

V

« [...] leur prêter des traits, un corps,
une âme, un nom » (Lamartine) :
les ressources de la liste dans l'écriture
poétique des nuages

KARIN BECKER

Pour la description des nuages, les écrivains de l'époque considérée dans ce volume recourent de préférence au moyen stylistique de l'énumération, intégrant ainsi dans leurs œuvres (lyriques ou narratives) de nombreuses listes. Avant d'étudier les textes eux-mêmes, il est nécessaire d'établir le cadre conceptuel de cette analyse, à savoir une « théorie de la liste ». Par conséquent, nous allons présenter, dans un premier temps, les résultats obtenus par la *Listenwissenschaft*¹ interdisciplinaire et surtout philologique dans son effort pour circonscrire ce procédé d'écriture bien particulier.

I. INTRODUCTION : LA THÉORIE DE LA LISTE

La forme de la liste est une figure rhétorique de l'*accumulatio* et le moyen privilégié par les écrivains et poètes de toutes les époques pour représenter le monde dans sa richesse et sa diversité selon le principe de la *copia rerum ac verborum*². Pourtant, les nombreuses séries d'*items* insérées dans les différents genres littéraires ont longtemps souffert

1. Le terme *Listenwissenschaft* remonte à l'article de Wolfram von Soden publié en 1936 dans le contexte des études mésopotamiennes. Voir pour un état de la recherche du point de vue de l'histoire argumentaire du projet ANR « Le Pouvoir des listes au Moyen Âge », bientôt disponible sur le site POLIMA créé sur la TGIR Humanum.

2. Pour la tradition rhétorique, voir les différents articles dans Gert Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, De Gruyter, 1992-2015 : M.S. Celentano, « *Accumulatio* », vol. 1, p. 36-39 ; K. Schöpsdau, « *Enumeratio* », vol. 2, p. 1231-1234 ; M. Asper, « *Katalog* », vol. 4, p. 915-922 ; J.C. Margolin, « *Copia* », vol. 2, p. 385-394.

de tenaces préjugés qui ont empêché la critique d'étudier ce phénomène important dans toute son ampleur. Car le style énumératif dans ses divers avatars (catalogue, inventaire, etc.) était généralement considéré comme un mode d'expression mineur, fruste et plat, aux antipodes du littéraire. Il était perçu comme une « forme simple », caractérisée par sa structure paratactique, par la juxtaposition (souvent asyndétique) des éléments³, par sa nature additive, répétitive, voire mécanique et jugée monotone. Conçue comme fondamentalement apoétique, la liste semblait au contraire être l'apanage du discours scientifique, par son apparente objectivité (due à l'absence d'un locuteur), par son ambition de recenser, nommer, fixer, définir et classer les objets et par sa volonté de comprendre la totalité de l'univers grâce à la saisie exhaustive de ses parties dans l'intention d'en tirer des lois générales. La pratique du listage des phénomènes naturels par exemple (dans la filiation de Linné notamment) était donc surtout envisagée comme une recherche de mise en ordre par l'instrument linguistique, c'est-à-dire par l'écriture (en colonne ou à la ligne), transformant les manifestations observées (souvent fugitives et mouvantes) en une taxinomie statique, par une opération intellectuelle visant leur domestication grâce à la rationalité humaine⁴.

Dans les textes dits littéraires, de l'Antiquité à l'époque moderne, cette approche scientifique du monde est omniprésente, tout en coexistant avec d'autres fonctions plus esthétiques de l'énoncé « agglomératif ». Ainsi, une séparation des « deux cultures » s'avère peu pertinente, sinon anachronique, ce qui est particulièrement vrai pour l'époque du tournant des Lumières au crépuscule du romantisme. Car les poètes-naturalistes tels que Bernardin de Saint-Pierre, Goethe et Shelley (sur lesquels nous allons revenir) recourent volontiers au procédé systématique

Voir aussi le manuel classique de Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, Hueber, 1973 [2^e éd.], § 665-687.

3. Pour une analyse proprement linguistique, voir Madeleine Frédéric, *La Répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985 et Béatrice Damamme-Gilbert, *La Série énumérative. Étude linguistique et stylistique s'appuyant sur dix romans français publiés entre 1945 et 1975*, Genève, Droz, 1987.

4. La recherche récente sur la liste comme mode d'appréhension du réel doit son essor au livre fondateur de Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éd. de Minuit, 1979 (angl. *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge/London, 1977). Parmi les publications actuelles, ne nommons que celles de Robert E. Bellinap, *The List : The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven, Yale University Press, 2004, d'Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009 et de Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010.

de la mise en liste pour décrire le cosmos dans sa pluralité insaisissable (la liste étant la forme-mère de la description⁵). En effet, cette réorganisation discursive des référents réels, qui est une procédure de sélection et de tri, leur semble garantir une représentation adéquate et une compréhension raisonnée d'une nature *a priori* appréhendée par des sensations physiologiques. Aux yeux des écrivains, le découpage de la réalité par l'étiquetage ordonné de ses éléments dépasse donc le statut de l'*ornatus* rhétorique : il constitue un véritable moyen de connaissance, la liste littéraire ayant la même faculté gnoséologique que son modèle scientifique. Par conséquent, la recherche a reconnu, depuis une bonne dizaine d'années, la valeur herméneutique accordée à la forme « listale » par les poètes eux-mêmes⁶, particulièrement frappante dans cette période du premier XIX^e siècle, où la rhétorique conventionnelle est largement remise en cause.

Or, la revalorisation de la liste par la critique récente s'appuie aussi sur l'analyse de ses dimensions proprement artistiques, car on lui attribue aujourd'hui des fonctions poétiques majeures, surmontant ainsi l'ancienne dénonciation du prétendu caractère fade et lassant de la figure stylistique. Celle-ci occupe en fait une place paradoxale et fructueuse entre la *brevitas* et l'*amplificatio*. Car d'une part, la liste relève de l'abrégement et de l'économie : en condensant une réalité complexe dans une suite d'entrées concrètes, elle confère une certaine concision à un univers incommensurable, en le réduisant à une sorte d'échantillon : « on montre beaucoup avec peu⁷. » D'autre part, l'énumération crée un effet de masse (*turba*), elle traduit la profusion et l'abondance : c'est pourquoi la liste tend toujours vers l'allongement

5. Voir les travaux de Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, et *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 12 sq.

