

ACTA UNIVERSITATIS JÓZSEF ATTILA

ACTA ROMANICA

TOMUS XIX

ETUDES DOCTORALES III

SZEGED

1999

ACTA UNIVERSITATIS JÓZSEF ATTILA

ACTA ROMANICA

TOMUS XIX

ETUDES DOCTORALES III

SZEGED

1999

Rédaction : Lucie BERTON, Ilona KOVÁCS, Olga PENKE

Rédaction technique : Gábor CSÍKY

Ce volume est publié grâce à l'aide de l'Institut Français

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

JATEPRESS, SZEGED, 1999

**© Anikó ÁDÁM, Péter BALÁZS, Lucie BERTON,
Monika BURJÁN, Gábor CSÍKY, Olga GRANASZTÓI,
Tímea GYIMESI, Ilona KOVÁCS, Katalin KOVÁCS,
Olga PENKE, László SUJTÓ, Géza SZÁSZ**

Table des matières

Avant– propos	5
Katalin KOVÁCS : Le critère de l'expressivité dans les <i>Salons</i> de Diderot.....	7
Péter BALÁZS : Deux ouvrages sur la tolérance au milieu du XVIII ^e siècle :	
Turgot et La Beaumelle	17
Olga PENKE : Le discours historico-philosophique dans les ouvrages en français d'une bibliothèque hongroise du XVIII ^e siècle	29
Olga GRANASZTÓI : L'apparition du terme de libertinage en Hongrie dans la deuxième moitié du XVIII ^e siècle.....	41
Ilona KOVÁCS : Casanova mémorialiste, dans le contexte hongrois	53
Monika BURJÁN : Cent ans de réflexion théorique sur la traduction en Hongrie (1787-1883).....	65
Géza SZÁSZ : L'utilisation des <i>Voyages</i> au tournant des XVIII ^e -XIX ^e siècles	73
Anikó ÁDÁM : Espace fini, espace infini : la poétique de la contemplation dans le <i>Génie du christianisme</i> de Chateaubriand.....	79
Gábor CSÍKY : Quelques aspects de la religion de Chateaubriand :	
de l'exotisme américain au perfectionnement de la société	85
László SUJTÓ : Un Parisien solitaire et solidaire.....	93
Timea GYIMESI : Paradoxes sur la notion de tradition (à propos de l'approche de l'œuvre de Michel Tournier).....	103
Lucie BERTON : Les romans du cycle des villes dans l'œuvre de J.M.G.Le Clézio. Ébauche d'une réflexion sur l'homme dans la ville : la micromanie.....	117

Avant-propos

Le présent volume fait partie de la nouvelle série d'une ancienne collection portant le nom d'*Acta Romanica* jusqu'au XVI^e volume et auquel s'ajoute depuis 1997 le sous-titre d'*Études Doctorales*. Sont publiés dans ces volumes les résultats des recherches des étudiants doctorants, rédigés dans le cadre des travaux de l'école doctorale de littérature française à l'Université de Szeged. Ce numéro aimerait perpétuer la tradition des recueils de textes sous la forme d'*Études Doctorales*, tome III. Ont contribué à ce numéro les doctorants mais également les enseignants de l'école doctorale.

Les sujets élaborés témoignent d'une certaine variété que nous considérons comme un signe de richesse et non pas comme un défaut et qui représente fidèlement la diversité des méthodes et des approches pratiquées dans notre école doctorale. Suivant le profil de notre enseignement doctoral, trois grands domaines de recherche sont traités dont l'histoire des idées, l'esthétique littéraire et les contacts culturels entre la France et la Hongrie.

Katalin Kovács, dans une fine analyse de la signification du terme d'expressivité dans la critique d'art de Diderot, démontre que ce terme central est enraciné dans l'idée d'harmonie et lié à l'expression des passions codifiée par ses prédécesseurs. Les exemples cités dans l'étude prouvent que Diderot a rendu plus souples les typologies rigoureuses des passions grâce au critère de l'intensité. Deux approches très différentes de l'apologie de la tolérance du XVIII^e siècle sont présentées par Péter Balázs. Son article étudie de manière approfondie la *Lettre sur la tolérance* de Turgot, miroir de la réflexion d'un politicien réformiste et d'un penseur de la lignée du droit naturel. L'ouvrage fictif du protestant La Beaumelle, *L'Asiatique tolérant*, diffère profondément du traité de Turgot : son histoire allégorique véhicule une virulente critique de la Révocation de l'Édit de Nantes et aboutit à un projet radical de libération sociale.

Il ressort de l'analyse d'Olga Penke qu'une bibliothèque peut dévoiler non seulement l'intérêt de son propriétaire, mais qu'elle apporte également des renseignements précieux sur le statut de l'intellectuel au XVIII^e siècle. La collection réunie par József Pétzeli, pasteur protestant, fondateur d'une des premières revues en Hongrie, témoigne de la réflexion du collectionneur sur la manière d'écrire l'histoire. Olga Granasztói s'interroge sur les sens donnés au terme libertinage dans la Hongrie de la deuxième moitié du XVIII^e siècle ainsi que sur la réception de la pensée et de la littérature libertines françaises. Ilona Kovács situe les problèmes des *Mémoires* de Casanova dans le contexte hongrois pour conclure que le succès de *Histoire de ma vie* s'explique en grande partie par le contraste de style des mémorialistes hongrois et de celui de Casanova. L'analyse de la réflexion sur la traduction effectuée par Monika Burján sur un corpus de textes théoriques, critiques et épistolaires, aboutit à la thèse selon laquelle cette réflexion n'a pas fondamentalement changé entre 1787 et 1883. Cette période coïncide avec le changement de la conception de l'originalité et celle de la fidélité dans les écrits des théoriciens et traducteurs hongrois, fortement marqués par la pensée allemande

et surtout par celle de Goethe. Géza Szász esquisse une histoire des récits de voyage au tournant des XVIII^e-XIX^e siècles afin de démontrer que les voyages « philosophiques et politiques » se transforment au siècle dernier grâce à l'attente du public : une grande partie de ces ouvrages étaient en effet commandés par le pouvoir politique. Les deux textes commentés présentent deux variantes des récits du XIX^e siècle : les *Mémoires* de Talleyrand montrent un usage éminemment politique de ces textes, tandis que *Le Voyage* de Marcel de Serres témoigne de l'influence de la science de la statistique sur ce genre, littéraire à l'origine.

Anikó Ádám s'appuie sur la conception de Bachelard pour étudier la philosophie de la nature dans le *Génie du christianisme*. Elle analyse la façon dont Chateaubriand construit une poétique de la contemplation, à l'aide de métaphores empruntées au lexique maritime (d'un côté) et à celui de l'architecture (de l'autre). L'œuvre du même auteur est considéré sous un angle complètement différent par Gábor Csíky. Il étudie l'évolution de la réflexion de Chateaubriand sur les religions à travers plusieurs ouvrages : le *Voyage en Amérique*, les *Mémoires d'outre-tombe*, les *Aventures du dernier Abencérage*, ainsi que le *Génie du christianisme* et les *Martyrs*. László Sujtó sélectionne une partie des *Fleurs du Mal*, les *Tableaux parisiens*, où Baudelaire inaugure le sujet de la grande ville dans la poésie. Selon lui, la tentative du poète de superposer les vieux mythes au nouveau sujet ne constitue qu'un demi-succès sur le plan esthétique, puisque la nature sort victorieuse « du duel » avec l'Artiste. La fonction de mythes fait également l'objet de l'étude de Tímea Gyimesi qui propose une nouvelle approche de l'œuvre de Michel Tournier. Selon elle, les mythes transposés, par la distance prise par rapport à la réalité, se retrouvent chez Tournier dans le domaine de l'ironie. Lucie Berton, actuellement lectrice de notre Département préparant sa thèse à l'Université de Lyon, se propose de présenter « la micromanie » de Le Clézio à travers une réflexion du romancier sur l'homme. Le personnage en effet tente de réduire la ville moderne « en ville-appartement tout d'abord, puis en ville-aire de jeu, pour plonger enfin dans une ville-dessin. »

Ilona KOVÁCS et Olga Penke

Katalin KOVÁCS

Le critère de l'expressivité dans les *Salons* de Diderot

L'expressivité constitue, tout au long du dix-huitième siècle, un critère de prime importance dans les ouvrages des critiques des Salons de peinture et de sculpture. Pareillement aux autres écrivains d'art de son temps, Diderot recourt fréquemment à ce critère dans ses jugements : il considère les toiles exposées souvent en fonction de leur force expressive qui provient principalement de l'expression énergique et claire des passions, du moins dans le cas de la représentation des sujets animés (et en particulier humains). Néanmoins, le critère d'expressivité ne s'applique pas exclusivement aux sujets vivants vu que ce ne sont pas seulement les passions mais aussi le coloris ou encore l'effet des lumières et des ombres par exemple qui peuvent conférer une valeur expressive au tableau.

Dans le présent article qui aura pour objet le parcours du champ conceptuel autour du critère d'expressivité, nous nous pencherons sur les *Salons* de Diderot. Nous tâcherons d'y examiner la valeur opératoire du double sens que l'on avait habitude d'attacher, d'après les théoriciens classiques de la peinture, à la catégorie de l'expression : l'expression générale et l'expression des passions¹. Par la suite, nous essayerons d'établir, dans les écrits du critique d'art, une typologie des tonalités expressives tout d'abord et ensuite celle des passions.

L'expression générale : la tonalité expressive et le concept d'harmonie

Les objets se séparent les uns des autres, avancent, reculent comme s'ils étaient réels ; rien de plus harmonieux, et nulle confusion, malgré leur nombre et le petit espace.

Dès que l'on propose le parcours des *Salons* de Diderot du point de vue du critère de l'expressivité, on se heurte à la difficulté suivante : le sens du terme « expression » n'apparaît pas d'une façon toujours évidente dans ces textes. La question initiale est donc de savoir si le terme désigne uniquement l'expression des passions ou s'il est quelquefois employé dans un sens plus large, épousant celui de l'expression générale. Pour pouvoir y répondre, nous procéderons d'abord par le relevé des occurrences du terme figurant dans un sens relatif au caractère d'ensemble du tableau et, ensuite, de celles de l'« harmonie », concept voisin

¹ A l'instar de la conférence de Le Brun, les théoriciens de peinture du dix-septième siècle français étaient soucieux de la catégorie de l'expression. Ils avaient soin de distinguer deux acceptions du terme : l'expression générale et l'expression particulière. Alors que l'expression générale n'est pas liée à une partie spécifique de la peinture, l'expression particulière est considérée comme une « *partie qui marque les mouvements du cœur, et qui rend visible les effets de la passion.* » LE BRUN, Charles, Conférence sur *L'expression des passions* (1668), in MEROT, Alain, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, ENS-BA, 1996, p. 148.

ayant, dans le vocabulaire diderotien, un champ sémantique très proche de celui de l'expression générale des théoriciens classiques français.

Un survol rapide des *Salons* suffit pour voir que lorsque Diderot utilise le terme « expression », il comprend par là, tout comme les théoriciens et critiques d'art de son époque, uniquement son sens restreint, à savoir l'expression particulière des figures du tableau². Le terme apparaît le plus souvent associé soit à une passion³ soit à un personnage⁴ ou encore à une partie de son corps, en général son visage⁵. Puisque ce n'est visiblement pas de cette manière que l'on pourrait retrouver chez Diderot le sens de l'expression générale, il nous paraît plus utile de déceler, dans ses comptes rendus, les termes et les formules qui, sans contenir le mot « expression », portent tout de même sur le ton général de la toile. Nous nous proposons donc de présenter, par la suite, trois tonalités expressives dominantes susceptibles de correspondre au caractère général du sujet.

