

Senancour, une éco-poétique du naturel

Yvon Le Scanff, Université Sorbonne Nouvelle 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 16, n° 1 : « Littératures francophones & écologie :
regards croisés », dir. Aude Jeannerod, Pierre Schoentjes
et Olivier Sécardin, juillet 2022

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Yvon Le Scanff, « Senancour, une éco-poétique du naturel »,
RELIEF – Revue électronique de littérature française, vol. 16, n° 1,
2022, p. 47-56. doi.org/10.51777/relief12341

Senancour, une éco-poétique du naturel

YVON LE SCANFF, Université Sorbonne Nouvelle

Résumé

Chez Senancour l'éco-poétique du naturel peut se déployer dans deux directions : dans une perspective plus poétique et générique (en quoi *Oberman* est un roman naturel par exemple) et dans une optique plus stylistique qui sera davantage privilégiée dans cette étude. Le style naturel est une gageure et quasiment une contradiction en ses termes. Toutefois, à l'époque de Senancour, deux sens semblent se faire concurrence : d'une part l'idée que le naturel serait lié à une logique de la sensation spontanée, de l'autre qu'il aurait trait à la manifestation d'un ordre indifférencié de la raison : singularité ou universalité. Senancour semble opter pour un universel singulier, un naturel du *milieu* qui rende à la fois l'ordre indifférencié de la nature et la spontanéité singulière de la sensation naturelle. L'interpellation du sentir et l'appréhension par le jugement composent ainsi les évocations descriptives comme harmonies des contraires. Mieux encore, Senancour fait jouer cette harmonie au sein même de la sensation : si la vue porte cette part d'ordre logique du tableau comme une forme d'évidence intellectuelle objective et presque anesthésiée, l'ouïe vient spontanément manifester l'irruption de ce qui est senti comme une pure sensation naturelle.

Que peut-on attendre d'une éco-poétique quand elle s'intéresse à un auteur et un penseur comme Senancour, qui ouvre en somme le siècle de la modernité industrielle, urbaine et technologique ? Certes il y a chez Senancour une forme de critique écologique qui s'exprime comme le refus de considérer la nature comme une matière dénaturée (par la Chute) ou une matière à dénaturer (pour la rationaliser)¹. Il y a également chez lui une sorte d'écologie politique de la pastorale, une forme d'auto-critique de la modernité relevant sans doute d'un romantisme révolutionnaire de type « restitutionniste² » qui considère que « le principe capitaliste d'exploitation de la nature est en contradiction avec l'aspiration romantique à vivre en harmonie en son sein³ ». Mais de toute évidence, c'est en tant que principe poétique que la nature prend sens dans son œuvre : comme expression d'une forme qui soit une idée du naturel. Moins sans doute qu'une stricte écocritique⁴ mais plus qu'une simple thématique qui négligerait la poétique, c'est-à-dire la configuration systémique de ses constituants, son

1. Voir Etienne Pivert de Senancour, *Sur les générations actuelles, Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, 2019 [1793], t. I, section III, « Surface de la terre modifiée par l'homme », p. 175-177.

2. Robert Sayre et Michael Löwy, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, p. 85-90.

3. *Ibid.*, p. 42.

4. L'écocritique a été définie comme « application de l'écologie et de concepts écologiques à l'étude de la littérature », comme « étude de la littérature dans ses rapports avec l'environnement naturel » (Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'éco-poétique*, Marseille, Wildproject, 2015, p. 13) ou encore par Cheryl Glotfelty comme l'« étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique » (citée dans Pierre Schoentjes, *ibid.*, p. 21). Schoentjes cite également William Rueckert pour définir de façon encore plus précise et restreinte l'écocritique comme « l'application de l'écologie et de concepts écologiques à l'étude de la littérature » (*ibid.*, p. 24).

œuvre met sans doute au cœur de son ambition le « travail de l'écriture⁵ » comme « écriture de la nature, tournée vers l'expérience sensible du monde⁶ ». C'est ainsi la question du naturel comme *écomorphisme* qu'il faudrait donc poser comme possible instauration de la sensibilité littéraire de la nature. Cet écomorphisme, c'est-à-dire la façon dont la forme pense et représente la nature, peut se développer ainsi selon deux directions : vers la littérature et/ou vers l'écriture, à savoir une ligne plus poéticienne et générique et/ou une ligne plus sensible aux aspects du style.