6. Voir pour la littérature antique : Sylvie Perceau, *La Parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain/Paris, Peeters, 2002 et Emmanuelle Valette (dir.), « L'énonciation en catalogue », *Textuel*, n° 56, 2008 ; pour la littérature médiévale : Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006, et Adrien Paschoud et Jean-Claude Mühlethaler (dir.), « Poétiques de la liste (1460-1620) : entre clôture et ouverture », *Versants*, n° 56/1, 2009 ; pour la littérature moderne : Sabine Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin/New York, De Gruyter, 2003 et Sophie Milcent-Lawson et al. (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

7. Alain Buisine, « Un cas limite de la description : l'énumération. L'exemple de *Vingt mille lieues sous les mers* », in Philippe Bonnefis et Pierre Reboul (dir.), *La Description*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 81-102 (ici p. 95).

et l'inachèvement. Comme le dit Umberto Eco : la liste « suggère presque physiquement l'infini⁸ ». Le procédé du dénombrement risque de devenir « inarrêtable⁹ », il échappe au contrôle par son dynamisme, détruisant ainsi toute tentative de maîtrise et d'appropriation de l'univers par la raison. La prolifération verbale (*flatus vocis*), ce « vertige de la liste » qui confine parfois à un délire linguistique, présente donc les « mots en liberté » au détriment du référentiel et du sémantique. La jubilation lexicale donne à la langue elle-même une autonomie qui affirme la liste comme un acte créateur, inventant un univers parallèle composé de mots et non d'objets¹⁰. La *mimesis* par listage fait ainsi naître une réalité supérieure, qui peut d'ailleurs paraître plus « vraie ».

Le rapport entre le monde décrit et sa nomination agencée présente de multiples facettes. Le critère rhétorique de l'*aptum* exige une correspondance étroite entre signifiants et signifiés, bien au-delà de l'aspect quantitatif de la pléthore. Ainsi, les mots choisis imitent souvent les caractéristiques des phénomènes désignés, grâce à leurs virtualités phoniques sinon musicales : par des onomatopées, des allitérations et des assonances, par des vocables sonores ou explosifs, des syntagmes mélodieux ou disharmoniques, mais aussi par des effets de rythme permettant un staccato, une accélération, une gradation, une dramatisation, etc. Le discours poétique rétablit la perception sensitive de la nature, et il réintroduit la subjectivité dans l'énoncé, à la fois celle du moi lyrique et celle du lecteur que la liste cherche à affecter. L'énumération peut traduire des émotions, elle exprime l'émerveillement ou la terreur, la fascination exercée par une nature sublime autrement indicible. En principe interminable, la liste figure ainsi comme l'expression authentique du passionnel, témoignant de l'état mental de l'individu subjugué par une expérience inouïe¹¹. En outre, le style fragmentaire, discontinu mime parfaitement un monde toujours parcellisé et chaotique, une réalité éparpillée et foisonnante. L'alignement des éléments peut révéler un aléatoire intentionnel, comme un simple collage ou un kaléidoscope, qui empêche toute mise en ordre de façon souvent ludique.

La liste littéraire s'avère une forme esthétique à part entière : Georges Perec et Jacques Roubaud parlent d'un véritable « art »

8. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 17.

9. Georges Molinié, « Vers une sémiotique de la liste », in Sophie Milcent-Lawson *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 565-570 (ici p. 568).

10. Bernard Sève, *op. cit.*, p. 17 : « Une liste ne contient que des mots. »

11. Voir Sabine Mainberger, *op. cit.*, p. 62-64 et p. 321-322.

de l'énumération¹². Par conséquent, on insiste aujourd'hui sur le caractère littéraire de toute forme de liste dans n'importe quel domaine, rien que par le fait qu'elle « n'existe pas dans le discours ordinaire et quotidien¹³ ». Cette affinité vaut tout particulièrement pour la poésie lyrique, en raison de sa « disposition typographique en colonne¹⁴ », de sorte que Jacques Roubaud considère la liste comme la « forme poétique de base¹⁵ ». Souvent, elle constitue un réel morceau de bravoure, par lequel le poète cherche à surpasser ses confrères rivaux. Cette « dimension agonistique¹⁶ » de la liste repose sur un jeu intertextuel toujours renouvelé : chaque liste renvoie à d'autres listes préexistantes, à des textes-sources, des modèles poétiques ou des répertoires tels que les recueils de *topoi*, les *gradus*¹⁷, une sorte de « machine à fabriquer des poèmes¹⁸ ». Mais les écrivains puisent leurs catalogues également dans le discours scientifique, empruntant maint *terminus technicus* qu'ils détournent de sa fonction dénotative, pour l'utiliser à des fins plus suggestives. Dans toutes ces listes reprises, transformées, dépassées, l'écrivain cherche à se mettre en scène comme *poeta doctus*¹⁹ : il veut impressionner par le talent et l'inventivité et faire étalage d'une double compétence, son savoir encyclopédique et sa capacité lexicographique.

II. LE POUVOIR DE LA LISTE DANS LA DESCRIPTION LITTÉRAIRE DES NUAGES

Après ces préliminaires théoriques, nous pouvons retenir avec Philippe Hamon que la forme de la liste est « universelle, transhistorique et transgénérique²⁰ ». Autrement dit, dans les termes de Jacques Roubaud : « L'art de la liste est un art vieux. Il passe même pour être

12. Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 22 : « l'art d'énumérer » ; Jacques Roubaud, *L'Art de la liste. Die Kunst der Liste*, Paris/Tübingen, Éd. Isele, 1998 (titre).

13. Madeleine Jeay, *op. cit.*, p. 31.

14. Philippe Hamon, « La mise en liste », in Sophie Milcent-Lawson *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 21-29 (ici p. 26).

15. Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 10.

16. Madeleine Jeay, *op. cit.*, p. 14.

17. Pour les *gradus*, voir Philippe Hamon, *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 34.

18. Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 22. Sur la liste comme « machine de production de textes », voir aussi Sabine Mainberger, *op. cit.*, p. 145 et p. 319-320.

19. Madeleine Jeay, *op. cit.*, p. 14, p. 38 et p. 41.

20. Philippe Hamon, « La mise en liste », art. cit., p. 21.

vétuste²¹. » Par conséquent, ce mode d'écriture détermine, dès l'Antiquité, toute description de la nature, y compris l'évocation des phénomènes atmosphériques. Ainsi, la représentation des nuages est, elle aussi, intimement liée au procédé énumératif, et ceci dès la naissance du discours sur les « météores ». Ne nommons que le *De rerum natura* de Lucrèce, où l'accumulation pressante confère une grande intensité aux nuages censés contenir « la neige, les vents, la grêle, les gelées²² ». Mentionnons aussi la poésie scientifique de la Renaissance, largement inspirée par Lucrèce, dans laquelle le listage est omniprésent, ou encore la poésie religieuse baroque, qui décline les qualités des nuages pour chanter la beauté de la création divine. Mais renvoyons également aux philosophes de la nature comme Descartes²³ ou aux auteurs de l'*Encyclopédie*²⁴, qui recourent à leur tour à ce qu'on a appelé la « pensée par liste²⁵ », apparemment indispensable pour l'étude méthodique d'un ciel en éternel mouvement. De cette longue filiation discursive résulte un vaste réservoir de *topoi*, dont les poètes des Lumières et du romantisme tirent des mots et des idées, afin de les modifier, développer, actualiser selon leur approche individuelle, s'inscrivant ainsi dans cette longue « tradition vivante ». Par ailleurs, les *gradus* du XIX^e siècle, ces collections de tournures toutes faites facilitant la composition littéraire, comprennent souvent des chapitres consacrés aux nuages, énumérant de leur côté les énoncés conventionnels et citant des poèmes empruntés à tous les siècles²⁶.