Dans le *Salon de 1765*, Diderot blâme le tableau de Carle Vanloo intitulé *Auguste fait fermer les portes du temple de Janus* parce que celui-ci pêche au niveau du caractère général impliqué par le sujet : « *Fermer le temple de Janus, c'est annoncer une paix générale dans l'Empire, une réjouissance, une fête, et j'ai beau parcourir la toile, je n'y vois pas le moindre vestige de joie*⁶. » Au lieu de cela, le tableau suggère un effet entièrement contraire, un silence morne et une tristesse profonde qui n'ont certainement rien à voir avec la gaieté. Il n'est guère surprenant que lorsque Diderot recompose la toile, c'est sous le signe de la tonalité joyeuse qu'il ordonne sa composition imaginaire : « *J'aurais voulu surtout que ma scène fût bien éclairée ; rien n'ajoute à la gaieté comme la lumière d'un beau jour*⁷. » Notons dans ce passage le rôle de l'éclairage de la scène auquel Diderot

² Chez la plupart des écrivains d'art du dix-huitième siècle, le terme d'expression se trouve associé à la représentation des passions. Ainsi, dans le *Traité de peinture* de Dandré-Bardon, ce terme est utilisé dans le sens de l'expression des passions : « *L'EXPRESSION est l'image vive & frappante de la passion qui affecte l'ame ; c'est son langage & le portrait de sa situation.* » DANDRE-BARDON, *Traité de peinture* suivi d'un *Essai sur la sculpture* (1765), Genève, Minkoff Reprint, 1972, p. 56. Watelet s'exprime dans la même veine dans l'entrée « Expression » de son dictionnaire. Il attire l'attention sur l'application restrictive du terme qui ne comprend que les « *signes extérieurs par lesquels s'annoncent sur le visage & dans toute l'habitude du corps les affections intérieures & tous les sentimens de l'ame.* » WATELET, Claude-Henri et LEVESQUE, P-C, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1792), Genève, Minkoff Reprints, 1972, t. 2, p. 221.

³ Dans le cas de *La Magdelaine* de Lagrenée : « *L'expression de son repentir est tout à fait douce et vraie.* » DIDEROT, *Salon de 1765* (édition critique et annotée, présentée par E. M. Bukdahl et A. Lorenceau ; abrég. S1765), Paris, Hermann, 1984, p. 91. Cette édition (abrég. S-II) sera notre édition de référence.

⁴ A propos du tableau de Lagrenée par exemple : « *L'expression de la Susanne est grande et noble* » DIDEROT, *Salon de 1763 in Essais sur la peinture* (texte établi et présenté par G. May ; abrég. EP) et *Salons de 1759, 1761, 1763* (textes établis et présentés par J. Chouillet ; abrég. S1759, S1761 et S1763), Paris, Hermann, 1984, p. 205. C'est de cette édition (abrég. S-I) que nous citerons.

⁵ Diderot vante ainsi la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze : « *Que son visage a d'expression !* » S1765 in S-II, p. 179.

⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

revient également dans ses autres critiques : il appartient aux moyens picturaux privilégiés qui peuvent concourir à l'expressivité du tableau.

Quant au ton général de la tristesse que le tableau manqué de Vanloo inspire, il y a maintes occasions où Diderot le trouve tout à fait adéquat à la nature du sujet. C'est le cas d'un paysage de Louthembourg montrant une matinée après la pluie où le peintre a réussi la tâche difficile de rendre la « tristesse de l'atmosphère qui annonce encore du mauvais temps pour le reste de la journée » et l'« aspect blême et mélancolique que la pluie de la nuit a laissé sur les champs (...) »⁸. De même, Diderot s'adonne, à propos d'une peinture d'histoire de Deshays, à une méditation sur l'effet des lumières artificielles aptes à suggérer la tristesse. Il se montre satisfait de cette composition « bien triste, bien lugubre, bien sépulcrale »⁹ parce que grâce à l'accord de tous ses éléments, il y règne partout un même ton.

Du point de vue de l'unité expressive, il réagit tout autrement devant *Le Miracle des Ardents* de Doyen où il reproche au peintre d'avoir perturbé l'effet général du tableau par une petite idée gaie, une dispute entre deux groupes d'anges et de chérubins, « qui va mal avec la tristesse du sujet »¹⁰. Le jugement de Diderot n'est guère indulgent à l'égard du mélange des tonalités expressives opposées qu'il repousse, dans la plupart des cas, sans appel puisqu'un tel mélange, en détruisant l'effet d'ensemble du tableau, risque de le rendre discordant. Il y a, effectivement, peu d'exceptions à cette règle générale où le contraste entre les divers éléments de la toile est applaudi par le critique. La peinture de Poussin, les *Bergers d'Arcadie* dont Diderot conçoit la tonalité dominante comme l'expression de la pitié¹¹ appartient pourtant à ces rares exemples-là : il tient le tableau pour « sublime et touchant » puisque celui-ci joue, du moins selon son interprétation, sur l'opposition merveilleusement réussie de la scène riante et des pensées mélancoliques suggérées par l'inscription sépulcrale.

C'est en parlant de la tonalité tranquille que Diderot réclame encore davantage l'homogénéité de l'effet d'ensemble du tableau. Son jugement est élogieux devant le *Saint Germain* de Vien (*Salon de 1761*) parce qu'il y règne « une tranquillité, une convenance d'actions, une vérité de disposition qui charment »¹². Il s'exprime dans des termes presque identiques à propos du tableau de Challe, le *Socrate condamné* exposé au même Salon de 1761 : « Il y règne une simplicité, une tranquillité, surtout dans la figure principale, qui n'est guère de notre temps »¹³. Bien que ses propos concernent dans le premier cas l'ensemble de la composition et dans le deuxième la figure centrale dont l'expression influe sur la

⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁹ Il s'agit de *l'Artemise au tombeau de Mausole*. *Ibid.*, p. 99.

¹⁰ DIDEROT, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767* (textes établis et présentés par E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau ; abrégé. S1767), Paris, Hermann, 1995, p. 257. C'est de cette édition (abrégé. S-III) que nous citerons.

¹¹ *Ibid.*, p. 400.

¹² S1761 in S-I, p. 132. De même, il vante *La Marchande à la toilette* de Vien à cause de la « tranquillité dans la composition. » S1763 in S-I, p. 203.

¹³ S1761 in S-I, p. 141.

tonalité de toute la toile, les deux exemples témoignent, en fait, du même effet d'ensemble que l'on pourrait désigner par le terme d'harmonie.

La notion d'harmonie que Diderot utilise relativement souvent dans ses commentaires mérite certainement que l'on s'y arrête pour expliciter le sens dans lequel nous l'entendons. Puisque ce terme, rapporté à la peinture, est employé dans plusieurs sens au dix-huitième siècle - Diderot parle tantôt de l'harmonie des couleurs ou des effets de lumière, tantôt de l'harmonie de l'ensemble de la toile -, il faut préciser que nous ne nous intéressons ici qu'à celui qui signifie l'effet total du tableau.

Diderot est très soucieux du critère d'harmonie tout au long de ses *Salons* : l'harmonie générale de la composition, due dans une large mesure à sa tonalité expressive unique, est tellement importante à ses yeux qu'elle suffit parfois pour contrebalancer les expressions froides ou d'autres manquements du tableau. C'est le cas, par exemple, d'une peinture de Restout où même le caractère « mesquin » des figures est pardonné grâce à l'« harmonie générale », à la « distribution des groupes », à la « liaison des parties de la composition »¹⁴. A propos de cette citation, il importe de noter que le terme « harmonie » figure souvent, dans les textes de Diderot, avec la distribution des éléments de la toile et avec leur parfaite liaison : ils contribuent à ce que la composition soit aisément compréhensible pour le spectateur. La plupart des peintures de ruines d'Hubert Robert, exposées au Salon de 1767, répondent à cette exigence : dans l'*Ecurie et magasin à foin* par exemple, Diderot loue « la variété infinie d'objets, pittoresques sans confusion » dont l'effet est « une harmonie qui enchante »¹⁵. Cependant, c'est avant tout le nom de Chardin qui inspire au critique des éloges où il incombe une large part à l'effet d'ensemble tranquille et harmonieux de la toile. Écoutons comment il s'exprime, dans le Salon de 1765, devant *Les Attributs de sciences* de Chardin :

*C'est la nature même pour la vérité des formes et de la couleur ; les objets se séparent les uns des autres, avancent, reculent comme s'ils étaient réels ; rien de plus harmonieux, et nulle confusion, malgré leur nombre et le petit espace.*¹⁶

Cette phrase contient, en fait, tous les éléments que Diderot reprend, avec des légères modifications, dans ses critiques sur les natures mortes du peintre : il ne cesse de s'émerveiller devant l'art de Chardin qui entend admirablement garder l'harmonie même au milieu de la plus grande variété des formes et des couleurs¹⁷. Bien que Diderot sente profondément cette harmonie, il paraît, malgré tous ses efforts, incapable de la verbaliser. Cela nous rend suffisamment difficile la

¹⁴ Il s'agit de l'*Orphée descendu aux enfers pour en ramener Euridice*. S1763 in S-I, p. 187.

¹⁵ S1767 in S-III, p. 351. De même, il apprécie la *Cuisine italienne* de Robert parce qu'on y « discerne sans fatigue les objets » ce qui concourt à l'effet général de la toile : « Tout est doux, facile, harmonieux, chaud et vigoureux dans ce tableau que l'artiste paraît avoir exécuté en se jouant. » *Ibid.*, p. 355 et 366.

¹⁶ S1765 in S-II, p. 119.

¹⁷ « Combien d'objets ! Quelle diversité de formes et de couleurs ! et cependant quelle harmonie ! quel repos ! » *Ibid.*, p. 121.

détermination du trait commun entre l'harmonie de la composition et sa tonalité générale que nous soupçonnons résider, dans le cas des peintures de Chardin, d'une part dans la lisibilité sans équivoque de la toile et, de l'autre, dans l'effet singulier de son coloris grâce auquel on prend « *ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même*¹⁸. » Le critique avoue honnêtement, dans le *Salon de 1763*, qu'il ne comprend rien à ce phénomène qui pourtant le fascine fortement :

*Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflé sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée.*¹⁹

A bien lire ces lignes - qui portent sur *La Raie* de Chardin -, on ne peut pas ne pas être attentif aux mots tels que le verbe « transpirer » ou les substantifs « vapeur » et « écume » suggérant tous, en quelque sorte, l'effet de vie de la toile, et cela en dépit du fait que les tableaux de Chardin représentent généralement des sujets inanimés²⁰. L'exemple de Chardin montre donc clairement que pareillement à l'harmonie des lumières et des ombres, le coloris peut concourir à l'expressivité de la composition. Une dernière remarque au sujet du caractère harmonieux des tableaux de Chardin : Diderot l'associe fréquemment à l'effet de tranquillité qu'ils inspirent grâce à l'accord parfait de leurs éléments.

Toutefois, cet accord se manifeste, dans la plupart des toiles à propos desquelles Diderot utilise le terme « expression », principalement au niveau des expressions particulières. Cela nous conduit au champ de la représentation des passions auquel Diderot réserve, en fait, ce terme. Avant de nous pencher sur ce domaine qui jouit, vers le milieu du dix-huitième siècle, d'un regain d'intérêt autant parmi les peintres que parmi les écrivains d'art français²¹, essayons de résumer l'apport de nos investigations concernant la catégorie de l'expression prise dans le sens général.

Il est démontré que le terme bien classique d'expression générale avait beau manquer dans le texte de Diderot, son sens - signifiant l'organisation intérieure de la composition - était pourtant présent, voire très important dans les *Salons*. Nous avons vu Diderot prétendre que sans cet effet total harmonieux, résultat dans une large mesure d'une tonalité expressive unique, il n'y a pas de tableau excellent. Et cette tonalité expressive est produite, pour sa part, essentiellement de l'accord des expressions des passions auxquelles Diderot attache une attention particulière.

¹⁸ *Essais sur la peinture* in S-I, p. 24.

¹⁹ *Ibid.* Voir CARTWRIGHT, Michael T., *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, in *Diderot Studies* XIII, 1969, p. 120.

²⁰ Voir DEMORIS, René, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 158.

²¹ J. M. Wilson souligne l'intérêt accru des académiciens pour l'expression qui se manifeste dans leurs discours, traités de peinture, dictionnaires et poèmes sur l'art. WILSON, John Montgomery, *The painting of the passions in theory, practice and criticism in later eighteenth century France*, New York & London, Garland Publishing, 1981, p. 33.

L'expression particulière : l'expression des passions dans les *Salons*

Il fallait lever au ciel des bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière ; les cheveux hérissés ; une bouche ouverte qui poussât de longs cris ; des yeux égarés.

En traitant de la représentation des passions dans les *Salons*, Diderot se contente, selon la règle générale, d'évoquer simplement le nom de la passion en question et de dire si son expression est bien ou mal rendue. A d'autres occasions, il s'occupe pourtant également de la manifestation corporelle de la passion, du changement des traits du visage aussi bien que des mouvements du corps qui l'accompagnent.

C'est justement à l'image des effets causés par les passions, telle que Diderot la décrit d'après les toiles qu'il analyse, que nous nous intéressons. Notre examen comportera deux facteurs principaux : la recherche des passions les plus fréquentes dans les *Salons* tout comme l'observation de leur portée dans la réflexion de Diderot sur l'expression. Après la présentation des signes distinctifs des passions que nous considérons comme les plus typiques, nous tenterons de les répartir en deux catégories majeures établies selon si elles peuvent être caractérisées ou non par le trait d'intensité.