Le genre naturel

Dans un article précédent, nous avons cherché à montrer comment, dans *Oberman*, Senancour avait tenté de *naturaliser le roman* et d'en faire *le roman de la nature* en inventant une conception mimétique du roman comme représentation de l'inanimé qui donne la primauté aux rapports aux choses sur la relation des faits⁷. À la place d'éléments narratifs dramatisés (producteurs de l'intérêt romanesque), Senancour propose ainsi d'autres enjeux textuels, d'autres points névralgiques d'un roman conçu comme expérience (naturelle) et non comme représentation (historique) et enchaînement (chrono)logique de séquences narratives. Le roman inverse ses prérogatives : l'essentiel – et donc ce qui intéresse dorénavant le roman naturel – se situe au-delà du narratif. L'expérience significative du roman va donc résider dans ces moments non narratifs où l'intérêt du roman change de camp : l'intensité du roman senancourien est attachée à ces moments d'exception où s'arrête le récit, où commence l'expérience. C'est « l'inanimé » qui dès lors anime le roman.

Cette poétique des stases produit un ensemble d'expériences verticales qui font écran et subvertissent l'horizon du roman. L'orientation linéaire du roman, qui instaure une forme de représentation de l'extériorité naturelle (la nature naturée), est ainsi perturbée par des suites de scènes ou de tableaux qui hérissent indéfiniment le récit dans le sens d'une verticalité essentielle, particulièrement mise en valeur dans *Oberman*, comme si l'élément thématique (la montagne) et son schème caractéristique (monter/descendre) devenaient les éléments constitutifs d'un paradigme à la fois pendulaire et perpendiculaire. Ce paradigme, schématisé par sa verticalité (ascension/élévation) et sa profondeur (introspection-réflexion), donne ainsi l'image et la forme d'un autre roman, d'un autre trajet, celle d'une course vers la « nature pressentie⁸ », la nature naturante, ce flux à peine perceptible qui parcourt en tous sens ce qui est de l'ordre du flot sensible.

Le roman met ainsi en arrière-plan l'extériorité naturelle comme l'agitation superficielle des événements. Sur fond de cette pure extériorité se joue donc une scène décisive, celle d'une nature *rapportée*. Dans ces scènes du roman, le sentiment de la nature, en soi

5. *Ibid.*, p. 16. Voir aussi p. 24 : « C'est pour mettre l'accent sur la nécessité de ce double travail d'écriture et de lecture que l'on recourra ici au terme d' "écopoétique" plutôt que d' "écocritique" ».

6. *Ibid.*, p. 25.

7. Yvon Le Scanff, « Senancour et le roman naturel : *Oberman* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 117^e, n° 3, 2017, p. 581-603.

8. Etienne Pivert de Senancour, *Oberman*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2003, [1804], LXXV, p. 350.

comme en dehors de soi, se réfléchit indéfiniment et semble « indiquer le monde inconnu que nous cherchons toujours⁹ ». Les scènes majeures du roman sont des « moments d'énergie¹⁰ » qui forment, en opposition au romanesque, la vie *naturelle* ou *romantique* qui *agrandit* la vie de « ce mouvement sublime et calme¹¹ ».

Pour faire pendant à cette étude de poétique générique, nous voudrions développer une réflexion sur le naturel dans son rapport à l'écriture sensible. Après la transposition schématique, une autre forme d'instauration : la transcription stylistique.