1. Listes des formes, listes des couleurs, listes des mouvements

Quelles sont plus concrètement les caractéristiques des nuages qui sont soumises à cette diction listale ? Parmi les multiples aspects

21. Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 7.

22. Jackie Pigeaud, « Remarques sur les nuages de Lucrèce », in Jackie Pigeaud (dir.), *Nues, nuées, nuages*, Quatorzièmes entretiens de La Garenne-Lemot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 57-72 (ici p. 69).

23. René Descartes : *Les Météores / Die Meteore*, édition, traduction et commentaires par C. Zittel, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2006.

24. André Weber, *Wolkenkodierungen bei Hugo, Baudelaire und Maupassant im Spiegel des sich wandelnden Wissenshorizontes von der Aufklärung bis zur Chaostheorie*, Berlin, Frank & Timme, 2012, p. 111-134.

25. Expression empruntée à l'argumentaire du projet POLIMA, voir *supra* note 1.

26. Voir les passages relatifs aux nuages dans les *gradus* de L.J.M. Carpentier et de Goyer-Linguet cités par Philippe Hamon, *La Description littéraire*, éd. cit., p. 34-37.

décrits par les auteurs de toutes les langues²⁷, il y a trois facteurs qui se prêtent particulièrement à un tel alignement des signifiants, ou plutôt : trois facettes du phénomène naturel pour lesquelles l'énumération semble le seul moyen d'expression approprié. Un premier plan est celui de la forme des nuages, c'est-à-dire l'axe morphologique : pour saisir les contours hétérogènes et fuyants de ce météore en continu changement, les poètes procèdent à une nomination par analogie, comparant les manifestations célestes à des réalités terrestres, par des séries de **métaphores** géographiques, urbaines, animales et humaines. Les nuages figurent dans les textes comme une suite de *nomina* tels que montagne, océan, île, fleuve, forêt, cité, tour, palais, pont, éléphant, lion, mouton, oiseau, poisson, crocodile, dragon, géant, guerrier, farceur, etc., pour ne citer que les plus courants. Voici à titre d'exemple quelques passages plutôt brefs, extraits de la littérature française, allemande²⁸ et anglaise²⁹ du XIX^e siècle :

Des villes pleines de **clochetons**, de **pyramides**, de **dômes**, d'**arcades** et de **rampes** sont assises sur les **collines** et se réfléchissent dans des lacs de cristal. (Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*.)

L'œil y voit resplendir de brillantes **campagnes**,/ Éclater des **volcans**, s'élever des **montagnes**,/ La lumière frapper des **rocs** étincelants,/ D'un **gouffre** ténébreux sortir des **flots** brûlants ; / Sous de riches couleurs, sous de mobiles formes / S'agiter des **lions** et des **coursiers** informes. (Abbé Delille, *Trois règnes*.)

27. Pour la littérature française, voir notre étude « La fascination du nubigène. Les discours sur les nuages dans la littérature française », in Karin Becker (dir.), *La Pluie et le beau temps dans la littérature française*, Paris, Hermann, coll. « MétéoS », 2012, p. 57-120, ainsi que Carine Vignes, *Du brouillage à la crise de la représentation. Vapeurs, brumes et fumées dans la littérature de la seconde moitié du dix-neuvième siècle*, thèse à la carte, Lille, Atelier national de reproduction des thèses de Lille, 2005. Pour une collection de citations, voir Louis Dufour et René Poupart, *Les Nuages dans la littérature française*, Bruxelles, Institut royal météorologique de Belgique, Publications Série B, n° 71, 1973.

28. Jenny-Ebeling Charitas (éd.), *Wolken. Gedanken des Himmels*, Frankfurt am Main, Insel, 1997 ; Kurt Badt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin, De Gruyter, 1960 ; Rainer Guldin, *Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2006.

29. J. Drummond Bone, « Clouds in the Poetry of four Romantics : Wordsworth, Byron, Shelley, and Keats », in *The Cloud Watchers*, Herbert Art Gallery and Museum, Jordan Well, Coventry, 1975, p. 11-14.

Da droht ein **Leu**, dort wogt ein **Elefant**,/ **Kameles** Hals, zum **Drachen** umgewandt,/ in **Heer** zieht an, doch triumphiert es nicht. (Johann Wolfgang von Goethe, *Howard's Ehrengedächtnis*.)

Die unterhaltendsten Spaßmacher sind die Wolken [...] wie sie [...] **Hund**, **Pferd**, **Kamel**, **Turm**, **Festung**, **Mensch** und alles werden. (Ludwig Tieck, *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*.)

I watch and dote upon the silver lakes / Pictur'd in western cloudiness,
that takes / The semblance of gold **rocks** and bright gold **sands**,/ **Islands**,
and **creeks**, and amber-fretted **strands** / With **horses** prancing o'er them,
palaces / And **towers** of amethyst. (John Keats, *Endymion*.)

The appearance, instantaneously disclosed,/Was of a mighty city [...] / With
alabaster **domes**, and silver **spires**,/ And blazing **terrace** upon **terrace**,
high / Uplifted; here, serene **pavilions** bright / In **avenues** disposed. (William
Wordsworth, *Solitary*.)

Les auteurs adoptent les catégories établies à la fois par la tradition littéraire et par les sciences (la géographie, la biologie, etc.) pour la description des différentes formes de la vie naturelle, afin de les appliquer au paysage aérien, interprété comme une sorte de miroir flottant imitant la surface de la terre y compris ses divers habitants avec leurs modes d'existence.

Un second aspect des nuages d'habitude évoqué sous forme de catalogue est celui des différentes **couleurs** que revêtent les météores, qui sont aussi variables que leurs formes, selon l'heure du jour et les effets de la lumière. Parfois, les poètes déploient toute une gamme d'épithètes, une série de nuances chromatiques relevant du spectre complet, qui confine à une nomenclature, notamment dans la peinture d'un coucher du soleil³⁰. Afin de préciser au mieux ces teintes multiples, les adjectifs sont souvent accompagnés par des tournures supplémentaires, généralement des comparaisons avec des matières diverses : le métallique (plomb, étain) pour le gris ; le textile (coton, satin, mousseline, ouate), le lait ou la neige pour le blanc ; et les pierres précieuses (améthyste, rubis, lapis, émeraude) pour le violet, le rouge, le bleu et le vert. Ne citons pour l'instant que trois petits extraits :

30. Hugues Laroche, *Le Crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIX^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2007.

On ne saurait imaginer les tons d'or pâle, de lapis, d'améthyste, de perle, de nacre, de rose que prend notre globe lorsque le baiser de soleil fait frissonner sa peau nue. (Théophile Gautier, *L'Orient*.)