Nous passerons en revue, sans prétention d'exhaustivité, les passions suivantes : la tristesse ou la douleur, le désespoir, l'effroi ou l'horreur et la terreur (que Diderot tend à confondre) ainsi que l'admiration. Les commentaires de Diderot que nous citerons se rapportent aux expressions des passions des tableaux réels aussi bien qu'à celles que le peintre a manquées et qui n'existent ainsi que sur les toiles recomposées dans l'imagination du critique.

Commençons par la figure de la tristesse (que Diderot appelle également douleur ou affliction), passion remarquable et par sa fréquence et par son importance dans les *Salons*. Puisqu'elle convient particulièrement - mais pas exclusivement - aux scènes de martyre et de sacrifice, c'est là que nous espérons trouver la description la plus complète de son expression. Considérons tout d'abord le commentaire du *Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé* de Fragonard (1765) où Diderot s'attarde sur la figure du grand-prêtre : ce personnage, « absorbé dans la douleur et la réflexion la plus profonde » a « les bras croisés sur la poitrine, la tête tout à fait penchée²². » Par la suite, l'affliction du grand-prêtre devient plus intensément marquée : il relève sa tête « en tournant les yeux vers le ciel en poussant l'exclamation la plus douloureuse²³. » Il est intéressant d'enchaîner ce passage par le compte rendu d'une peinture de martyre, *Le Miracle des Ardents* de Doyen (1767) où la même passion de douleur se voit illustrée par l'expression d'une mère agenouillée qui, « les bras et les regards tournés vers le ciel et la sainte, la bouche entrouverte, l'air éploré demande le salut de son enfant²⁴. » La différence entre les deux expressions de la douleur est

²² S1765 in S-II, p. 258.

²³ *Ibid.*

²⁴ S1767 in S-III, p. 258.

flagrante : alors que dans le premier cas, la manifestation de la tristesse est d'abord silencieuse et mélancolique²⁵, la figure de la toile de Doyen, avec sa gesticulation énergique, exprime la forme extrême de cette passion. Il existe, par ailleurs, des manifestations de la douleur encore plus violentes que celle que nous venons de décrire : c'est le cas du *Fils puni*, esquisse de Greuze mettant en scène le retour à la maison d'un fils ingrat²⁶ qui y retrouve son père mourant. Diderot appelle l'expression de ce fils - dont la tête « tombe en avant », et qui « se frappe le front avec le poing²⁷ » - consternation : elle correspond, à notre avis, à une forme excessive de la douleur.

La comparaison de l'expression vive de la douleur à celle du désespoir donne un résultat bien frappant. Diderot a beau chercher dans le *Jason et Médée* de Carle Vanloo (1759) la figure du désespoir : puisqu'il trouve l'expression des personnages de la toile fade et niaise, il retrace, par des traits fortement marqués, l'image de la passion qu'il souhaiterait voir sur le tableau. « Il fallait lever au ciel des bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière ; les cheveux hérissés ; une bouche ouverte qui poussât de longs cris ; des yeux égarés²⁸. » Lors de la représentation du désespoir, il revendique donc une gesticulation intense et d'autres signes - la bouche poussant des cris déchirants et les yeux hagards - qui ne sont pas très différents, du moins du point de vue de leur énergie, de ceux de la tristesse profonde.

Quant aux cheveux hérissés des figures, ils sont presque une marque constante apte à souligner l'intensité d'une passion. Outre le désespoir, ils caractérisent également l'horreur comme dans le tableau déjà évoqué de Doyen, le *Miracle des Ardents*, qui rend possible le déploiement peut-être le plus complet des passions violentes. Diderot ne cesse de vanter l'expression effrayée d'un enfant de la composition, ses cheveux hérissés : « On ne donne pas plus d'expression, on ne montre pas mieux l'incertitude et l'effroi.²⁹ » La représentation de l'horreur peut pourtant devenir encore plus palpable à l'aide d'un autre signe utilisé par Doyen, les « deux grands pieds nus qui sortent de la caverne ou de l'égout³⁰. » C'est à propos de cette image, mentionnée non seulement dans le contexte de l'expression de l'horreur mais aussi parmi les « scènes de terreur isolées³¹ », qu'il nous faut remarquer la tendance de Diderot à confondre les deux passions³².

²⁵ Pour l'expression de la tristesse mélancolique, cf. la description de *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze. S1765 in S-II, p. 179-180.

²⁶ L'histoire du fils ingrat est le sujet d'une autre esquisse, pendant du *Fils puni*, exposée au même Salon de 1765.

²⁷ S1765 in S-II, p. 199.

²⁸ S1759 in S-I, p. 92.

²⁹ S1767 in S-III, p. 265.

³⁰ *Ibid.*, p. 265.

³¹ S1767 in S-III, p. 260.

³² A propos de la confusion des deux passions chez Diderot voir DEMORIS, René, « Peinture et cruauté chez Diderot » in *Denis Diderot 1713-1785*, Colloque International (Paris - Sèvres - Reims - Langres), 4-11 juillet 1984, Actes réunis et préparés par A.-M. Chouillet, Paris, Amateurs de Livres, 1985, p. 299-307.

Si l'image des deux pieds nus est réservée chez Diderot aux scènes d'horreur (et, en l'occurrence, aux scènes de terreur), il en va autrement avec les autres signes recensés auparavant. Ainsi, la bouche ouverte ou entrouverte convient non seulement à marquer la tristesse ou le désespoir mais aussi, entre autres, le désir et l'amour tout comme une passion plus tranquille qu'est l'admiration. La description sans doute la plus complète de l'admiration se trouve dans le *Salon de 1767* où par un artifice adroit, Diderot met en scène lui-même. Conséquence de cette opération inhabituelle : il s'intègre parmi les personnages des tableaux de Vernet et, en tant que tel, exprime son admiration : « *J'étais immobile ; mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet ; mes bras tombaient à mes côtés. J'avais la bouche entrouverte*³³. » Contrairement au cas de la tristesse violente, la bouche entrouverte demeure ici silencieuse. En ce qui concerne les autres signes qui marquent l'admiration, les regards errants peuvent être rapprochés des yeux égarés de la figure du désespoir et les bras qui tombent éventuellement de celle de la douleur silencieuse³⁴.

Il est surprenant de constater que l'on obtient des signes d'expression semblables à ceux de l'admiration lorsqu'on envisage la passion de repentir dans *La Magdeleine* de Lagrenée : là, la figure a « *les yeux tournés vers le ciel, des larmes coulent sur ses joues, ce n'est pas des yeux seulement, c'est de la bouche et de tous les traits de son visage qu'elle pleure.* » Elle a, en outre, « *les bras croisés sur sa poitrine* » de façon que « *l'extrémité de ses doigts s'enfoncent légèrement dans sa chair*³⁵. » Si les yeux levés vers le ciel peuvent être considérés presque comme un cliché dans les peintures d'histoire de l'époque, il est plus intéressant de voir que Diderot met en relief ici, avant tout, les altérations du visage causées par les pleurs³⁶ auxquelles correspond également la position des bras. Bien que Diderot tienne cette expression du repentir pour « *tout à fait douce et vraie*³⁷ », nous croyons que les doigts enfoncés dans la chair y ajoutent un léger trait de violence et augmentent l'intensité de la passion.

Certes, la ressemblance des marques sensibles des passions de nature différente n'est guère un hasard : d'après les exemples relevés, il semble comme si le répertoire des signes que Diderot utilise pour décrire les différentes expressions était relativement restreint. Il est temps de tirer des conséquences de notre recherche qui a renforcé l'hypothèse de l'existence, dans le langage des peintres français vers le milieu du dix-huitième siècle, des signes relativement stéréotypés, ainsi les yeux tournés vers le ciel, la bouche entrouverte ou les bras levés. Leurs combinatoires, en effet fort semblables, génèrent des expressions correspondant à

³³ S1767 in S-III, p. 183.

³⁴ Cf. l'expression de la figure de Callirhoé dans le tableau de Fragonard : « *Elle avait le visage tourné vers le ciel, ses yeux étaient fermés, ses deux bras que la vie semblait avoir déjà quittés pendaient à ses côtés ...* » S1765 in S-II, p. 259.

³⁵ *Ibid.*, p. 91.

³⁶ Les pleurs conviennent également à l'expression de l'innocence, de la pudeur et de la modestie. S1767 in S-III, p. 152.

³⁷ S1765 in D-II, p. 91.

des passions différentes. Pour ce qui est de la position de Diderot à l'égard de cette question, nous l'avons vu approuver les expressions des toiles des peintres des *Salons* à condition qu'elles soient représentées avec des détails satisfaisant son goût d'intensité³⁸. De toute manière, ce sont les expressions idéales des passions, telles que Diderot les décrit dans ses compositions imaginaires, qui nous semblent être les plus intéressantes. Nous avons observé que dans ces tableaux reconstitués, Diderot recourt, en fait, aux mêmes signes pour marquer les passions que ne le font les peintres contemporains dans leurs tableaux réels. Cela laisse supposer que Diderot avait une sorte de catalogue d'expressions en tête qui ne différait pas sensiblement du registre des passions où puisaient les artistes.

Dans ces conditions, l'effort visant à établir, dans la critique d'art de Diderot, une typologie rigoureuse des passions, ayant pour objet principal leur classification, n'a pas véritablement de sens. Répétons que dans le cas de Diderot, il vaudrait mieux parler non pas de groupes de passions mais de tendances dominantes où le rôle capital incombe certainement au critère de l'intensité : c'est ainsi que l'on peut distinguer, d'une part, l'expression violente des passions et de l'autre, sa variante plus atténuée entre lesquelles il y a, bien sûr, des degrés infinis. Afin d'illustrer ce principe, nous avons relevé l'exemple des différentes manifestations de la tristesse allant de la douleur silencieuse en passant par la douleur plus énergique jusqu'à la forme excessive de la même passion.

Au lieu de parler donc des passions fortes ou des passions douces en elles-mêmes, nous trouvons plus heureux d'utiliser la formule un peu lourde mais sans doute plus précise des passions constituant soit la tonalité énergique et violente, soit la tonalité tranquille de la toile qui représentent, nous semble-t-il, les deux tendances expressives déterminantes des *Salons*. Cela d'autant plus que Diderot considère, dans sa critique, non pas les passions en elles-mêmes mais leur expression concrète à l'intérieur d'une composition donnée. C'est ainsi que les deux aspects du terme « expression », générale et particulière, d'après la terminologie des théoriciens classiques de la peinture, se rejoignent dans la réflexion esthétique de Diderot.

³⁸ Voir DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, P.U.F., 1988.

Péter BALÁZS

Deux ouvrages sur la tolérance au milieu du XVIII^e siècle :
Turgot et La Beaumelle

Dans cette présente étude, nous nous proposons de comparer deux écrits sur la tolérance. Le premier ouvrage est celui de La Beaumelle, *L'Asiatique tolérant* ; l'autre : les *Lettres* de Turgot sur la tolérance. Les deux auteurs poursuivent un objectif commun : promouvoir la tolérance civile mais pour ce faire, ils ont recours à des argumentations différentes, ce qui s'explique par les différents arrière-fonds religieux et philosophiques des deux auteurs. Notre objectif dans cette étude n'est rien d'autre que de présenter, en comparant les deux ouvrages, deux traditions distinctes de l'argumentation pour la tolérance ; la première tradition étant bayléenne et profondément protestante, la deuxième lockéenne et se fondant sur le droit naturel¹. Bien évidemment, il y a des éléments qui sont communs aux deux ouvrages mais les accents sont toujours mis sur des points différents. Avant d'entrer dans le détail, présentons brièvement les deux points de vue.

L'argumentation de Turgot rejoint la grande tradition junsnaturaliste² : il établit que selon les principes du droit naturel, le Prince, ayant l'intellect faillible, n'a aucunement la tâche d'assurer le salut éternel de ses sujets ; il leur doit seulement l'assurance de la paix dans le monde. Cette constellation est conforme à un ordre établi par Dieu, par la Providence. C'est bien cet ordre à la fois naturel et divin qui doit déterminer les actions humaines. Cet ordre providentiel exige la séparation de l'Église et de l'État. L'apologie de la tolérance que nous avons ici sous les yeux est donc exclusivement politique : Turgot ne s'intéresse pas à ceux qui devraient être tolérés ; il donne des conseils aux régnants qui disposent du pouvoir d'ordonner la tolérance.