Le naturel comme style

Le naturel, comme écomorphisme, reste un défi à toute tentative d'expression : il informe ce qui veut le retenir et le contenir ; il fuit ce qui veut le saisir. Le fixer, c'est en effet risquer de le perdre, de dénaturer sa liaison avec l'intimité d'un moi qui, dans ces moments privilégiés, appartient plus encore à la nature qu'à la conscience. Le naturel est de l'ordre d'un vécu qui s'éprouve, ce n'est pas un contenu qui s'exprime : « Ne soyez pas surpris que je n'aie rien à vous dire après avoir eu, pendant plus de six heures, des sensations et des idées que ma vie entière ne ramènera peut-être pas¹². » Se pose alors le problème de l'expression, du « soin de conserver sa pensée » : « Il eût fallu écrire ce que j'éprouvais ; mais alors j'eusse bientôt cessé de sentir d'une manière extraordinaire¹³ ». La difficulté majeure d'une telle entreprise – *penser nature* – consiste à s'engager dans des modes d'expression qui n'appellent pas la représentation (l'art comme *mimesis*) ni la détermination (la pensée comme volonté de savoir). La nature s'exprime immédiatement ; en parler, c'est la traduire en langage médiatisé, c'est ré-introduire les formes *a priori* d'une connaissance qui ressortit à la sphère de « l'Intellectuel » ou de la représentation, qui ne sont évidemment pas celles de la participation au naturel :

De certains sons, de certaines odeurs semblent d'abord entraîner la pensée au-delà des lieux visibles : mais de telles sensations, trop fugitives, sont, pour ainsi dire, inexprimables ; ne sachant comment les communiquer pour en tirer quelque gloire, vous les abandonnez promptement, et le cours des choses présentes vous ramène sous le joug. Cependant les jouissances qui appartiennent à l'ordre universel auraient un grand charme dans nos souvenirs ; par ces images de l'infini, la sagesse a voulu nous apprendre que, même dans la sphère de nos attributions et de notre espérance, ce que nous connaissons est moins grand que l'inconnu¹⁴.

9. *Ibid.*, II, p. 66.

10. *Ibid.*, VII, p. 95.

11. Voir *ibid.*, XL, p. 180 : « La vie naturelle n'est plus la vie ordinaire : tout est romantique, animé, enivrant. Là, assise en repos, ou occupée d'autre chose, elle nous emporte, elle nous précipite avec elle dans le monde immense ; et notre vie s'agrandit de ce mouvement sublime et calme. »

12. *Ibid.*, VII, p. 96.

13. *Ibid.*, p. 95.

14. Etienne Pivert de Senancour, *Libres méditations d'un solitaire inconnu*, Paris, Cérioux, 1819, XVIII, p. 273.

Dans une très belle formule, Senancour ramasse toute l'aporie du naturel : « Nous sentons ce que nous ne pouvons exprimer, nous apercevons ce que nous ne pourrions décrire¹⁵. » Il n'est pas simple d'exprimer le naturel, qui ne relève pas aisément des moyens hétérogènes de la représentation (un objet pour un sujet dans un espace-temps donné). Ce qui a été pressenti, entrevu, se perd dans le compte rendu positif de l'expérience vécue ; et comme le dit Oberman à propos de son ascension de la Dent du Midi, « je ne saurais vous donner une idée juste de ce monde nouveau ; ni vous exprimer la permanence des monts, dans une langue des plaines¹⁶ » :

Si j'avais moins senti la grandeur et l'harmonie de l'ensemble, si la pureté de l'air n'y ajoutait pas une expression que les mots ne sauraient rendre, si j'étais un autre, j'essaierais de vous peindre ces monts neigeux et embrasés, ces vallées vaporeuses ; les noirs escarpements de la côte de Savoie ; les collines de la Vaux et du Jorat, peut-être trop riantes, mais surmontées par les Alpes de Gruyère et d'Ormont ; et les vastes eaux du Léman, et le mouvement de ses vagues, et sa paix mesurée. Peut-être mon état intérieur ajouta-t-il au prestige de ces lieux ; peut-être nul homme n'a-t-il éprouvé à leur aspect tout ce que j'ai senti¹⁷.

Au-delà des expédients rhétoriques que favorise parfois le recours à la prétéition, l'œuvre de Senancour relève ce défi de l'expression indicible¹⁸ et de l'impression impossible qui ont trait à l'ambition du naturel.