À quelle géométrie obéissent tous ces tumultueux entassements d'or, de nacre et d'ombre, parfois exhaussés sur des gradins de pourpre, mêlés de manteaux d'azur et de pans étoilés, que nous appelons les nuages? (Victor Hugo, *Proses philosophiques*.)

Vous y voyez ces cinq couleurs avec leurs nuances intermédiaires s'engendrer les unes des autres à peu près dans cet ordre : le blanc, le jaune soufre, le jaune citron, le jaune d'œuf, l'orangé, la couleur aurore, le ponceau, le rouge plein, le rouge carminé, le pourpre, le violet, l'azur, l'indigo et le noir. (Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*.)

Là encore, les auteurs recourent à l'analogie pour illustrer l'impression optique, une forme de *Veranschaulichung* largement topique qui caractérise le discours scientifique sur les nuages jusqu'à la naissance de la météorologie moderne au début du XIX^e siècle, sur laquelle nous reviendrons.

Enfin, un troisième niveau de la description par listage est celui du mouvement rapide des nuages, qui est traduit par une succession de verbes dynamiques. Si les nuages sont considérés comme un principe auto-propulsif, il s'agit de verbes intransitifs tels que flotter, courir, nager, voyager, etc. ; si leur mobilité est conçue comme un effet des vents, ce sont des termes tels que pousser, chasser, tirer, entasser, etc. Il faut y ajouter les verbes exprimant la naissance et la disparition des nuages, où l'aspect spatial se double d'une dimension temporelle, qui nous occupera plus tard : il s'agit d'une part de mots comme surgir, se gonfler, s'amonceler et, d'autre part, des verbes se dissiper, s'effacer, se dissoudre, etc. Voici quelques passages typiques :

Le soir, il semble que les nuages aussi vont se coucher. Ils s'aplatissent, ils s'allongent, ils s'étendent comme pour dormir. Le jour ils s'enflent, se dilatent et se gonflent au soleil comme des édretons devant le feu. (Victor Hugo, *France et Belgique*.)

Des nuages lourds, étouffants, qui tombent, qui tombent, couvrent les sommets, descendent dans les vallées, en rampant sur les pentes, qui disparaissent aussi, comme les sommets. (Octave Mirbeau, *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*.)

Ueber uns thürmen sich Wolken und kreisen umher, vom letzten Licht getroffen und schwach gefärbt. Sie bäumen sich auf und ergreifen flockend, anwachsend, sich lösend, diese und jene Gestalt. (Ludwig Tieck, *Eine Sommerreise*.)

[...] auf die Wolken zu blicken, wie sie werden, sich gestalten, sich verändern, sich heben, türmen, sich verbinden, sich trennen, sich ausbreiten, in ländergroßen Flächen dahin gehen, oder in Streifen und Faden verschwimmen. (Adalbert Stifter, *Winterbriefe aus Kirchschatz*.)

2. La liste au service d'une science des météores

Ces trois variétés de listes – les substantifs métaphoriques pour les formes, les adjectifs précisant les couleurs et les différents verbes du mouvement – contribuent dans leur ensemble à l'établissement d'une « néphologie³¹ » : les auteurs cherchent à systématiser les phénomènes observés dans un schéma typologique, ils s'efforcent de recenser, fixer et organiser les météores évanescents dans une classification selon des critères bien définis. Les trois facteurs pris en compte permettent une identification et une distinction des différentes espèces de nuages : avant d'être une évocation poétique, l'énumération des propriétés des nuages constitue bel et bien une méthode (pré-)scientifique, selon les pratiques de l'époque. L'écriture listale garantit une saisie de « données » selon la phénoménologie extérieure des nuages, et elle facilite une mise en ordre des objets désignés dans des groupes et une définition des catégories. L'approche des météorologistes contemporains ne diffère pas beaucoup de celle des écrivains : ainsi, Jean-Baptiste Lamarck distingue les nuages, entre autres, par leurs couleurs (« le rose tendre, le rouge de feu, le pourpre le plus éclatant, enfin le beau violet ») ou par leurs ressemblances (« nuages en voile », « nuages en lambeaux », « nuages pommelés », « nuages moutonnés », etc.). Et Luke Howard³², dont la classification sera finalement adoptée par les spécialistes du monde entier, baptise, lui aussi, les *modifications of clouds* à l'aide d'un certain nombre de métaphores, *cumulus* signifiant « tas », *cirrus* « cheveu » et *stratus* « couche ». Jusqu'à l'heure actuelle,

31. Il faut pourtant préciser que le terme de « néphologie » est seulement forgé à la fin du XIX^e siècle pour désigner la science des nuages comme une branche de la météorologie.

32. Luke Howard, *Sur les modifications des nuages*. Suivi de Goethe, *La Forme des nuages selon Howard*, éd. A. Vasak, Paris, Hermann, coll. « MétéoS », 2012. Pour Lamarck, voir *ibid.*, p. 53-69.

les météorologistes recourent à ce genre d'expressions analogiques, telles que fibreux, chevelu, soyeux, ou à des comparaisons explicites, telles que chou-fleur, dôme, tour, montagne, etc., de sorte que lexique scientifique et langue littéraire se confondent.

Bien entendu, les trois plans de la définition – les contours, les teintes et les déplacements – sont rarement présentés séparément par les auteurs : ils se trouvent souvent corrélés entre eux, formant des réseaux assez complexes. Comme les termes employés relèvent de trois genres de mots différents – noms, adjectifs et verbes – leur combinaison permet aux écrivains un enchevêtrement de plusieurs listes complémentaires, qui dépassent la simple juxtaposition d'éléments isolés et forment des syntagmes plus sophistiqués, dans lesquels les *items* listés sont parfois élargis à des propositions entières ou à des ensembles métriques plus larges. Citons à titre d'exemple ce passage tiré des *Contes en prose* de François Coppée (*Le Coucher du soleil*) :

Autour de ce foyer fulgurant, les nuages s'amoncelaient, variant sans cesse de nuances et de formes. D'abord ils s'étaient massés comme une chaîne de montagnes d'or; puis la cordillère s'était rompue, et un archipel d'îlots couleur de rubis nagea dans un océan d'un vert adorablement tendre; mais voilà que les îles s'allongeaient et se transformaient en serpents de lumière, en poissons de feu; et tout à coup, sans qu'on s'en fût aperçu, d'autres nuages s'étaient formés, plus loin, à droite, à gauche, partout, ébauchant des chimères fugitives, se revêtant de tons à désespérer Véronèse, construisant et détruisant à la hâte des Babels aériennes.