Ce n'est point le cas dans le traité de La Beaumelle. L'exilé protestant demande, lui aussi, la séparation du pouvoir temporel du pouvoir spirituel, mais il

¹ Cette distinction entre les deux approches de la tolérance a été faite par Pierre Rétat, dans son *Le Dictionnaire de Bayle et la lutte philosophique au XVIII^e siècle*, Paris, 1971. Il range parmi les apologies bayliennes de la tolérance les ouvrages (pour moi inaccessibles) d'Antoine Court, du Chevalier de Beaumont et d'un certain La Broue ; tandis qu'il nomme, à part Turgot, Loménie de Brienne et Morellet comme auteurs à défendre la tolérance en termes « lockéens ».

² La tradition junsnaturaliste remonte à Aristote et à Thomas d'Aquin. Cette pensée reprend sa force dans la deuxième partie du XVI^e siècle avec la réaction néoscolastique (Suarez, Bellarmino) contre la Réforme et la renaissance du scepticisme antique. Son apogée : les grandes constructions théoriques de Grotius, Pufendorf et de Hobbes.

Les représentants de cette pensée postulent l'existence d'un état de nature et ils affirment que la société politique est créée par la volonté libre des hommes ; elle est donc censée respecter les droits qui sont inaliénables de l'homme. Voir deux ouvrages de base : Quentin Skinner, *The Foundations of Modern Political Thought*, Cambridge University Press, 1978. II., p. 135-148 ; Richard Tuck, *Natural Right Theories*, Cambridge University Press, 1979.

complète son argumentation par la mise en relief du caractère profondément chrétien de la tolérance. Il se sert de la conception bayléenne des droits de la conscience errante : la foi des hommes ne doit pas être jugée selon les actes et la conduite de cet homme, mais plutôt par la bonté des intentions, par l'honnêteté de sa foi. Évidemment, il n'y a que Dieu qui puisse en juger : l'intolérance constitue donc un blasphème, un empiètement sur les attributs de Dieu.

Il n'est pas à douter que malgré certains points communs dans l'argumentation, les deux ouvrages ont dû viser de différents publics. Turgot a été un homme de pouvoir, il faisait imprimer ses *Lettres* en peu d'exemplaires et il les a envoyées aux ministres et aux conseillers d'Etat. Son intention a été de changer l'avis du roi et de l'administration royale. La Beaumelle est un exilé protestant. Vivant à l'étranger, il n'avait rien à perdre, ni à gagner en France, ce qui explique qu'il n'hésite pas à exprimer des idées très dangereuses. Il s'adresse à l'opinion publique cultivée mais il est clair que cette dernière n'est pas prête à accepter certaines de ces thèses quasi-révolutionnaires.

Les *Lettres* sur la tolérance de Turgot se composent en effet de quatre *Lettres* : première et deuxième *Lettre* à un Grand-Vicaire, première et deuxième *Lettre* du Conciliateur³. Malgré son titre, la première *Lettre* à un Grand-Vicaire ne traite pas tellement de la question de la tolérance mais de celle de la compétence de l'Etat dans les questions de la religion : le sujet véritable devient évident après la première question : « Vous me demandez à quoi je réduis la protection que l'Etat doit accorder à la religion dominante ?⁴ » Sa réponse : la seule limite de la liberté de telle ou telle religion est la liberté des autres et l'intérêt de l'Etat. L'Etat est théoriquement omnipotent - ayant le droit de tout empêcher qui semble risquer sa stabilité - mais Turgot s'efforce de démontrer qu'en tolérant plusieurs religions au sein de son royaume, le Prince court moins de risques qu'en les persécutant toutes à l'exception d'une seule. D'autant plus - il produit ici l'argument qui sera qualifié d'instrumentaliste au XX^e siècle - « (...) une religion fausse tombera plus sûrement en l'abandonnant à elle-même et à l'examen des esprits tranquilles, qu'en réunissant ses spectateurs par la persécution (...) »⁵

³ Certains pensent que les deux *Lettres* du Conciliateur ne sont pas de sa main, mais de Loménie de Brienne. Pourtant, Schelle a décidé de les inclure dans son édition des *Oeuvres de Turgot*, (*Oeuvres de Turgot et documents le concernant*, édition de Gustav Schelle, Detlev Auvermann KG, Glasshütten im Taunus, 1972., I-V.) parce qu'au XVIII^e siècle les deux lettres lui ont été généralement attribuées. Ce dernier cite Dupont de Nemours qui dit que « Turgot ne voulait pas avouer le Conciliateur et que l'ayant publié sous le nom de *Lettres* d'un Ecclésiastique à un Magistrat, quoiqu'il fut devenu magistrat et eut cessé d'être ecclésiastique, il n'aurait pu l'avouer sans lui ôter la force qu'il avait cru devoir lui donner par la qualité supposée de l'auteur. » (Schelle, p. 392.) De toute façon, la communauté des idées et la référence explicite (p. 422) au fait que Turgot approuve ce qui est écrit dans le Conciliateur, permet de les analyser avec les lettres de Turgot sur la tolérance.

⁴ Schelle, I. p. 387.

⁵ La défense dite instrumentaliste de la tolérance : on doit accorder à tout le monde la liberté d'examiner individuellement toutes les croyances parce que c'est par la mise en question, la réfutation des anciennes croyances que nos connaissances avancent. Cet argument ne considère pas la tolérance comme une valeur en soi, mais comme un outil, un instrument nécessaire au progrès.

« Une religion n'est donc dominante que de fait et non pas dans le droit.⁶ » - mais cela ne veut pas dire que l'Etat doive abandonner ses citoyens à un choix absolument libre de religion ; l'Etat donne sa préférence à une des nombreuses religions tolérées puisque les hommes abandonnés à leur propre intelligence tendent à tomber dans le piège de l'athéisme et de la superstition. Cette religion privilégiée bénéficiera donc du soutien matériel de l'Etat, mais, au nom de la liberté de conscience, tous les citoyens seront pourtant libres à la refuser et à choisir d'autres fidélités. Une question importante demeure : celle des biens immobiliers de l'Eglise privilégiée : la loi naturelle n'oblige pas le Prince à assurer des biens à son Eglise : en théorie, les fidèles se doivent d'entretenir leurs pasteurs. Mais - remarquons une nouvelle fois l'anthropologie pessimiste de Turgot - les hommes sont volages, inconstants et capricieux même en matière de la religion : les biens inaliénables introduisent le principe de constance dans les affaires religieuses de la cité.⁷

L'Etat se doit d'être très prudent en privilégiant une religion. A la fin de la deuxième Lettre, Turgot écrit que l'Etat choisit la religion protégée comme *utile* et non pas comme *vraie*. La vérité des convictions religieuses n'est pas de la compétence du pouvoir séculier ; c'est une idée puisée dans la tradition jusnaturaliste, qui sera beaucoup moins importante chez La Beaumelle ou d'autres théoriciens réformés. Turgot est de l'avis que la religion naturelle systématisée serait le meilleur des choix. Plusieurs apologistes de la tolérance avant lui croyaient également qu'une religion minimale, dépourvue de dogmes compliqués serait celle qui pourrait réunir l'humanité partagée sur des questions de religion. C'est également un lieu commun de la tradition jusnaturaliste que de réclamer une sorte de religion minimale, réduite aux principes de base de la moralité chrétienne qui puisse réunir les fidèles. Mais Turgot va plus loin en exprimant explicitement l'incapacité du catholicisme à s'adapter aux exigences politiques de l'Etat moderne (célibat, ordres monastiques, infaillibilité papale, etc.).

Résumons la première Lettre de Turgot à un grand-vicaire : conformément à la tradition jusnaturaliste, il insiste sur la nécessité de la séparation du temporel du spirituel, mais certaines considérations pragmatico-politiques l'amènent à atténuer cette séparation stricte : il attribue le droit de conseil et de préférence à l'Etat d'une part ; et il permet l'institutionnalisation de l'Eglise privilégiée dans le domaine temporel en lui accordant le droit de bénéficier de biens inaliénables de l'autre.

Dans la deuxième Lettre, Turgot passe enfin au sujet de la tolérance proprement dite. Son argument principal : le Prince, n'étant point infaillible, n'a pas le droit d'exiger que ses sujets le suivent et se soumettent à ses croyances religieuses. Son rang social ne lui donne aucun titre pour décider des questions théologiques. Son adversaire (peut-être imaginaire) présente une objection : le Prince a droit de se tromper, « sans quoi il n'y aurait nul droit parmi les

⁶ p. 388.

⁷ *Ibid*, p. 390.

hommes⁸ ». La réponse de Turgot : il a droit de se tromper dans les questions qui appartiennent à sa compétence, mais le salut des âmes n'est point de celles ; une erreur éventuelle de la part du Prince condamnerait les sujets au malheur éternel. En outre, chacun doit lutter pour le salut de sa propre âme, le Prince a été élu pour gérer la société et les affaires qui concernent la communauté ; il se doit certainement d'éviter d'empiéter sur les droits de l'individu.

Le point principal de l'argumentation de Turgot vient sur les pages suivantes de ses Lettres. Il s'agit de détourner les accusations d'athéisme et de tiédeur qu'on adresse généralement aux apologistes de la tolérance et démontrer qu'au contraire, c'est l'intolérance et la répression qui se basent sur une conception matérialiste, « athée » du droit, sur la négation de la providence divine. Pour prouver cette allégation, Turgot distingue deux sortes de droit, celui fondé sur la force et l'autre fondé sur l'équité. Examinons le droit fondé sur la force :

La force est le seul principe de droit que les athées admettent. Chaque membre de la société, ou plutôt généralement selon eux, chaque être intelligent a un intérêt et des forces pour parvenir à ce but. Il exerce l'énergie de ses forces relativement à cet intérêt, et cette énergie n'est arrêtée que par l'action contraire des forces des autres êtres intelligents dont l'intérêt s'oppose au sien.⁹

Dans ce système fondé sur une conception subjective de justice qu'on pourrait qualifier de hobbesien « dire qu'un homme n'a pas droit d'opprimer un autre homme, c'est que cet autre a la force de résister à l'oppression.¹⁰ »

La vraie morale, celle qui est fondée sur les principes d'équité et sur la providence divine, est tout différente. Elle reconnaît que les plus faibles, comme les plus forts, ont un droit égal au bonheur et « cette égalité de droit, elle ne la fonde pas sur le combat des forces des différents individus, mais sur la destination de leur nature et sur la bonté de celui qui les a formés, bonté qui se répand sur tous ses ouvrages.¹¹ » Contrairement à ce que croient les athées, il existe un ordre moral transcendant auquel on peut mesurer les actes justes et injustes des hommes, un ordre moral dont le garant est la bonté divine. En postulant l'existence de cet ordre moral, Turgot rejoint la grande tradition jusnaturaliste mise en cause par le scepticisme et le protestantisme des siècles précédents.

La suite de l'argument n'est pas très difficile à deviner : Turgot insiste sur le fait que les Princes et les prêtres intolérants se rendent à la conception matérialiste de la justice en croyant qu'ils ont le *droit* de commander tout ce qu'ils ont le *pouvoir* de faire. Ils ont le pouvoir de persécuter les huguenots mais ils n'en ont certainement pas le droit puisque chacun a le droit de chercher individuellement le salut de son âme. Turgot est convaincu qu'en matière religieuse

⁸ Idid, p. 413.

⁹ Ibid., p. 414.

¹⁰ Ibid., p. 414.

¹¹ Ibid., p. 415.

la Vérité une et indivisible existe bel et bien ; son existence est indépendante de la volonté de tel ou tel Prince. Un Prince faillible n'a point le droit d'ordonner de quitter la Vérité. « (...) l'argument est en forme, c'est une démonstration.¹² » La nécessité de la tolérance religieuse est donc définitivement prouvée. La stratégie consistant à qualifier les adversaires de la tolérance d'athées et de barbares n'est pas nouvelle ; Locke, parmi d'autres, s'était servi de cet apparent paradoxe.

En outre, la conception volontariste déstabilise profondément l'Etat puisque chaque fois que le Prince ordonne quelque chose qui leur déplaît, les sujets, à supposer qu'ils se croient suffisamment forts, ont droit de se révolter contre lui. Cette remarque est très importante puisque, à notre sens au moins, en la faisant Turgot reconnaît la légitimité des soulèvements protestants contre les abus royaux : la royauté a transgressé les commandements de l'ordre moral, les protestants avaient droit de se servir de tous les moyens de la défense légitime. Quelques pages plus bas, il n'hésitera pas à dire : « Un prince intolérant [...] est un tyran. [...] Si ses sujets sont en état de lui résister, leur cause sera juste.¹³ »

Il enchaîne par une série de considérations pragmatiques : il concède que le Prince ignore l'ordre moral et ne soit conseillé que par la sagesse pragmatique. Un Prince sage est très économe de lois gênantes : il permet tout ce qui n'est pas dangereux pour la sécurité de son Etat. La diversité des cultes ne l'est pas ; il n'y a que l'intolérance qui est intolérable puisqu'elle est responsable des hostilités à l'intérieur du royaume.