Les deux styles du naturel

La question du style ou de la forme n'est donc absolument pas un épiphénomène du projet de Senancour quant à l'appréhension de la nature par la pensée. Le naturel comme style d'écriture et stylet de la pensée devra donc exprimer cette évidence d'expression afin que ne soit pas totalement manquée la *communication à l'être*. Mais, comme le montre clairement Jacques Dürrenmatt, « deux naturels s'opposent donc dans la pensée des contemporains de Chateaubriand : celui des barbares, des naïfs, tout entiers à la sensation et celui, transcendantal, de la raison dont la langue française porte la marque mieux que toutes les autres¹⁹. » Cette *image de la pensée* comme *lumière naturelle* de la raison détermine une esthétique qu'on pourrait dire *classique* : « l'ordre naturel » est respecté « lorsque toutes les parties du discours sont simplement exprimées, qu'il n'y a aucun mot de trop ou de trop peu, et qu'il est

15. *Ibid.*, p. XVIII. Sur cette mystique apophatique de l'écriture, voir Patrick Marot, « Une mystique de l'écriture au péril de la littérature. L'exemple de Senancour », dans L. Parisse (dir.), *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 64-66.

16. Etienne Pivert de Senancour, *Oberman*, *op. cit.*, VII, p. 93.

17. *Ibid.*, II, p. 65-66.

18. Cf. Etienne Pivert de Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'Homme*, Paris, STFM, 1999 [1802], « Préliminaires », p. 11 : « Je suis souvent réduit à des expressions peu justes, soit que je ne rencontre pas celles que je désirais, soit qu'elles manquent en effet à la langue. Cependant, si l'on veut s'habituer en quelque sorte avec moi, je crois que l'on entendra ma pensée, quoique mal exprimée. »

19. Jacques Dürrenmatt, « Le style de Chateaubriand : naissance d'un mythe », dans F. Bercegol et P. Glaudes (dir.), *Chateaubriand et le récit de fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 327.

conforme à l'expression naturelle de nos pensées »²⁰. Le style anti-naturel ajoute, élude ou « renvers[e] l'ordre naturel²¹ ». Cet « ordre naturel » est interprété par la suite comme « logique naturelle » qui vient s'opposer au primat de la sensation primitive :

Le français nomme d'abord le *sujet* de la phrase, ensuite le *verbe*, qui est l'action, et enfin l'*objet* de cette action : voilà la Logique naturelle à tous les hommes ; voilà ce qui constitue le sens commun. Or, cet ordre si favorable, si nécessaire au raisonnement, est presque toujours contraire aux sensations, qui nomment le premier l'objet qui frappe le premier²².

L'autre acception du naturel sans aucun doute romantique, et plus moderne en un sens, revient donc à le redéfinir, non comme lumière naturelle de la raison et du sens commun, mais à l'inverse comme manifestation spontanée et immédiate du sensationnel, de ce qui sollicite la sensibilité, avant même tout jugement et toute réflexion. Tout doit alors s'organiser autour de cette sensation primaire, peut-être même primitive, qui est impression originaire de la nature sur la sensibilité afin de faire *tableau* et non plus seulement *relation* :

Dans un tableau bien fait, il y a une subordination sensible entre toutes les parties. D'abord le principal objet se présente, accompagné de ses circonstances de temps et de lieu. Les autres se découvrent ensuite dans l'ordre des rapports qu'ils ont à lui ; et par cet ordre la vue se porte naturellement d'une partie à une autre, et saisit sans effort tout le tableau²³.

Condillac donne une illustration très éclairante par l'analyse d'un exemple où l'on voit en effet comment peut s'exprimer un naturel sensible, si ce n'est *sensualiste*, qui irradie à partir d'une sensation primitive :

Si je disais : cet aigle dont le vol hardi avait d'abord effrayé nos provinces, prenait déjà l'essor pour se sauver vers les montagnes ; je ne ferais que raconter un fait ; mais je ferais un tableau en disant avec Fléchier : Déjà prenait l'essor pour se sauver vers les montagnes, cet aigle dont le vol hardi avait d'abord effrayé nos provinces. Prenait l'essor, est la principale action, c'est celle qu'il faut peindre sur le devant du tableau²⁴.

Mais alors, en un sens, cette esthétique du naturel ouvre à « la possibilité de ne pas être *naturel* par excès de *naturel*²⁵ » par sa confusion entre *naturel* et *naïf*, comme l'a bien vu Rivarol²⁶,

20. Antoine Arnauld et Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, Pierre Le Petit, 1660, « De la syntaxe ou construction des mots ensemble », p. 145.