Un autre exemple de cette mise en liste combinée serait ce long extrait des *Études de la nature* de Bernardin de Saint-Pierre³³ :

J'ai vu aussi dans les nuages des tropiques, de toutes les couleurs qu'on puisse apercevoir sur la terre, principalement sur la mer et dans les tempêtes. Il y en avait alors de cuivrées, de couleur de fumée de pipe, de brunes, de rousses, de noires, de grises, de livides, de couleur marron et de celle de gueule de four enflammé. [...] Quelquefois les vents alizés du nord-est ou du sud-est, qui y soufflent constamment, cardent les nuages comme si c'étaient des flocons de soie; puis ils les chassent à l'occident, en les croisant les uns sur les autres, comme les mailles d'un panier à jour. Ils jettent sur les côtés de ce réseau

33. Sur les nuages de Bernardin de Saint-Pierre, voir André Weber, *op. cit.*, p. 140-158.

les nuages qu'ils n'ont pas employés, et qui ne sont pas en petit nombre; ils les **roulent** en énormes **masses blanches comme la neige**, les **contournent** sur leurs bords en **forme de croupes**, et les **entassent** les uns sur les autres, comme les **Cordillères du Pérou**, en leur donnant des **formes de montagnes, de cavernes et de rochers**; [...]. Vous voyez, çà et là, sortir des **flancs caverneux** de ces montagnes, des fleuves de **lumière** qui se **précipitent en lingots d'or et d'argent** sur des **rochers de corail**. Ici ce sont de **sombres rochers** percés à jour, qui laissent apercevoir par leurs ouvertures le **bleu** pur du firmament; là ce sont de **longues grèves sablées d'or**, qui **s'étendent** sur de riches fonds du ciel, **ponceaux, écarlates, et verts comme émeraude**. [...] Les **formes** en sont aussi variables que les **nuances**; ce sont tour à tour, **des îles, des hameaux, des collines plantées de palmiers, de grands ponts qui traversent des fleuves, des campagnes d'or, d'améthystes, de rubis**, ou plutôt ce qui n'est rien de tout cela, ce sont des **couleurs** et des **formes** célestes, qu'aucun pinceau ne peut rendre ni aucune langue exprimer. [...] **Le jaune y paraît une génération du blanc, le rouge une nuance plus foncée du jaune, le bleu une teinte de rouge plus renforcée, et le noir la dernière teinte du bleu.**

Grâce à l'imbrication des trois listes, l'auteur crée un *textus*, un tissu de mots très serré, dans un véritable tour de force, qui décline toutes les potentialités de la manifestation des nuages. Bernardin fait preuve d'une réelle ambition d'exhaustivité, cherchant à dénombrer la totalité des phénomènes observés et à en préciser les caractéristiques par une identification verbale assez subtile. L'outil linguistique de l'écriture par liste lui permet une certaine réduction de la réalité hétéroclite, qui la rend accessible à l'explication et à la compréhension. L'alignement ordonné des détails concrets et leur arrangement croisé constituent une procédure de rationalisation méthodique, fondée sur une stylisation objective prononcée : le catalogue complet des couleurs, par exemple, ne provient d'aucun locuteur individuel. Bien entendu, cette apparente neutralité du discours n'est qu'une illusion, un stratagème rhétorique qui cache un fond éminemment subjectif de l'énoncé – aspect qui sera discuté plus tard. Mais il faut prendre au sérieux cette volonté de fixer les météores éphémères dans leurs continuelles métamorphoses grâce à une taxinomie plus ou moins rigide, qui sert à soumettre le ciel mouvementé au contrôle humain par une opération heuristique – dans la *Listenwissenschaft*, on parle d'un algorithme.

Cette recherche décisive de l'exactitude scientifique est encore plus explicite dans le poème que Goethe consacre à la classification

des nuages selon Luke Howard³⁴ (*Howard's Ehrengedächtnis*). Le poète choisit la nomenclature météorologique comme point de départ et organise son texte entier autour de ces termes spécialisés : ainsi, le poème se présente comme un catalogue, car les strophes intitulées « Stratus », « Cumulus », « Cirrus » et « Nimbus » figurent comme des *items* dans une liste finie, close et ordonnée. Grâce à la terminologie de Howard, Goethe réussit à transformer une réalité éparpillée en un système statique, et c'est précisément cette qualité de la théorie de Howard dont le poète fait l'éloge : Howard aurait su « saisir » et « retenir fermement » « ce qu'on ne peut tenir, ce qu'on ne peut atteindre » ; il aurait « défini » et « limité » « l'indéfinissable » et « nommé » « avec pertinence » « l'indécis³⁵ » :

Was sich nicht halten, nicht erreichen läßt,
Er faßt es an, er hält zuerst es fest ;
Bestimmt das Unbestimmte, schränkt es ein,
Benennt es treffend! – Sei die Ehre dein! –

Cependant, dans les trois quatrains du *Nota bene* que Goethe ajoute plus tard à son poème, il encourage les poètes et les peintres à dépasser cette distinction scientifique par des moyens artistiques, et son propre texte « Pour honorer la mémoire de Luke Howard » témoigne largement de cette esthétisation des données livrées par la météorologie, faisant de la forme listale une œuvre d'art d'une grande force suggestive.

Mais restons encore un instant dans le domaine du scientifique et regardons le grand poème de Shelley, *The Cloud*, qui adopte, lui aussi, la structure logique d'un modèle météorologique : celui du cycle de l'eau. Par conséquent, l'énumération ne porte pas ici sur les contours, mais sur la consistance des hydrométéores, sur les états successifs de leur matière « aqueuse » ou plutôt sur les différentes précipitations qui naissent des nuages : « showers », « dews », « hail », « rain », « snow », etc.

34. Albrecht Schöne, « Über Goethes Wolkenlehre », *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, Göttingen, 1968, p. 26-54 ; Karl-Heinz Bernhardt, « Johann Wolfgang von Goethes Beziehungen zu Luke Howard und sein Wirken auf dem Gebiet der Meteorologie », *Proceedings of the International Commission on History of Meteorology*, 1.1, 2004, p. 28-40 ; Giovanna Pinna, « Météorologie poétique : les nuages chez Goethe », in Jackie Pigeaud (dir.), *op. cit.*, p. 39-50.

35. Pour la traduction française, voir *La Forme des nuages selon Howard*, éd. cit., p. 238.

Dans la dernière strophe, qui clôt la liste, le nuage personnifié résume ce principe inhérent à sa nature :

I am the daughter of earth and water,
 And the nursling of the sky;
 I pass through the pores of the ocean and shores;
 I change, but I cannot die.

Selon cette loi physique de la transformation perpétuelle, l'énumération accentue moins les substantifs que les verbes exprimant l'action et le mouvement des nuages, de sorte que le poème entier transcrit littéralement cet univers mobile et changeant. Comme dans le texte de Bernardin, la macrostructure listale, qui suit ici le schéma « I bring », « I bear », « I wield », « I sift », etc. contient en son sein d'autres listes subordonnées : par exemple, le nuage vole « Over the rills, and the crags, and the hills,/Over the lakes and the plains ». L'accumulation des vocables crée un rythme qui imite le va-et-vient des nuages, et cette succession de mots est précisément au service de la représentation scientifique. Car avant d'être un moyen poétique entraînant le lecteur dans ce tourbillon, mimant le vertige que donne la contemplation du ciel, le défilé des mots dans le texte a une valeur iconographique : il s'agit de « mots-images », censés visualiser par l'écriture même le cortège des météores³⁶.