A la fin de la deuxième Lettre, Turgot donne un résumé en dix points de ses idées. Dans les trois premiers points, il examine une métaphore politique de grande notoriété, celle de l'identification du Prince au père de famille.¹⁴ Il faut remarquer qu'en traitant ce sujet, Turgot dépasse les limites d'un débat sur la tolérance : à certains endroits on a l'impression que la tolérance n'est pour lui qu'un pis-aller, valable jusqu'à l'avènement de la liberté. Lorsqu'il écrit : « Tout homme est né libre, et il n'est jamais permis de gêner cette liberté, à moins qu'elle ne dégénère en licence, c'est-à-dire qu'elle ne cesse d'être liberté en devenant usurpation¹⁵ », il ne parle plus de la tolérance, mais de la liberté, fondée sur le droit naturel. Chaque individu est responsable de ses actes ; le Prince, le magistrat, le père de famille ont tous en commun la possibilité de conseiller, d'orienter leurs sujets ou leurs enfants (les capacités intellectuelles de l'homme ne lui permettent pas de décider seul, abandonné à lui-même), mais les décisions finales sont à prendre par l'intéressé. En revanche, le fait que la société doit offrir une orientation, une éducation religieuse au peuple ne s'oppose point au principe de la liberté de conscience. Voire, selon Turgot, c'est justement l'éducation religieuse qui prépare les individus à assumer leur liberté.

¹² *Ibid.*, p. 417.

¹³ *Ibid.*, p. 420.

¹⁴ Locke a nié dans son *Second Traité* la validité de cette identification.

¹⁵ *Ibid.*, p. 424.

Il est donc clair que Turgot n'aspire pas à la séparation absolue de l'Eglise et de l'Etat. On pourrait dire qu'il ne veut sauvegarder les liens entre l'Eglise et l'Etat que pour soumettre celle-là aux objectifs de celui-ci. On peut apprendre davantage de la relation idéale entre l'autorité politique et l'autorité ecclésiastique à partir des deux lettres du Conciliateur.

Ces deux lettres, dont la paternité est contestée, ont été écrites en réaction à une situation historique particulière : en 1752, Christophe de Beaumont, archevêque de Paris, interdit à tous les ecclésiastiques d'administrer les sacrements aux fidèles qui refusent de signer un formulaire, établi après l'Unigenitus, condamnant les erreurs du jansénisme. Les Parlements - imprégnés de jansénisme - protestent, et le Roi paraît accepter leur protestation. Il s'agit d'un jeu à quatre participants : les protestants, les jansénistes, les Parlements, les évêques (l'Eglise). Comment les idées de Turgot, présentées dans les deux lettres à un grand-vicaire, pourraient-elles s'appliquer dans cette situation politique délicate ?

La solution apportée par Turgot ; absolument conforme à ses idées exprimées dans les deux lettres écrites à un grand-vicaire, se fonde sur la distinction entre tolérance civile et tolérance ecclésiastique. Qu'est-ce qu'on entend par l'une et l'autre expression ? « (...) la tolérance civile, par laquelle le Prince permet, dans ses Etats, à chacun de penser ce qu'il lui plaît, et la tolérance ecclésiastique, par laquelle l'Eglise accorderait la même liberté dans la religion.¹⁶ » Anticipons, pour mieux la comprendre, la réponse de Turgot : il prônera une tolérance civile absolue, en revanche, il refusera l'idée de tolérance ecclésiastique. Il explique son refus de la tolérance ecclésiastique par le fait que « la religion chrétienne est la seule religion vraie à laquelle il faut être soumis pour être sauvé. [...] Comme il ne peut y avoir qu'une seule religion vraie, aussi dans cette religion ne peut-il y avoir qu'une seule foi, un seul culte, une seule morale.¹⁷ » L'Eglise a pour but de sauver notre âme, elle doit tenir la vérité, elle doit être unie puisque la vérité est une et indivisible. Tolérer les opinions divergeantes au sein de l'Eglise, c'est mettre en jeu le succès de la mission salutaire confiée à l'Eglise. Tous les moyens sont bons pour conserver l'unité de l'Eglise : l'anathème et l'excommunication sont des outils légitimes de l'arsenal ecclésiastique. Cette conception très catholique du salut par l'Eglise ne sera pas celle de La Beaumelle.

En revanche, la société temporelle ne cherche point la vérité, les salut éternel de ses citoyens ; elle doit assurer la paix dans ce monde. Pour ce faire, le Prince doit sanctionner tous les abus, tous les crimes dangereux pour la stabilité sociale. Turgot, suivant Locke, affirme que l'hétérodoxie religieuse ne constitue pas un défi à la stabilité désirée ; au contraire, il s'efforce de démontrer que la compétition de différentes religions permet d'éviter plusieurs abus caractérisant des sociétés ou une seule église jouit du monopole sur les âmes.

De cette argumentation théorique, il est facile de déduire les propositions de Turgot concernant la solution des problèmes religieux de son époque : le roi doit

¹⁶ *Ibid.*, p. 394.

¹⁷ *Ibid.*, p. 395.

garantir à tous ses sujets l'égalité des droits civils, par contre, il n'a pas le droit de mettre en cause le droit de l'Eglise catholique d'excommunier et de priver des sacrements tous les fidèles qu'elle qualifie d'hérétiques. Les protestants et les jansénistes sont de bons sujets de Louis XV, pourtant, le roi ne peut pas ordonner à l'Eglise de les considérer comme de bons chrétiens.

Retournons un instant à l'affirmation de Turgot selon laquelle l'hétérodoxie religieuse est à tolérer parce qu'elle ne constitue pas un danger vis-à-vis de la stabilité sociale. Toute la tradition jusnaturaliste explique la nécessité de la tolérance par la séparation du temporel et du spirituel ; il s'agit donc d'une question de compétences différentes. Susan Mendus dénonce plusieurs faiblesses et défauts dans l'argumentation lockéenne¹⁸ ; ses objections pourraient très bien s'adapter aux idées de Turgot sur la tolérance : premièrement, Locke (et Turgot) ne condamnent que le Prince qui exerce une contrainte motivée religieusement sur les convictions religieuses de ses sujets. Il est facile à démontrer que les rois français au XVI^e siècle, qui persécutaient les protestants non pas par ardeur religieuse, mais par raison d'Etat, n'ont point dépassé leurs compétences : ils s'efforçaient de maintenir la paix sociale. On peut également argumenter contre la deuxième partie de l'affirmation lockéenne : le principe de la séparation du temporel et du spirituel ne défend que les convictions religieuses des sujets ; en revanche, sans d'autres garanties, le Prince aurait droit d'enlever, par exemple, les richesses des citoyens ou de retirer leur liberté politique en arguant que tout cela fait partie de sa compétence.

En second lieu, cette approche ignore totalement le principe de l'autonomie de l'individu, la valeur de la diversité ; elle n'a rien à dire sur les victimes de l'intolérance ni de la tolérance comme vertu morale chrétienne. Dans la deuxième lettre du Conciliateur, Turgot (ou alors Loménie de Brienne), en citant les Pères d'Eglise, dénonce le caractère profondément antichrétienne de la persécution religieuse, mais l'argument principal reste celui de l'incompétence des autorités séculières pour les questions religieuses.

Tout différent est l'ouvrage de La Beaumelle, intitulé *L'Asiatique tolérant ou Traité à l'usage de Zéokinizul Roi des Kofirans*. Il a été écrit en 1748, au Danemark ; en réaction aux événements dans les Cévennes. Il reprend et développe la fiction de la traduction arabe et le système des anagrammes utilisés dans les *Amours de Zéokinizul, Roi des Kofirans*, paru en 1746 et attribué à Crébillon. Autre modèle littéraire : la *Relation curieuse de l'île de Bornéo* de Fontenelle, ouvrage auquel il emprunte par exemple l'anagramme Émor pour désigner Rome. Remarquons les autres traits ironiques de la fiction : l'auteur se dit catholique ayant toujours haï les protestants, mais après avoir vu le sort qui leur était réservé dans les Cévennes il a changé d'avis. Il donne une permission fictive d'impression : « signé par le bon sens dans son Conseil » et également une liste d'approbations : Fontenelle, Voltaire, Mme Maintenon, etc.

¹⁸ Susan Mendus (ed.) : *Justifying toleration (Conceptual and Historical Perspectives)*, Cambridge University Press, 1988. Je me réfère ici à l'Introduction de Mendus.

Dans le plan de son ouvrage, La Beaumelle déclare que dans la première partie, il veut démontrer le caractère profondément chrétien de la tolérance ; tandis que dans la deuxième partie il argue que la France a particulièrement besoin de cette vertu politique et morale qu'est la tolérance. L'écart qui sépare cette conception de la notion de tolérance de celle de Turgot est évident : pour La Beaumelle, la tolérance n'est pas qu'un commandement de la loi de nature mais également une vertu morale, essentiellement chrétienne ; elle est nécessaire au salut puisque ce dernier ne se gagne pas par l'adhésion de telle ou telle Eglise, mais par la recherche individuelle de la bonne voie : « Quelques justes prétentions que nous ayons à nous dire les seuls et vrais Disciples de Ristkésusi, quoique nous avons pour nous l'antiquité des charges et des titres, les promesses formelles de notre roi, une succession non interrompue, la pompe des cérémonies, la pureté des lois, si nous ne sommes tolérants nous ne saurions nous parer du titre de Ristkésusiens.¹⁹ » Être chrétien, dans cette conception protestante, c'est mener une recherche permanente de la vérité divine. N'oublions pourtant pas que l'anthropologie protestante-augustinisante est beaucoup plus sombre que celle exprimée dans les lettres de Turgot. Bayle, conformément à Luther et à Calvin, ne définit pas l'homme en premier lieu par sa capacité de concevoir une loi naturelle qui serait garantie par Dieu. Les défauts de la fragile intelligence humaine ne lui permettent pas de trouver la vérité :

L'erreur est inséparable de l'humanité. Elle est, pour ainsi dire, notre apanage. Nous sommes moins faits pour trouver la vérité que pour la chercher. Prenons-nous en à la Nature de l'aveuglement des hommes ; mais ne les punissons pas. Ils sont coupables sans le savoir. Ils sont à plaindre, mais non pas condamnables.²⁰

La nécessité de la tolérance est donc, selon ce disciple de Bayle, la conséquence directe de la Chute : tous les hommes sont déchus, personne ne peut prétendre à la vérité exclusive, personne n'a par conséquent le droit de persécuter qui que ce soit. Les bons chrétiens sont conscients de la fragilité de leurs capacités intellectuelles par rapport à la sagesse divine ; ce que La Beaumelle reproche aux persécuteurs, à l'Eglise catholique et, avec une généralisation très intéressante, à tout pouvoir institutionnalisé, c'est justement d'avoir oublié la modestie requise des êtres déchus, de se croire les dépositaires de la vérité.²¹ Qui sont-ils - pose-t-il la question - pour condamner leurs frères ? Contrairement aux Lettres du Conciliateur, La Beaumelle n'accepte pas la nécessité de l'unité théologique à l'intérieur des Eglises ; il n'y a que la recherche individuelle du salut qui est authentique.

Il démontre ce que Locke et Turgot avaient démontré : l'intolérance est inutile étant donné que la foi est une question de conviction ; l'âme et le corps étant séparés, la répression physique ne fera que des déistes et des hypocrites, jamais de

¹⁹ La Beaumelle : *L'Asiatique tolérant, Traité à l'usage de Zéokinizul Roi des Kofrans, ouvrage traduit de l'Arabe par Mr. De XXX.*, Amsterdam, 1748., p. 3.

²⁰ *Ibid.*, p. 12. J'ai partout modernisé l'orthographe.

²¹ Dans le chapitre no. 4 : *Les intolérants en contradiction avec eux-mêmes.*

vrais croyants. Mais il va plus loin qu'eux : admettons que l'Inquisiteur puisse convertir les hérétiques en véritables catholiques : il n'en a toujours pas le droit : « L'utilité n'est point la règle de la justice²² » - l'intolérance, selon La Beaumelle n'est pas seulement inutile, elle est immorale ; elle est contraire au droit naturel dont la base n'est pas que la séparation du séculier et du spirituel comme chez Locke et Turgot mais la réciprocité entre humains, l'indulgence mutuelle de nos faiblesses.