21. *Ibid.*

22. Antoine de Rivarol, *De l'universalité de la langue française*, Paris, Prault-Bailly, 1785, p. 71-72.

23. Etienne Bonnot de Condillac, *Traité de l'art d'écrire*, Paris, Aux Deux-Ponts, 1782, p. 227.

24. *Ibid.*, p. 228.

25. Jacques Dürrenmatt, « Le style de Chateaubriand : naissance d'un mythe », art. cit., p. 327.

26. Anticipant d'une certaine façon l'essai de 1795 de Schiller sur le naïf et le sentimental, Antoine de Rivarol distingue à juste titre le *naturel* comme expression de la nature du *naïf* comme un effet de l'art : « Tous les peuples ont le naturel ; il ne peut y avoir qu'un siècle très avancé qui connaisse et sente le naïf. Celui que nous trouvons et que nous sentons dans le style de nos ancêtres, l'est devenu pour nous ; il n'était pour eux que le naturel. [...] Il me semble donc qu'il est ridicule d'emprunter les livrées de la naïveté, quand on ne l'a pas elle-même » (*De l'universalité de la langue française*, op. cit., p. 50-51).

mais aussi par la représentation d'un effet de l'art et l'exhibition de la manière d'un auteur. Et quand bien même ce style de « l'imagination romanesque » ne serait pas un effet de l'art mais d'une nature singulière, elle manquerait tout de même de naturel : « c'est en disant trop qu'ils prétendent parler juste, et la sincérité se trouve alors dans l'exagération même²⁷. » Le naturel devrait être alors bien davantage une absence de singularité, d'écart même, afin d'exprimer une forme de manifestation indifférenciée :

Le naturel n'est pas ce qui par singularité, se présente d'abord à l'imagination, ce que dictent même, ou ce qu'inspirent des habitudes ou des inclinations particulières ; mais ce que tous les esprits auxquels on ne pourra contester de la justesse et de l'étendue croiront d'accord avec l'ordre universel, ou conforme à nos penchants les moins variables, les plus secrets, et pourtant les moins douteux²⁸.

C'est pourquoi le style naturel pourra même paraître particulièrement « monotone²⁹ » et abstrait ou bien encore vague et incertain, entre indifférenciation et indétermination.

Le naturel : un universel singulier

C'est donc sans aucun doute une autre voie que doit emprunter le naturel, entre ces deux risques de dénaturation, entre l'organisation idéaliste et la manifestation esthétique ; et en somme, contre toute réduction du naturant (comme nature en rapport, notamment avec le moi) au nature (comme nature sans rapport c'est-à-dire en rapport d'extériorité par rapport à soi). Une certaine indétermination doit donc pouvoir exprimer le naturel à la fois comme spontanéité et autonomie mais aussi comme ordre et harmonie.

Un exemple commode, presque un cas d'école, pourrait nous donner l'occasion d'en éprouver l'effectivité. Il s'agit d'un passage de la fameuse lettre d'*Oberman* sur la Dent du Midi où est évoquée l'apparition soudaine d'un aigle sur fond de tableaux de montagnes. On se souvient que l'analyse de Condillac³⁰ qui visait à distinguer deux manières de représenter, que l'on a ensuite interprétées comme deux formes bien différentes du naturel, prenait précisément comme exemple ce motif du surgissement en plein ciel de l'aigle des montagnes. Condillac distinguait le « fait » du « tableau » ; à savoir d'une part, l'ordre narratif de la simple relation linéaire qui reconstitue une « logique naturelle », pour reprendre l'expression de Rivarol ; et d'autre part, un ordre plus descriptif qui organise une composition tabulaire à partir de la sensation primitive. Le texte de Senancour semble vouloir exprimer, quant à lui, un naturel du *milieu*, du rapport qui rende à la fois l'ordre indifférencié de la nature et la spontanéité singulière de la sensation naturelle :

27. *Ibid.*, p. 318. C'est ce style « romanesque » que Senancour parodie avec une verve particulièrement caustique dans des forgeries primitivistes qui sont autant de charges ironiques à l'encontre des épigones romantiques de Chateaubriand : cf. Etienne Pivert de Senancour, « Songe romantique », *Le Mercure du XIX^e siècle*, 1823, t. III, p. 244-253 ; « Midi et minuit », *Le Mercure du XIX^e siècle*, 1823, t. III, p. 607-612.