3. La notation séquentielle, le style discontinu et le discours impersonnel

Ce constat nous amène à mettre en relief un autre aspect de la mise en liste, qui sert la transcription apparemment objective des phénomènes atmosphériques : la réorganisation des impressions simultanées par une notation séquentielle. Au vu de l'impossibilité d'évoquer à la fois tous les éléments aperçus, les auteurs procèdent à une description linéaire des objets observés, les nommant l'un *après* l'autre (dans le temps de l'écriture) et l'un *à côté de* l'autre (dans l'espace du texte), ce qui transforme la perception totale en reproduction segmentée. Ainsi, le vaste panorama du ciel se trouve réduit à une suite d'éléments isolés, qui se présentent comme une succession de notices éparses, de sorte que le style discontinu de la liste semble doubler l'existence fragmentée

36. Voir Sabine Mainberger, *op. cit.*, p. 243.

des nuages. Leur parade dans le texte illustre non seulement leur déplacement dans l'azur, mais aussi la fuite du temps, très frappante dans cette notation « pas à pas ». Ainsi, le temps qu'il fait correspond au temps qui passe, et on connaît la longue tradition reliant la fugacité des nuages à la vanité terrestre, à la caducité des choses du monde³⁷. On peut retenir avec Sabine Mainberger que le Temps est le principal agent de toute forme d'énumération, de sorte que le véritable sujet de la liste est la procession des mots³⁸. Les auteurs relèvent ainsi le défi de fixer le temps, et la cadence de l'accumulation peut, par son accélération ou son ralentissement, reproduire la vitesse du mouvement et la durée de l'existence des nuages.

La perspective de cette sérialisation de l'expérience est bien évidemment celle de l'individu : ce n'est que par rapport à sa position immobile que les éléments apparaissent comme un défilé qui passe. Or, les listes de nuages cherchent souvent à effacer cette présence d'un moi, à supprimer cette focalisation au nom de l'objectivité de la description. Là encore, il s'agit d'une stratégie discursive au service de la scientificité : l'anonymat de l'énumération sert à minorer l'auctorialité, le style a-personnel est censé éliminer toute vision subjective de l'univers décrit. Par conséquent, les *items* sont généralement introduits par des formules déictiques neutres comme « il y a », « on peut observer », etc. Voici quelques exemples :

Par des transformations successives, on voyait dans ces nues s'ouvrir des gueules de four, s'amonceler des tas de braise, couler des rivières de lave. (François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*.)

On y distinguait des silhouettes. Des têtes monstrueuses s'ébauchaient ; des cous semblaient se tendre ; des éléphants portant leurs tours, entrevus, s'évanouissaient. (Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*.)

Il y en a des plaines, des sommets, des pics, des vallons. [...]. On aperçoit des provinces de clochetons, de flèches, de tours de cristal, des océans de vagues roulées. (Guy de Maupassant, *Sur les nuages*.)

C'était, sur le ton doré des toits, des nappes noires voyageant toutes dans le même sens, avec le même glissement doux et silencieux. Il y en avait d'énormes, nageant de l'air majestueux d'un vaisseau amiral, entourées de plus

37. Voir notre étude « La fascination du nubigène », art. cit.

38. Sabine Mainberger, *op. cit.*, p. 245.

petites qui gardaient des symétries d'escadre en ordre de bataille. (Émile Zola, *Une page d'amour*.)

Dans d'autres cas, la personne du contemplateur est bien présente, mais au lieu d'insister sur la perception subjective, le « je » de l'auteur sert à authentifier le témoignage dans sa véracité. Ce geste argumentatif se trouve par exemple dans le passage déjà cité des *Études de la nature* de Bernardin, qui débute par un « j'ai vu » programmatique. Or, sous le masque du garant impartial peut resurgir l'individu sensible, comme le montre un autre texte de Bernardin, *Voyage à l'île de France*, qui commence l'évocation d'un crépuscule magnifique par la tournure personnelle et affective « J'ai admiré » :

J'ai admiré souvent le lever et le coucher du soleil. C'est un spectacle qu'il n'est pas moins difficile de décrire que de peindre. Figurez-vous, à l'horizon, une belle couleur orange qui se nuance de vert, et qui vient se perdre au zénith dans une teinte lilas, tandis que le reste du ciel est d'un magnifique azur. Les nuages qui flottent çà et là sont d'un beau gris de perle. Quelquefois ils se disposent en longues bandes cramoisies, de couleur ponceau et écarlate ; toutes ces teintes sont vives, tranchées et relevées de franges d'or.

À y regarder de plus près, une telle subjectivité affirmée est omniprésente dans les listes de nuages, malgré l'effort visible des auteurs pour contrôler les émotions que suscite un ciel « sublime³⁹ », incommensurable et chaotique, afin d'en donner une description exacte. Au lieu de s'approprier une nature complexe et illimitée par une analyse méthodique, les écrivains se montrent dépassés par leurs impressions, et leur tentative de maîtriser la réalité dans sa variabilité est finalement condamnée à un échec qui donne naissance à l'évocation poétique.

4. Une rhétorique de la *Überwältigung*

Par conséquent, les listes de nuages acquièrent subrepticement une fonction différente. Elles ne traduisent plus cette pensée séparative de la science qui cherche à réduire un univers foisonnant à un ordre classificatoire, bien au contraire : l'amoncellement des mots imite justement ce monde hétéroclite dans toute sa pluralité, grâce à une écriture débordante et une prolifération lexicale quasiment éruptive. La liste

39. Baldine Saint Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2014.

apparaît donc comme une forme de logorrhée, comme l'expression immédiate d'affections très fortes telles que la fascination, l'admiration, l'angoisse, la terreur, etc., que la raison ne saurait plus domestiquer. Souvent, les écrivains avouent franchement cette perte de contrôle face à un ciel mouvementé, dont la beauté ou la menace leur paraît indescriptible, de sorte que la profusion verbale de la liste, dans sa tendance à l'infini, devient pour eux la seule possibilité de transcrire cette impuissance à laquelle la nature destine l'être humain. Sabine Mainberger parle ici d'une rhétorique de la *Überwältigung*⁴⁰ : le flux des vocables trahit la soumission de l'individu à une force majeure, qui lui procure une expérience hors norme.