L'argumentation théologico-philosophique pour la tolérance se combine de considérations politiques très hardies, exprimées dans la deuxième partie du texte intitulée *La tolérance civile*. Une interprétation très politisée de la Réforme se dessine déjà dans l'introduction où La Beaumelle raconte l'histoire selon laquelle Jésus avait fondé un empire spirituel, mais les serviteurs de son Eglise s'étant avilis, ses commandements falsifiés, une femme démoniaque, Émor (Rome) a pris le pouvoir. Elle a réussi à remplacer la loi riskésusienne par la sienne. Kanvil (Calvin) a été l'un des premiers à découvrir la vérité, à essayer de libérer les Princes et les Royaumes du joug émorain. Sans traiter de fond de questions théologiques, La Beaumelle interprète le protestantisme comme une sorte de mouvement de libération politique radical.

La Beaumelle écrit, conformément à tous les apologistes de la tolérance, que Jésus n'a confié les âmes ni aux Magistrats, ni aux Princes, que les consciences doivent être libres. Dans le cas où le Roi, en persécutant ceux qu'il qualifie d'hérétiques, empiète sur les compétences de Dieu, il perd tous ses droits, ses sujets peuvent désobéir à juste titre. Il met en parallèle le despotisme romain et le despotisme des Princes :

C'est quelque chose d'étrange que l'ambition des Princes. Peu contents de la primauté, ils ont voulu donner des lois ; on le leur a sottement permis. Ils ont exigé que les peuples sacrifiasent leur vie à leur ressentiment, à leur passion et que des querelles particulières devinssent des querelles publiques. On a bravé la mort pour eux. Ils ont usurpé la propriété des terres ; on la leur a cédée de bonne grâce. La Conscience seule restait libre ; ils ont voulu la rendre esclave ; ils y ont réussi presque partout au moins en apparence. L'équité ne peut-elle pas réclamer ses droits violés ?²³

En identifiant la tyrannie des catholiques à la tyrannie royale, il cherche à mettre en parallèle la lutte des protestants pour leur reconnaissance civile et les efforts nobiliaires et parlementaires pour maintenir leurs libertés. Les Princes, en se servant de l'autorité de l'Eglise catholique, ont l'intention de conquérir le dernier bastion de la liberté humaine, celui de la conscience ; le protestantisme est un projet politique qui a pour but d'empêcher cette usurpation en rendant les hommes à eux-mêmes. On peut considérer cette conception de La Beaumelle comme la sécularisation des théories des prédicateurs protestants des XVI^e-XVII^e siècles.

²² *Ibid.*, p. 16

²³ *Ibid.*, p. 19.

Il demeure un aspect particulier de la question de la tolérance dans l'*Asiatique tolérant* qui fait absolument défaut dans la tradition qui va de Locke à Turgot. Il s'agit ici de l'affirmation enthousiaste de la pluralité. La Beaumelle écrit qu'il n'y a que les animaux et les barbares qui partagent tous les mêmes idées. Les peuples civilisés tendent à poursuivre des disputes - surtout les français ; Dieu a accordé à cette nation une nature particulièrement polémique. La société moderne n'a plus besoin d'être uniforme pour pouvoir fonctionner. Pour démontrer le caractère intenable de l'uniformité forcée, il a recours à l'argumentation *ad absurdum* qu'on peut retrouver aussi bien chez Bayle que chez Locke : dans une société uniforme, le lieu de naissance déterminera si on atteint le salut ou si l'on se damne. Tous les musulmans se damneront, tous les sujets de Louis XIV pourront se sauver. Cette idée horrifie tous les protestants qui croient que le salut est strictement individuel. Si l'uniformité est la valeur suprême, on n'a pas le droit de réformer même les abus les plus horribles étant donné que toute réforme menace l'unité. La Beaumelle nous donne ici l'image d'une société fermée sur elle-même, incapable d'assumer le progrès ; une société qui ne pourra pas tenir dans le « concours » des nations. Cette affirmation de la pluralité fait que sa conception nous paraît plus moderne, plus compréhensible pour le lecteur du XX^e siècle que celle de Turgot.

Pour démontrer les avantages de la tolérance sur l'uniformité forcée, La Beaumelle a recours à la comparaison entre les Pays-Bas d'un côté, la France et l'Espagne de l'autre. Les Pays-Bas tolérants accueillent tous les réfugiés venus de pays intolérants dynamisant ainsi sa vie économique. Par contre, la France a vu partir 1 million 500 mille riches huguenots à la Révocation²⁴. Si la Révocation n'avait pas lieu, les rois de France auraient pu être monarques universels, tellement le pays serait fort. Sur ces quelques pages, il nous paraît avoir affaire non pas à un traité de tolérance, mais à une controverse confessionnelle : il souligne le caractère antisocial du catholicisme et le pragmatisme de la religion réformée. Nous arrivons ainsi au sujet qu'il va traiter pendant de longues pages : l'Edit de Nantes et sa révocation.

Il démontre ainsi que l'Edit de Nantes a été à la fois utile et juste, donc que Louis XIV n'avait pas le droit de le révoquer. Justes sont toutes les lois qui sont conformes à la loi naturelle, c'est-à-dire qui respectent la liberté de conscience. Les courtisans et les évêques ont inventé le principe selon lequel les rois ne doivent pas forcément respecter les obligations de leurs prédécesseurs. Ils affirment également que l'Edit n'a été qu'une mesure provisionnelle. La Beaumelle s'efforce de démontrer le contraire. La loi naturelle est supérieure à toute loi positive : « ce qui est injuste ne saurait nous lier ». Une loi écrite qui n'a pas pour base la réciprocité entre humains n'est tout simplement pas valable. Encore une fois, le point de vue de La Beaumelle est quasi révolutionnaire ou anarchique ; il n'hésite pas à fonder la

²⁴ *Ibid.*, p. 96. (Je rappelle qu'en vérité environ 200 000 huguenots ont quitté la France. Pourtant, l'exagération de La Beaumelle est compréhensible ; il veut mettre en relief la gravité du coup que la France a dû subir à la Révocation.)

validité des lois sur le sentiment intrinsèque de leur conformité à la loi naturelle. Bien évidemment, il refuse de se référer à l'histoire universelle ; elle n'est que l'histoire des usurpations. La Beaumelle place ses espoirs dans l'avenir.

Le traité se termine par un chapitre intitulé *Semonce*. La Beaumelle y réaffirme ses convictions anticatholiques, la persécution des protestants, l'appel au régicide, le laxisme moral, le luxe ecclésiastique sont tous irréconciliables avec le christianisme véritable. Le ton n'est pas celui des traités philosophiques, il nous évoque plutôt les controverses religieuses des XVI^e-XVII^e siècles. Il reproche aux catholiques leurs péchés pour en conclure qu'ils n'ont point le droit de juger de leurs frères protestants.²⁵

Nous avons traité dans cette étude deux apologies de la tolérance. Les deux peuvent être qualifiées de « philosophiques » mais derrière les points communs, on a pu repérer d'importantes différences. Turgot, qui a suivi des études de théologie et de philosophie, a rejoint la grande tradition du droit naturel ; il a démontré que dans un ordre conforme à la Providence, le Prince doit éviter de s'immiscer dans des affaires religieuses. En revanche, les Eglises ont le droit de lutter pour leur unité intérieure.

Chez La Beaumelle, le droit naturel ne détermine pas toute une construction sociale, il n'oblige qu'à la réciprocité : les hommes, tous déchus, doivent se tolérer puisque personne ne peut savoir qui tient la vérité. Sa conception de la tolérance est avant tout la reconnaissance des droits de la conscience errante. Cette affirmation des droits de la conscience est liée, dans les pages de *l'Asiatique tolérant*, à un projet radical de libération sociale ce qui rend l'ouvrage très intéressant, mais cette radicalité explique peut-être en même temps sa marginalisation.

²⁵ *Ibid.*, p.137-140.

Olga PENKE

Le discours historico-philosophique dans les ouvrages en français d'une bibliothèque hongroise du XVIII^e siècle

Mon objectif principal avec cette collection sera de faire connaître par mes compatriotes ces chefs- d'œuvre sublimes qui ont rendu célèbres les siècles de Louis XIV et de Louis XV, ouvrages dont l'achat signifierait à tous les lecteurs une dépense immense et dont la lecture demanderait une durée dépassant la vie d'un homme.¹

Les gens de lettres hongrois "engagés" dans le mouvement des Lumières attendent un développement intellectuel et économique de leur pays de la diffusion des connaissances rassemblées dans les pays occidentaux, espérant ainsi rattraper un retard considérable dû aux circonstances historiques de la Hongrie. La présentation et la traduction des livres en français occupent une place considérable dans ce programme qui vise en premier lieu à former une opinion publique, à conserver la langue hongroise et la rendre apte à cultiver les sciences et la littérature en langue nationale, conditions indispensables pour pouvoir assurer un progrès correspondant aux besoins et aux intérêts nationaux. Les forums les plus importants de la formation de l'opinion publique seront les écoles et en particulier les collèges protestants, les périodiques - dont les premiers exemplaires en hongrois seront publiés dans les années 80, les sociétés scientifiques et les cercles qui se formeront autour des bibliothèques privées.² Les bibliothèques privées se transforment justement dans ces années-là en Hongrie, dans la mesure où leurs propriétaires essaient de les rendre publiques en les ouvrant à différents cercles. Cette tendance caractérise les bibliothèques fondées par des membres de l'aristocratie, de la haute noblesse et du haut clergé mais aussi et surtout celles des gens de lettres appartenant à la classe moyenne.³

La bibliothèque de József Péczeli, pasteur protestant, qui fait l'objet de notre étude, est l'une des collections les plus importantes en Hongrie au XVIII^e siècle. Elle fait figure d'exception parmi les collections des intellectuels de la classe moyenne, celles-ci étant en général assez pauvres et rassemblées au hasard ; celle de Péczeli excelle d'une richesse suprenante et démontre l'effort conscient et méthodique du collectionneur. La bibliothèque se compose d'environ 1400 volumes rassemblant 682 titres dont 395 en langue française. Tous les domaines des

¹ Avant-propos de József Péczeli au tome de 1791 du périodique *Mindenek Gyűjtemény* (Bibliothèque des connaissances diverses).

² Voir notre étude: "Le désir de former l'opinion publique en Hongrie au XVIII^e siècle", *Philosophes, écrivains et lecteurs en Europe au XVIII^e siècle*, sous la dir. de D. Masseau, *Les Valenciennes*, 1995, n. 18, p. 67-82.

³ Margit Szarvasi, *Magánkönyvtárak a XVIII. században* (Nos bibliothèques privées au XVIII^e siècle), Budapest, 1939.

sciences et de la littérature sont représentés dans cette bibliothèque qui révèle néanmoins la préférence du collectionneur pour les ouvrages théologiques et historiques ainsi que pour les livres considérés par les lecteurs du XVIII^e siècle comme manuel quotidien: dictionnaires, mélanges et périodiques. Nous avons répertorié une centaine de livres historiques en français dans la bibliothèque. Il faut remarquer que Péczeli se procurait de ce type de livre de préférence en langue française; ainsi, en dehors de quelques ouvrages en latin, en allemand ou en anglais, il a préféré la traduction française même pour l'ouvrage historique de l'anglais Robertson, de l'écossais Boswel ou de l'allemand Niebuhr.

Nous disposons d'un catalogue contenant tous les livres de la bibliothèque, établi en 1792, année de la mort du collectionneur⁴; la majeure partie de ses livres appartient aujourd'hui à la collection ancienne de la Bibliothèque de l'Académie Hongroise.

Péczeli fait ses études au collège protestant de Debrecen qui possède une bibliothèque riche en livres en toutes les langues. Il y remplit la fonction de bibliothécaire pendant des années. Il fait des études et travaille à l'étranger entre 1778 et 1783, et il établit des relations amicales avec les intellectuels hongrois et étrangers, comme en témoigne sa correspondance. Les brillants diplômes que les universités de Berne, de Genève et d'Utrecht lui délivrent, les succès professionnels attestés par le fait qu'il remplace plus d'une fois à la chaire un pasteur calviniste à Genève, l'estime de l'éminent savant Horace Benedict de Saussure, qui lui offre en plus de la rémunération ordinaire l'utilisation libre de sa bibliothèque pour l'engager à enseigner ses enfants, démontrent son talent et son érudition exceptionnelle⁵.

Il achète la majorité des livres de sa bibliothèque pendant son séjour à l'étranger. Sa collection contient plusieurs périodiques publiant des catalogues et des compte rendus. Nous pouvons donc affirmer que la pratique bibliothécaire, les amis savants, la connaissance de plusieurs bibliothèques hongroises et étrangères où il étudie régulièrement ainsi que les périodiques spécialisés ont pu l'inciter à fonder une bibliothèque sciemment constituée. On est étonné de la richesse fantastique de cette bibliothèque si l'on tient compte du coût des ouvrages achetés, étant donné que Péczeli ne dispose probablement que de sa bourse ou d'un salaire de "cadre supérieur" dans le meilleur des cas.⁶

Péczeli retourne dans son pays en 1783 pour y exercer la profession de pasteur. Il devient l'un des plus importants organisateurs de la vie littéraire et l'un des plus célèbres traducteurs de l'époque. Il fonde en 1789 la Société Savante de Komárom, composée d'une quarantaine d'éminents écrivains, savants et

⁴ *Catalogus librorum venalium defuncti Cl. Viri Josephi Péczeli...*, Pozsony, 1793. 32 p.