28. Etienne Pivert de Senancour, « Considérations sur la littérature romantique », *Le Mercure du XIX^e siècle*, 1823, t. II, p. 217, repris dans *Rêveries*, Nantes, Le Passeur / Cecofop, 2001 [1833], note Z, p. 359.

29. Etienne Pivert de Senancour, « Du style dans ses rapports avec les principes, le caractère et les opinions de l'Écrivain ou de l'Orateur », *Mercure de France*, vol. 56, 21 août 1813, p. 351.

30. Voir *supra*.

Insensiblement des vapeurs s'élevèrent des glaciers et formèrent des nuages sous mes pieds. L'éclat des neiges ne fatigua plus mes yeux, et le ciel devint plus sombre encore et plus profond. Un brouillard couvrit les Alpes ; quelques pics isolés sortaient seuls de cet océan de vapeurs ; des filets de neige éclatante, retenus dans les fentes de leurs aspérités, rendaient le granit plus noir et plus sévère. Le dôme neigeux du mont Blanc élevait sa masse inébranlable sur cette mer grise et mobile, sur ces brumes amoncelées que le vent creusait et soulevait en ondes immenses. Un point noir parut dans leurs abîmes ; il s'éleva rapidement, il vint droit à moi ; c'était le puissant aigle des Alpes, ses ailes étaient humides et son œil farouche ; il cherchait une proie, mais à la vue d'un homme il se mit à fuir avec un cri sinistre, il disparut en se précipitant dans les nuages. Ce cri fut vingt fois répété ; mais par des sons secs, sans aucun prolongement, semblables à autant de cris isolés dans le silence universel. Puis tout rentra dans un calme absolu ; comme si le son lui-même eût cessé d'être, et que la propriété des corps sonores eût été effacée de l'univers³¹.

La description emprunte manifestement l'ordre linéaire des faits, « l'ordre ordinaire de nos sensations³² » ; en bref une forme de *logique naturelle* qui permet de gommer toute singularité de style sur fond d'une expérience indifférenciée et en somme transparente et universelle, « avec cette simplicité qui suffit lorsqu'on parle d'objets visiblement naturels³³ ». Pourtant, au sein de l'ordre même, surgit la sensation spontanée, qui, sans rompre pour autant ce même ordre qui l'exprime, en permet la manifestation : « un point noir parut dans leurs abîmes ». La sensation s'interprète alors très naturellement, mais dans un second temps qui est celui du jugement, du rapport à la conscience : « il vint droit à moi ; c'était le puissant aigle des Alpes³⁴ ». La conglobation descriptive exprime parfaitement cette (autre) logique naturelle de la sensation : l'esprit vient connaître ou reconnaître, comprendre et saisir *in fine* ce qui a déjà eu lieu primitivement dans l'ordre du sentir. Sentir et/ou juger sont de toute évidence pour Senancour les deux pôles entre lesquels le naturel peut se concevoir comme harmonie des contraires. D'un côté comme de l'autre dominant là encore les deux figures de l'harmonie naturelle : l'homme sensible et l'homme simple. Celui qui sent a une expression qui « paraît vague et indécise parce qu'elle est, pour ainsi dire, universelle³⁵ » :

Son style plein de force, de retenue et de grandeur, suivra les mouvements divers de la confiance ou de la soumission, d'un espoir naturel ou d'une juste crainte, et ces rapports si vastes que l'expression doit embrasser ou cherche à concilier, la rendront quelque fois incertaine et vague, mais féconde et sublime³⁶.