Ainsi, les listes des nuages sont parfois accompagnées par le *topos* de l'indicibilité suggérant une inhibition linguistique qui est justement surmontée par l'abondance expressive de l'énumération. Selon Bernardin, les nuages présentent « des couleurs et des formes célestes, qu'aucun pinceau ne peut rendre ni aucune langue exprimer » – formule insérée au beau milieu de cette longue série d'épithètes que comporte l'extrait précité des *Études de la nature* dans une forme de préterition. Et dans *Voyage à l'île de France*, il dit que « C'est un spectacle qu'il n'est pas moins difficile de décrire que de peindre » – avant de prouver toute sa virtuosité stylistique, que l'apparente difficulté aide évidemment à mettre en relief et qui sert surtout la *laudatio* de la création divine. Chez d'autres écrivains, l'impact du ciel sur l'état mental est encore plus frappant. Citons par exemple Novalis, qui affirme dans *Heinrich von Ofterdingen*, que les nuages ont souvent « une influence merveilleuse » sur l'homme. Quand ils sont « doux et colorés », ils seraient comme « le souffle d'un désir provenant de notre for intérieur » et comme « le présage d'une splendeur inconnue et indicible ». Quand ils sont « sombres et sérieux et terribles », ils semblent exprimer « toutes les menaces de la vieille nuit », suscitant « l'horreur et l'angoisse », « terrifiant » l'homme jusque dans « sa vie la plus intime » :

Es ist gewiß etwas sehr Geheimnisvolles in den Wolken, sagte Sylvester, und eine gewisse Bewölkung hat oft einen ganz wunderbaren Einfluß auf uns. Sie ziehn und wollen uns mit ihrem kühlen Schatten auf und davon nehmen und wenn ihre Bildung lieblich und bunt, wie ein ausgehauchter Wunsch unsers Innern ist, so ist auch ihre Klarheit, das herrliche Licht, was dann auf Erden

40. Sabine Mainberger, *op. cit.*, p. 95.

herrscht, wie die Vorbedeutung einer unbekanntem, unsäglichen Herrlichkeit. Aber es gibt auch düstre und ernste und entsetzliche Umwölkungen, in denen alle Schrecken der alten Nacht zu drohen scheinen. Nie scheint sich der Himmel wieder aufheitern zu wollen, das heitre Blau ist vertilgt und ein fahles Kupferrot auf schwarzgrauem Grunde weckt Grauen und Angst in jeder Brust. Wenn dann die verderblichen Strahlen herunterzucken und mit höhnischem Gelächter die schmetternden Donnerschläge hinterdreinfallen, so werden wir bis ins Innerste beängstigt.

Dans ce passage, qui comprend, lui aussi, quelques énumérations, Novalis met les propriétés des nuages en rapport direct avec leur effet sur l'individu, émerveillé ou effrayé par la vision : il privilégie une approche sensorielle des météores et rétablit l'expérience corporelle, prélude à toute interprétation rationnelle.

Pratiquement toutes les listes de nuages trahissent implicitement cette fascination spontanée, ne serait-ce que par les adverbes structurant la série des *items*. Car les nuages apparaissent aux yeux du contemplateur, comme le dit François Coppée dans le texte déjà cité, « tout à coup », « plus loin, à droite, à gauche, partout », ou pour citer John Keats « here and there and everywhere » (*Letters*, 3 août 1881). Bref, ils surgissent avec une vitesse inconcevable qui dépasse les capacités cognitives de l'homme et que la diction haletante de la liste cherche justement à reproduire. En raison du procédé séquentiel, les détails décrits sont alignés à l'aide de modalisateurs divers : temporels comme « puis », « ensuite », « tantôt » ; spatiaux comme « ici », « là », « ailleurs » ; ou des expressions comme « les uns – les autres ». Cette succession d'appositions n'exprime pas seulement l'impossibilité de *tout dire*, mais aussi celle de *tout voir* : ce mode stylistique avoue le désespoir ou le bonheur de l'homme face à son incapacité de saisir la nature dans son intégralité. Quelques exemples :

Ils semblent, d'instant en instant, / De la terre et des flots retracer les images [...] / Tantôt leurs couches allongées / S'étendent en vastes niveaux [...] / Tantôt en montagnes sublimes / Ils dressent leurs sommets brûlants [...] / Là s'élèvent des colonnades ; / Ici, sous de longues arcades. [...] (Alphonse de Lamartine, *Poésie ou paysage dans le golfe de Gènes*.)

Puis voilà qu'on croit voir, dans le ciel balayé, / Pendre un grand crocodile au dos large et rayé / [...] Puis se dresse un palais ; puis l'air tremble, et tout fuit. (Victor Hugo, *Soleils couchants I*.)

Tantôt il ressemblait à une grande **cigogne** blanche couchée dans les anfractuosités du sommet comme dans un nid ; tantôt il **se dressait** sur quatre pieds, ouvrait une gueule, et l'on eût dit un **dogue** qui aboie ; tantôt il **se divisait** en cinq ou six petits nuages et faisait à la montagne une couronne d'**aigles planant** en rond. (Victor Hugo, *Alpes et Pyrénées*.)

Einige hatten sich an den Zipfel eines vorüberfliegenden Nebelstreifs **gehängt** und **bogen** ihn herunter, andere **rollten** ein leichtes Gewölk wie einen **Vorhang** auf, während wieder andere sich wunderlich in eine schwere dicke Wolke **hineinarbeiteten**, die sich auch wirklich nach und nach in **Bäume, Felsen** und **Häuser zu gestalten anfang**. (Joseph von Eichendorff, *Auch ich war in Arkadien*.)

Ainsi, les auteurs cherchent à communiquer leurs sentiments par les qualités sonores des éléments listés, donnant la parole aux météores eux-mêmes, dont les signifiés imitent les caractéristiques. Dans le cas d'un ciel orageux, un craquement de consonnes dures et une série de voyelles sombres réfléchissent à la fois l'impression visuelle et l'angoisse ressentie, créant une atmosphère dramatique ; voici deux exemples :

Les nuées terribles **modelaient** dans l'immensité des **masques de gorgones**, tout le dégagement d'intimidation possible se produisait, la pluie venait des vagues, l'écume venait des nuages, les fantômes du vent se courbaient, des faces de météores **s'empourpraient** et **s'éclipsaient**, [...] les cumulus chargés de grêle, **déchiquetés, couleur cendre**, paraissaient pris d'une espèce de frénésie giratoire. (Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*.)

D'énormes nuages, élargis comme des **taches d'encre, couraient** au milieu de plus petits, **dispersés et flottants**, pareils à des **haillons** que le vent **déchiquetait**, et **emportait** fil à fil. Un instant, deux nuées **s'attaquèrent**, se **brisèrent** avec des éclats, qui **semèrent** de débris l'espace **couleur de cuivre**. (Émile Zola, *Une page d'amour*.)

Les nuages de beau temps, en revanche, sont évoqués par des phonèmes doux et mélodieux : l'onomatopée sert à suggérer une ambiance méditative, souvent proche de la transe ou de l'extase, comme le prouvent les extraits suivants :

Ces nues, **ployant et déployant** leurs **voiles, se déroulaient** en zones diaphanes de **satins blancs, se dispersaient** en légers **flocons d'écume**, ou **formaient** dans les cieux des bancs d'une **ouate éblouissante**, si doux à l'œil qu'on croyait

ressentir leur mollesse et leur élasticité. (François-René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*.)