⁵ Magy. Irod. Lev. 4r. 143.sz. Bibliothèque de l'Académie Hongroise, correspondances littéraires.

⁶ L'abonnement annuel du *Journal encyclopédique* (dont dispose la bibliothèque de Péczeli) coûte par exemple 16 livres de Neuchâtel, l'*Encyclopédie* de Diderot (à 36 volumes qu'il n'achète pas) 210 livres en 1785 tandis qu'un salaire annuel d'un cadre moyen, celui des enseignants est de 210 à 700 livres et d'un cadre supérieur de 700 à 2100 livres. *Sociétés de lecture et cabinets littéraires au XVIII^e siècle dans la principauté de Neuchâtel (1760-1830)*, Bibliothèque de Neuchâtel, 1986.

enseignants. Il lance la même année le premier périodique scientifique en langue hongroise, le *Mindenek Gyűjtemény* dont il est le rédacteur en chef et dont il assure en partie le financement. Il précise parmi les objectifs du périodique l'importance de la présentation des livres français publiés sous Louis XIV et Louis XV. La source majeure des compte rendus de la revue est un livre de sa collection, l'*Esprit des Journalistes de Trévoux* dont il emprunte 90 articles, sur environ 400 pages. Il est important de mentionner que les journalistes hongrois ont traduit 21 articles consacrés à l'histoire réunis dans un "numéro spécial" 'Histoire' du périodique paru en forme d'annales en 1791 et 1792.⁷

Le collectionneur se sert de sa bibliothèque particulièrement précieuse pour son propre travail, qu'il met aussi à la disposition des membres de la Société Savante et de ses connaissances écrivains, savants et enseignants. Certains textes de la revue sont vraisemblablement tirés des ouvrages de la bibliothèque: traductions, extraits, compte rendus, notes de référence.

Avant de passer à la présentation des livres historiques de sa bibliothèque, il nous semble indispensable de définir les critères de choix des livres qui composent l'objet de notre analyse. Cette définition est nécessaire tout d'abord à cause de l'utilisation particulière du terme *histoire* au XVIII^e siècle. Nous avons exclu du corpus de notre analyse tous les ouvrages qui ne sont pas écrits en prose et ceux qui sont fondés entièrement ou partiellement sur la fiction. Ces ouvrages, même s'ils portent le mot *histoire* dans leur titre, appartiennent au genre romanesque ou à l'épopée.⁸ La distinction des ouvrages historiques érudits et philosophiques nous a imposé une tâche beaucoup moins difficile, étant donné que parmi les livres en français de Péczeli nous ne trouvons pas d'ouvrages appartenant à la première catégorie.

Cependant, nous avons essayé d'interpréter la notion de *discours historique* dans un sens très large, en suivant la conception des philosophes-historiens qui baptisent du nom d'histoire tous les ouvrages permettant de connaître l'homme, et qui ne cherchent à trouver dans l'histoire des époques révolues qu'une "vérité utile", un enseignement qu'on peut utiliser dans le présent et dans l'avenir. Ils essaient de découvrir des causes communes, des lois générales au fond de l'histoire événementielle et attribuent une originalité à l'historien au cas où il relie un texte compilé par une réflexion originale, par une philosophie de l'histoire. Cette conception ne met pas en rapport la vérité et l'utilité de l'ouvrage historique avec le

⁷ Cf. Olga Penke, "La circulation des idées des Lumières françaises en Hongrie par l'intermédiaire de l'*Esprit des Journalistes de Trévoux*", *Transactions of the 8. International Congress on the Enlightenment* (Bristol, 21-27 July, 1991), *Studies on Voltaire* 304. Oxford, 1994, p. 968-971, "A Mindenek Gyűjtemény egyik forrása: az *Esprit des Journalistes de Trévoux* (Une des sources de la revue littéraire M. Gy.: l'*Esprit*...), *Magyar Könyvszemle*. 1988. 4. p. 248-273.

⁸ L'exemple le plus intéressant est peut-être l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière. Reine de France* du marquis de Sade où l'utilisation de faux documents appartient aussi au jeu romanesque. Voir sur le sujet Georges May, "L'histoire a-t-elle engendré le roman?", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avr.-juin, 1955, p. 155-176 et le chapitre "Histoire et roman" de René Démoris, *Le roman à la première personne*, Paris, 1975, p. 179-189.

dépouillement soigneux des documents, mais beaucoup plus avec la manière d'écrire et la philosophie de l'histoire convaincante de l'auteur. Aussi les bonnes compilations jouissent-elles d'un grand estime. Les historiens-philosophes essaient de rendre universelle leur histoire de telle manière qu'ils cherchent à élargir leur sujet dans le temps et dans l'espace et d'embrasser toutes les activités humaines ainsi que tous les phénomènes du monde qui environne l'homme.

En dehors des ouvrages historiques proprement dits, il nous fallait tenir compte également du domaine de certains ouvrages qui font partie des genres mélangés étant donné qu'ils sont composés en partie de *discours historico-philosophique*. Il s'agit des mélanges, des abrégés, des extraits, des dictionnaires.

Les livres historiques de la bibliothèque sont assez homogènes du point de vue de la date d'édition: la majorité des livres ont été publiés entre 1700 et 1780, la proportion des livres publiés après 1750 est particulièrement importante. La distribution des livres selon leur lieu d'édition nous semble moins intéressante: leur variété nous paraît tout à fait normale si nous tenons compte des séjours dans les différents pays du collectionneur, ainsi que du fait que les éditeurs français utilisent souvent des falsifications pour éviter les problèmes de censure en cas de livres interdits. La plus grande partie des livres historiques de la bibliothèque de Péczeli ont été édités en Hollande. La France et la Suisse se trouvent en deuxième position, plusieurs villes belges, allemandes et anglaises sont enfin également indiquées comme lieu d'édition pour quelques-uns des livres.

Nous disposons de deux appuis précieux pour examiner de manière valable les ouvrages historiques de la bibliothèque. Pour classer et apprécier cette collection infiniment hétérogène, nous avons comme point de départ et comme système de référence les articles se rapportant à l'histoire du périodique *Mindenek Gyűjtemény*. L'ouvrage historique de Péczeli intitulé *Válogatott históriák* (Histoires choisies)⁹ nous servira en revanche à la fin de notre étude pour contrôler la validité de notre conclusion: nous essayerons de formuler la conception de l'histoire de Péczeli qu'on peut déduire d'une part de l'assortiment de la collection et d'autre part de l'écriture de son histoire compilée.

Le périodique de Péczeli contient 25 articles sur l'histoire dont 21 ont été traduits de l'*Esprit des Journalistes de Trévoux*, spécialisé dans les compte rendus. Le rédacteur a noté dans son exemplaire les articles qui ont été traduits. Nous mettons en relief quelques caractéristiques de ces 21 articles dont chacun résume l'essentiel d'un ou de plusieurs livres historiques français. Les articles sur l'histoire précisent avant tout l'objectif et le contenu du discours historique. L'histoire doit enseigner à l'homme la connaissance de soi-même et du monde, car le passé influe sur le présent et l'expérience historique peut permettre à l'homme d'éviter qu'il soit obligé de s'engager dans des expériences douteuses. L'histoire doit traiter des

⁹ *Alzir, vagy az Amerikánusok. Szomorú játék, melyhez toldattattak a régi és új Históriainak válogatott darabjai az ifjaknak gyönyörködtetésekre Péczeli József, komáromi prédikátor által* (Alzire ou les Américains. Tragédie. Complétée par les pièces choisies de l'histoire ancienne et moderne pour faire plaisir aux jeunes gens), Komárom, 1790.

coutumes, des lois, de la forme du gouvernement, de la morale, des sciences, des découvertes, etc. ; l'historien doit donc présenter l'histoire de "l'esprit humain". Il est curieux de constater l'absence de l'histoire des religions que nous pouvons attribuer à l'intention des journalistes de vouloir éviter les discussions. Tout en formant le goût du public, l'historien doit aussi le suivre, et cela surtout dans le choix de son sujet. L'histoire de l'Antiquité et même celle de l'Europe auront une moindre importance que celle de l'Asie et de l'Afrique. L'histoire contemporaine et nationale sont particulièrement mises en relief. Une partie importante des articles sont consacrés aux sciences auxiliaires de l'histoire : on y présente l'importance des études de la chronologie, des monuments et des monnaies anciens, des recherches archéologiques, etc. L'histoire philosophique et l'histoire érudite reçoivent également des éloges. Beaucoup de compte rendus s'occupent de la manière d'étudier et d'écrire l'histoire : l'accent est mis sur le choix des faits exacts et intéressants, l'établissement d'une chronologie sûre, la grâce du style, l'harmonie de l'enchaînement des événements, la justesse et la proportion de la structure. L'importance accordée par les journalistes aux abrégés et aux dictionnaires historiques ne doit pas nous surprendre, étant donné que les pères jésuites étaient les meilleurs confectionneurs de ce type d'ouvrage. Cette brève présentation des articles empruntés en général très fidèlement du journal français démontre bien que dans la conception de l'histoire de la deuxième partie du XVIII^e siècle on assiste à une coexistence des méthodes et des genres historiques d'une diversité extraordinaire et que les journalistes du périodique des jésuites partagent grosso modo les conceptions des historiens-philosophes qui reflètent en réalité le goût et l'intérêt du public.

En suivant la conception et la classification présentées ci-dessus, examinons maintenant les ouvrages historiques de la bibliothèque.

La première caractéristique que nous voudrions souligner réside dans l'importance que les histoires de la bibliothèque accordent à la définition de l'objectif et de l'utilité de l'histoire. Nous y trouvons la célèbre histoire générale de Voltaire qui veut élargir les connaissances, éclairer les hommes, leur permettre d'éviter les erreurs : "C'est dans l'histoire de nos propres folies qu'on apprend à être sage"¹⁰, mais y figure aussi l'histoire universelle compilée par l'abbé Millot estimée par le public européen du XVIII^e siècle qui vise un double but éthique et civique : "éclairer les citoyens et les rendre solidement vertueux"¹¹.

Les livres historico-philosophiques de la bibliothèque choisissent comme fil conducteur l'histoire de l'esprit humain, réduisant par conséquent l'histoire événementielle et la présentation des changements intervenus dans les familles royales. Dans ces ouvrages nous trouvons un panorama de l'histoire des coutumes, des lois, des formes du gouvernement, des sciences. La bibliothèque de Péczeli excelle d'ailleurs le choix dans des livres consacrés à quelques-uns de ces domaines. Ainsi nous y trouvons des histoires des passions, des mœurs, du

¹⁰ *Oeuvres complètes* de Voltaire, s.l. 1756. XVIII. "Addition à l'histoire générale", p. 453.

¹¹ *Eléments d'histoire générale*, Paris, 1776. I. p. V.

commerce, des négociations, etc. Pour donner un exemple, citons le *Dictionnaire portatif des Arts et Métiers, des Fabriques et Manufactures, contenant en abrégé l'histoire, la description et la police des Arts et Métiers, des Fabriques et Manufactures de France et des Pays étrangers*¹².

Les domaines traditionnels de la science historique ne sont pas négligés non plus. L'intérêt du XVIII^e siècle pour les sciences auxiliaires de l'histoire est clairement révélé par la collection. Péczeli achète en latin le livre de Scaliger, fondateur de la chronologie scientifique (*De Emendatione Temporum*, 1629), mais il se procure également plusieurs chronologies historiques en français. Il s'intéresse aux recherches archéologiques comme en témoignent *Les lettres sur la découverte d'Herculanae* (1770).