Pour celui qui juge, « la raison règne par sa propre force, elle ne s'élève pas sur des ruines, elle ne commande pas dans le silence, mais elle laisse vivre les affections de l'âme ; en les contenant toujours, elle les approuve souvent, souvent même elle les anime, et elle règle tout,

31. Etienne Pivert de Senancour, *Oberman*, *op. cit.*, VII, p. 94-95.

32. Etienne Pivert de Senancour, *Rêveries*, *op. cit.*, XVI, p. 159.

33. Etienne Pivert de Senancour, « Du style dans ses rapports avec les principes », art. cit., p. 320.

34. Etienne Pivert de Senancour, *Oberman*, *op. cit.*, VII, p. 94.

35. *Ibid.*, p. 316.

36. *Ibid.*, p. 320.

parce que tel est son partage fondé sur des convenances éternelles³⁷ ». En somme, « l'esprit juste modère et contient la sensibilité sans l'affaiblir³⁸ ».

On peut déceler chez Senancour la présence de ces deux lignes stylistiques qui se suivent ou s'enchevêtrent harmonieusement. D'une part, les notations sensibles parfois un peu *paniques* ; d'autre part, le jugement qui les rappelle à l'ordre, par exemple sous la forme de l'épiphraise :

Les chants cessent ; l'homme s'éloigne ; les cloches ont passé les mélèzes ; on n'entend plus que le choc des cailloux roulants, et la chute interrompue des arbres que le torrent pousse vers les vallées. Le vent apporte ou recule ces sons alpestres ; et, quand il les perd, tout paraît froid, immobile et mort. C'est le domaine de l'homme qui n'a pas d'empressement³⁹.

Ainsi, cette manière de faire sentir l'harmonie du naturel, de rendre une forme d'écomorphisme, entre ordre et vitalité, tient à la valeur même que Senancour attribue aux sensations. C'est en effet une particularité que toute la critique a relevée, après que Senancour lui-même en a indiqué l'importance : la représentation de la nature est, chez lui, profondément marquée par la multiplication harmonieuse des perceptions sensorielles. Mais si la vue porte cette part d'ordre logique du tableau comme une forme d'évidence intellectuelle objective et presque anesthésiée (la *ligne* du dessin), l'ouïe⁴⁰ vient spontanément manifester l'irruption de ce qui est senti comme une pure sensation naturelle (la *couleur* du tableau) :

[...] c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu de traits et d'une manière énergique, les lieux et les choses extraordinaires. Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues ; celles de la vue semblent intéresser plus l'esprit que le cœur : on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend. La voix d'une femme aimée sera plus belle encore que ses traits ; les sons que rendent des lieux sublimes feront une impression plus profonde et plus durable que leurs formes⁴¹.

Le son donne à voir, un « air vraiment alpestre » suggère tout un « tableau des Alpes » : il « peint »⁴². L'ouïe serait donc peut-être même pour Senancour « le sens synesthésique par excellence⁴³ », celui de l'expression du naturel comme relation *sentie, ressentie* à la nature, à

37. *Ibid.*, p. 349.

38. *Ibid.*, p. 316. Senancour ajoute que ces esprits en quête d'harmonie « peut-être seront-ils moins séduisants : ils savent hésiter ; en balançant mieux les contraires, en les prenant plus près de la ligne qui les sépare, ils trouvent le point où l'on pourrait les réunir ; ils sont plus avides de découvertes réelles qu'impaticiens de produire de l'effet, et loin de saisir des expressions qui ajouteraient à la distance des choses, ils cherchent des mots conciliants dont la valeur estimée, non par l'imagination mais par la raison, puisse déceler les rapports d'utilité générale qui en forment le lien secret » (*ibid.*, p. 350).

39. Etienne Pivert de Senancour, *Oberman, op. cit.*, « Troisième fragment. De l'expression romantique, et du RANZ DES VACHES », p. 175-176.

40. Mais aussi l'odorat : « Les couleurs aussi doivent avoir leur éloquence [...]. Mais les odeurs sont plus pénétrantes » (Etienne Pivert de Senancour, *Oberman, op. cit.*, XC, [supplément de 1833], p. 420).

41. *Ibid.*, « Troisième fragment. De l'expression romantique, et du RANZ DES VACHES », p. 174-175.

42. *Ibid.*, p. 175.