O die vielgeliebten, *schwebenden, webenden* Wolken, entgegnete Clarissa, wie sie *aufblühen* in der Öde des Himmels, um die Berge glänzen und träumen, *schimmernde Paläste* bauen, massenweise sich sonnen und Abends so *liebroth* entbrennen, wie schlafmüde Kinder. (Adalbert Stifter, *Der Hochwald*.)

Seitwärts von dem Gebirge sah ich eine weite *Landschaft*, deren unbeschreibliche Schönheit und wunderbaren *Farbenschimmer* ich niemals vergessen habe. Ein großer *Strom* ging mitten hindurch bis in eine unabsehbare, duftige Ferne [...] Unterdes sah ich, daß das *Gebirge* anfang sich wundersam zu *regen*; die *Bäume* *streckten* lange Arme aus, die sich wie *Schlangen* ineinander *schlungen*, die *Felsen* *dehnten sich* zu ungeheuren *Drachengestalten* aus, andere zogen *Gesichter* mit langen Nasen. (Joseph von Eichendorff, *Abnung und Gegenwart*.)

Par ailleurs, selon Umberto Eco, qui cite un texte du XVII^e siècle⁴¹, la langue allemande serait particulièrement capable de « parler avec les langues de la nature » : « Elle tonne avec le ciel, elle éclate avec les nuages rapides, elle rayonne avec la grêle, elle siffle avec les vents » – un constat certainement discutable. Dans toutes les langues, la musicalité de ces évocations confère à la liste une force suggestive qui dépasse la simple fonction dénotative; l'intention documentaire disparaît pour laisser place à une énumération qui est, pour citer Bernard Sève, « chargée de pouvoirs mystérieux, de significations sourdes, d'échos sensuels⁴² ». L'esthétisation confère à la liste des nuages la tonalité d'un chant solennel, d'un hymne magique qui gagne une certaine autonomie par rapport aux phénomènes naturels décrits.

III. CONCLUSION : LA LISTE DES NUAGES, UN MODE D'ÉCRITURE À NOMBREUSES FACETTES

En guise de conclusion, nous pouvons retenir que la liste des nuages constitue une forme littéraire à multiples facettes. Située à mi-chemin entre un mode d'écriture scientifique et une évocation poétique,

41. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 233. Eco cite ici Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Nürnberg, 1644-1657.

42. Bernard Sève, *op. cit.*, p. 112.

elle se révèle un moyen rhétorique ambivalent, applicable dans des contextes très variés, sinon contradictoires. D'une part, elle est au service de ce que Sabine Mainberger appelle une « comptabilité de la nature⁴³ », prosaïque, objective, méthodique, cherchant l'abstraction et la subsomption qui définissent toute catégorisation scientifique. D'autre part, la qualité esthétique de l'énoncé linguistique suggère un retour à la richesse du concret et du particulier : il s'agit de « restituer l'hétérogénéité du réel » et de le « soumettre à l'immédiateté du regard⁴⁴ ». Le discours poétique contribue par là à un réenchantement de la nature que la science a peut-être trop analysée, expliquée, disséquée. Ainsi, les écrivains et poètes sont tiraillés entre des ambitions *a priori* opposées, mais pourtant coexistantes : ils cherchent à la fois à maîtriser une réalité foisonnante par une écriture ordonnée et à resublimier, à remystifier par un style évocateur un monde polymorphe qui semble finalement échapper à toute tentative de contrôle.

Par ailleurs, cette concurrence des discours est souvent discutée par les auteurs eux-mêmes. Ainsi, Goethe – le grand poète-naturaliste par excellence – dénonce le caractère agglomératif des traités d'histoire naturelle auxquels il reproche une déficience esthétique⁴⁵, et son poème sur Luke Howard se termine, nous l'avons dit, sur un appel lancé aux peintres et poètes pour qu'ils dépassent la diction aride de ce météorologiste pourtant vénéré. Parmi les romantiques anglais, c'est John Keats qui s'oppose le plus au jargon neutre des scientifiques, avec sa célèbre attaque portée contre Isaac Newton qui aurait inséré l'arc-en-ciel « in the dull catalogue of common things » (*Lamia*). Dans cette optique, la beauté et la richesse des nuages, dont William Wordsworth loue « l'art protéiforme » (« Protean art ») dans son long poème *To the clouds*, mérite une langue exubérante seule capable de rendre ces « Cyclades of various shapes / And all degrees of beauty ». Même Edmond de Goncourt critique les méthodes des savants qui détruiraient le mystère de l'atmosphérique – tout en utilisant paradoxalement à son tour leur « pensée par liste » :

Je reprochais à Rosny l'alchimie de ses ciels, lui disant que l'effet produit par un ciel sur un humain est une impression vague, diffuse, poétiquement immatérielle, si l'on peut dire, ne pouvant être traduite qu'avec des vocables

43. Sabine Mainberger, *op. cit.*, p. 1.

44. Sophie Milcent-Lawson *et al.*, « Introduction », in *id.* (dir.), *op. cit.*, p. 14 et 17.

45. Sabine Mainberger, *op. cit.*, p. 146-150.

sans détermination bien arrêtée, bien précise, et qu'avec ses qualifications rigoureuses, ses mots techniques, ses épithètes minéralogiques, il solidifiait, matérialisait ses ciels, les dépoétisait enfin de leur poésie éthérée. (*Journal*, 27 mars 1887.)

Et selon Pierre Loti, même les mots poétiques, « si vagues qu'ils soient, restent encore trop précis pour exprimer ces choses; il faudrait cette langue incertaine qui se parle quelquefois dans les rêves, et dont on ne retient au réveil que d'énigmatiques fragments n'ayant plus de sens » (*Pêcheur d'Islande*).

Terminons donc sur le constat proposé par Philippe Hamon, que la liste présente une « double tendance contradictoire » : elle offre aux écrivains un instrument pour dompter un univers insaisissable, et elle peut les « griser par le dynamisme propulsif, la relance et le mouvement perpétuel⁴⁶ ». C'est cette faculté multiple de la liste des nuages qui se trouve formulée dans ce vers de Lamartine, que nous avons choisi comme titre de cette étude : le poète s'efforce de prêter aux nuages « des traits, un corps, une âme, un nom », condensant dans une liste tout ce que la liste peut offrir :

Adorant comme toi les monts et les forêts,
 J'aime à m'asseoir, aux bords des torrents de l'automne,
 Sur le rocher battu par le flot monotone,
 À suivre dans les airs la nue et l'aquilon,
 À leur prêter des traits, un corps, une âme, un nom,
 Et, d'êtres adorés m'en formant les images,
 À dire aussi : Mon âme est avec les nuages!
 (Alphonse de Lamartine, *Souvenir d'une enfance, ou la Vie cachée*.)

46. Philippe Hamon, art. cit., p. 28.