43. Fabienne Bercegol, « De Senancour à Liszt », *Littératures*, n° 84, « Le paysage musical. Musique et littérature dans la première moitié du XIX^e siècle », 2021, p. 10.

sa nature, à l'unisson ou dans la discordance⁴⁴. On pourrait donc avancer que dans l'expression du naturel, la synesthésie *présente* le sensible contre l'anesthésie de la représentation ; et même, par son « effet simple et sublime » et ses « accents caractérisés et indicibles qui entraînent les âmes fortes »⁴⁵, elle présenterait « le méta-physique comme tel »⁴⁶ tant il est vrai que, dans les sensations naturelles, « tout peut être symbole », c'est-à-dire « expression forte, mais précaire, d'une pensée dont le monde matériel renferme et voile le secret »⁴⁷.

Bibliographie

- ARNAULD Antoine, LANCELOT Claude, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, Pierre Le Petit, 1660.
- BERCEGOL Fabienne, « De Senancour à Liszt », *Littératures*, n° 84, « Le paysage musical. Musique et littérature dans la première moitié du XIX^e siècle », 2021, p. 9-19.
- CONDILLAC Etienne Bonnot (Abbé de), *Traité de l'art d'écrire*, Paris, Aux Deux-Ponts, 1782.
- DÜRRENMATT Jacques, « Le style de Chateaubriand : naissance d'un mythe », dans F. Bercegol et P. Glaudes (dir.), *Chateaubriand et le récit de fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 317-330.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, « La vérité sublime », dans *Du Sublime*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1988, p. 97-148.
- LE SCANFF Yvon « Senancour et le roman naturel : *Oberman* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 117, n° 3, 2017, p. 581-603.
- MAROT Patrick « Une mystique de l'écriture au péril de la littérature. L'exemple de Senancour », dans L. Parisse (dir.), *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 55-66.
- RIVAROL Antoine de, *De l'universalité de la langue française*, Paris, Prault-Bailly, 1785.
- SAYRE Robert et LÖWY Michael, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.
- SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.
- SENAUCOUR Etienne Pivert de, *Sur les générations actuelles, Œuvres complètes*, t. I, Paris, Classiques Garnier, 2019 [1793].
- *Rêveries sur la nature primitive de l'Homme*, édition de J. Merlant et G. Saintville, introduite et mise à jour par Fabienne Bercegol, Paris, STFM, 1999 [1802], p. 1-253.
- *Oberman*, édition de Fabienne Bercegol, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2003 [1804 ; avec les ajouts des éditions 1833 et 1840].
- « Du style dans ses rapports avec les principes, le caractère et les opinions de l'Écrivain ou de l'Orateur », *Mercure de France*, vol. 56, 21 août 1813, p. 348-354.
- *Libres méditations d'un solitaire inconnu sur le détachement du monde, et sur d'autres objets de la morale religieuse*, Paris, Cérioux, 1819.

44. Voir *Rêveries sur la nature primitive de l'Homme*, [1802], *op. cit.*, XVII, p. 233 (en note) : « Je reviens au pouvoir des sons sur l'homme. Des principaux modes apparents de sa faculté de sentir, je regarde l'ouïe comme celui qui le modifie le plus puissamment ; c'est celui qui excite dans ses organes les vibrations les plus marquées, celui par lequel surtout il se trouve à l'unisson ou discordant avec les êtres extérieurs, celui par conséquent qui influe le plus directement sur son bien-être et celui, comme on l'a toujours éprouvé, dont la privation le rend le plus malheureux en le séparant de l'univers. »

45. Ibid.

46. Voir Philippe Lacoue-Labarthe, « La vérité sublime », dans *Du Sublime*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1988, p. 99 : « L'enjeu du sublime, depuis Longin, aura toujours été la présentation du méta-physique comme tel ».

47. *Oberman*, *op. cit.*, XC [supplément de 1833], p. 420.

- « Considérations sur la littérature romantique », *Le Mercure du XIX^e siècle*, 1823, t. II, p. 216-228.
- « Songe romantique », *Le Mercure du XIX^e siècle*, 1823, t. III, p. 244-253.
- « Midi et minuit », *Le Mercure du XIX^e siècle*, 1823, t. III, p. 607-612.
- *Rêveries*, Nantes, Le Passeur / Cecofop, 2001 [1833].