Les méthodes pour étudier et pour écrire l'histoire occupent une place particulièrement importante dans la bibliothèque. Péczeli ne donne la préférence exclusive à aucune méthodologie. Avec Rollin, une méthode traditionaliste est représentée : l'histoire pour lui est "une école commune du genre humain" qui doit donner avant tout une leçon morale et des modèles à suivre constituant "la source des bons conseils et de la prudence, la règle de conduite et des mœurs"¹³. Mais ce sont les historiens-philosophes qui bénéficient d'une place dominante. Citons en premier lieu les ouvrages de Bayle et de Voltaire qui mettent l'accent sur l'importance de la réflexion philosophique sur l'histoire, de l'impartialité de l'historien, de la vérité des faits historiques. D'Alembert, dont les pensées sont souvent utilisées en tant que devises ou références par le pasteur hongrois, pouvait l'intéresser particulièrement dans sa réflexion sur l'histoire, car le philosophe français prescrivait comme qualité essentielle d'un historien-philosophe l'impartialité, "le respect superstitieux (...) de la vérité", et possédait une conception de l'histoire selon laquelle "la seule partie vraiment intéressante de l'Histoire (...) est le progrès des connaissances humaines"¹⁴. Parmi les extraits, *L'Esprit d'Argens* (Berlin, 1755) doit attirer notre attention : cet ouvrage peu volumineux rassemble tous les sujets discutés à l'époque soit l'utilité, l'incertitude de l'histoire, l'impartialité de l'historien, l'importance de la critique des sources et de la vérité historique, les différences nécessaires à établir entre les méthodes et les styles du roman et de l'histoire.

La bibliothèque de Péczeli témoigne du fait que le collectionneur partage l'intérêt des historiens-philosophes des Lumières concernant le sujet de l'analyse historique. Un seul livre relate l'histoire de l'antiquité proprement dite, mais même dans ce cas-là le sous-titre nous révèle que l'auteur du livre se penche sur l'histoire antique pour répondre à des questions préoccupant ses contemporains : "*La vie d'Agathocle ou le Tyran de Syracuse*, avec des réflexions sur la conduite des usurpateurs modernes" (Paris, 1752). En revanche, l'histoire moderne occupe une place considérable. Parmi les livres qu'il a dû se procurer après son retour en

¹² Yverdon, 1766. I-III.

¹³ *De la manière d'enseigner et d'étudier*, Paris, 1732. III. p. 7. Chapitre: "De l'Histoire"

¹⁴ *Mélanges de Littérature, d'Histoire et de Philosophie*, Amsterdam, 1759. V. p. 475.

Hongrie se trouvent quelques histoires contemporaines comme les *Remarques historiques sur la Bastille*, histoire anecdotique relatant la vie quotidienne des plus célèbres "hôtes" de cette prison, dont Péczeli possède la deuxième édition, celle de 1789. Les histoires nationales, universelles et celles des colonisations y sont largement représentées. Le choix nous révèle la compétence du collectionneur concernant la qualité des auteurs : pour chaque pays européen, il choisit un ouvrage rédigé par des auteurs reconnus (Voltaire pour l'Allemagne et la Russie, De Sacy pour la Hongrie, Pfeffel pour la Pologne, Boswel pour la Corse, etc.). Péczeli est incontestablement intéressé lorsqu'il donne la préférence aux ouvrages défendant la cause des protestants : il sélectionne parmi les livres historiques contemporains une dizaine de livres apologétiques ou historiques, parmi lesquels l'histoire de la famille Calas.

Péczeli choisit les meilleurs historiens et les ouvrages les plus célèbres non seulement pour l'histoire de l'Europe mais aussi pour les autres parties du monde, ainsi l'*Histoire de l'Amérique* de Robertson, l'*Histoire philosophique et politique des deux Indes* de l'abbé Raynal (ce dernier ayant pour collaborateurs les encyclopédistes et en premier lieu Diderot). Mais nous trouvons également dans la bibliothèque une histoire de la Chine, du Siam, des îles indonésiennes, du Mexique (l'auteur de ce dernier ouvrage est le conquistador Cortez).

Sa collection d'histoire universelle a ceci de particulier qu'elle met aux côtés des histoires philosophiques les ouvrages qui continuent à présenter l'histoire en forme d'annales. La bibliothèque possède plusieurs exemplaires de l'*Essai sur les mœurs* de Voltaire, la *Philosophie de l'histoire* lui servant d'introduction. Il achète également les *Elémens d'histoire générale* de l'abbé Millot, manuel d'histoire voltairien compilé, proposé par György Bessenyei à l'adaptation hongroise en 1778 et traduit entièrement en hongrois par plusieurs écrivains des Lumières¹⁵. Ces histoires universelles essaient de présenter "l'histoire du globe terrestre" dans toute son étendue et remonter dans l'histoire aussi loin que les connaissances scientifiques de l'époque le permettent. Cette prédilection de l'écrivain hongrois pour l'histoire philosophique ne l'empêche pas d'acheter également un abrégé de sept volumes fait à partir de l'histoire universelle de Claude de l'Isle qui présente une chronologie de l'histoire année par année en se concentrant sur l'Europe depuis la création jusqu'en 1714. Nous trouvons également dans la bibliothèque une compilation dans laquelle l'auteur prétend créer un ouvrage plus utile que les histoires particulières originales en réitérant les arguments des choix d'extraits tant estimés par les lecteurs du XVIII^e siècle: "C'est moins un Livre que nous vous présentons, qu'une Bibliothèque choisie des meilleurs Historiens; et de quelle utilité n'est pas un Ouvrage qui en peu de volumes, comprend l'Histoire Universelle du Monde entier?" Il est vrai que la conception de l'histoire de ce compilateur ne diffère point des historiens-

¹⁵ Ferenc Verseghy et György Bessenyei en traduisent plusieurs volumes, József Ovadányi fait l'adaptation de l'ouvrage intégral. Voir sur le sujet: Olga Penke, "Réflexions sur l'histoire: deux histoires universelles des Lumières françaises et leurs interprétations hongroises", *Acta Romanica*, XIII. Szeged, 1988. p. 77-92.

philosophes: "On y voit l'origine, les progrès et la décadence de tous les États; leur Religion, les Loix, la forme du Gouvernement ..." ¹⁶

Le savant pasteur protestant rassemble naturellement une collection d'histoire religieuse et ecclésiastique beaucoup plus importante que le collectionneur d'une bibliothèque moyenne de l'époque. Il s'intéresse particulièrement à l'histoire de la Réforme. Il faut mentionner le nombre important des livres en latin dans ce domaine, tout en soulignant qu'il les complète par maints ouvrages d'auteurs protestants français et suisses (Mosheim, Salchi, Bournet, etc.). Quatre œuvres de Pierre Bayle émergent de ce groupe: outre l'édition de 1771 de son fameux *Dictionnaire Historique*, nous pouvons découvrir trois ouvrages relatant la persécution des protestants. L'histoire de l'église et de la religion catholique et juive ne manque pas non plus, et même la religion musulmane l'intéresse, comme en témoigne la présence de la traduction française du livre du célèbre orientaliste Adrien Renald.

A côté des genres historiques mentionnés, les "mémoires particuliers" et les biographies historiques caractérisés par l'*Esprit des Journalistes de Trévoux* comme genres très utiles, sont également représentés par quelques titres dans la bibliothèque. Péczeli choisit les mémoires des grands personnages de l'histoire de son époque: celui de Fénelon, du comte de Saxe, d'Eugène de Savoie, de Mme de Pompadour, de Pierre le Grand, etc. Un de ces ouvrages résume déjà dans son titre l'essentiel de ce genre: "Les grands Événements par les petites Causes" ¹⁷. Les *Mémoires* de Mme de Pompadour (1766) ainsi que deux livres sur Sully, peuvent être mentionnés dans ce groupe. Le conseiller de Henri IV était très respecté en Hongrie au XVIII^e siècle, tout comme son roi considéré comme défenseur de la tolérance et de la paix. Dans l'*Esprit de Sully* (1766) une femme écrivain morcelle en maximes les mémoires de Sully pour mieux plaire à un public féminin, tandis que les *Mémoires de Sully* (1768) nous présentent un curieux mélange de textes hétérogènes: les documents authentiques et les extraits du journal de Sully sont accompagnés de notes de bas de page composées de commentaires empruntés à des historiens relatant les mêmes événements. Nous trouvons peu de dates exactes dans le texte, l'auteur du livre essaie donc de faciliter la lecture par les dates marginales ainsi que par un index rassemblant les événements, les noms de lieux et de personnes. La cause des protestants reçoit une place prépondérante. L'auteur fait semblant de choisir entre l'écriture des mémoires de Sully ou bien de Henri IV et de renoncer au dernier projet au profit du premier, en trouvant celui-ci plus intéressant pour son lecteur. Le rapport intime entre le narrateur et le lecteur - si familier au discours historico-philosophique - caractérise particulièrement cet ouvrage. N'oublions pas enfin de mentionner dans ce groupe l'excellente *Histoire de Charles XII* de Voltaire.

¹⁶ *L'Histoire du monde* de Chevreau, revue par de Vertot, Amsterdam, 1717. Introduction: "Le libraire au lecteur".

¹⁷ Ouvrage anonyme édité à Groningen en 1687.

L'histoire englobe au XVIII^e siècle la science de la géographie. La bibliothèque de Péczeli ne contient pas d'ouvrages géographiques proprement dits, elle est en revanche particulièrement riche en matière de voyage historique. Les meilleurs produits de ce genre réunissent la relation des voyages à la description géographique, anthropologique, naturelle, politique, historique, etc. Ces ouvrages sont moins destinés à relater l'histoire des époques révolues qu'à faire connaître les parties du monde peu connues. Le collectionneur fait un choix très subtil dans ce domaine : les ouvrages de Cook, Niebuhr, Gelin, Pococke, Le Gentil, Jeromo Lobo, Boswel décrivent aux lecteurs curieux l'hémisphère austral, l'état et l'histoire des pays de l'Orient, la Sibérie, l'Abissinie, la Corse. Il complète ces ouvrages composites par l'*Abrégé de la Collection des Voyages ou Histoire des Découvertes* (1768).

Les mélanges, dictionnaires, extraits - ouvrages caractérisés par Roger Chartier comme "forme majeure des grandes entreprises éditoriales" se chargeant d'assurer "la diffusion du savoir"¹⁸ - composent une partie importante de la bibliothèque. Les dictionnaires et les encyclopédies spécialisées de la bibliothèque englobent toutes sortes d'intérêt et d'activité humaine : ainsi par exemple le *Dictionnaire géographique* de Vosgien (traduction de l'ouvrage anglais de Laurent Echard) qui se charge de présenter tous les royaumes, toutes les villes du monde ; Valmont de Bomare met en dictionnaire l'histoire naturelle, Paulian les découvertes scientifiques, Bastide l'histoire des coutumes et des moeurs. Les rédacteurs de ces recueils invitent quelquefois les meilleurs spécialistes pour rédiger l'essentiel ou pour caractériser l'état actuel d'une science ; c'est ainsi que Diderot élabore l'*Encyclopédie* recourant à Duclos, Lenglet du Fresnoy, de Sacy ou Voltaire pour les articles sur l'histoire. La bibliothèque ne possède qu'un extrait de l'*Encyclopédie* : l'*Esprit de l'Encyclopédie* en cinq volumes par La Porte. Mais les différents recueils ont été écrits de même : le *Dictionnaire des Arts et Métiers* se vante également d'avoir parmi ses collaborateurs les savants les plus célèbres et commence l'ouvrage par l'article que Réaumur a rédigé. Nous trouvons dans la bibliothèque du savant pasteur un ouvrage particulièrement hétérogène : le *Recueil de différentes choses* de Lassay, dont les allusions fréquentes à l'histoire de la Hongrie ont probablement pu inciter le collectionneur à acheter ce livre. Dans ces dictionnaires, tout comme dans les extraits, esprits, pensées et mélanges, les discours historiques sont largement présents : le lecteur pouvait ainsi facilement accéder aux idées intéressantes de Rousseau, de Voltaire, du marquis d'Argens ou de d'Alembert sur l'histoire et le métier de l'historien en forme de maximes bien choisies. Les extraits et les abrégés recueillent non seulement les pensées essentielles des historiens, mais présentent également des personnages célèbres de

¹⁸ Cf. Roger Chartier, *L'Ordre des Livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIV^e et le XVIII^e siècles*, Paris, Aléna, 1992.

l'histoire, ou donnent encore un résumé des ouvrages considérés comme trop volumineux de l'histoire d'un pays, ou d'une histoire universelle¹⁹.

Outre ces recueils, il faut mentionner les périodiques qui présentent également des textes fragmentés se rapportant à l'histoire et dont la collection de Péczeli possède un éventail impressionnant ; nous ne mentionnons que les plus intéressants : la *Bibliothèque raisonnée des ouvrages des savants de l'Europe*, *Le Journal des Savants*, *L'Esprit des Journalistes de Trévoux*, *Le Journal Helvétique*, etc.

Cette bibliothèque sciemment constituée révèle non seulement la compétence du collectionneur dans la science historique, mais aussi son intérêt pour tous les genres de l'histoire qu'il aimerait voir ensemble et faire connaître à ses compatriotes. Le chercheur qui se lance dans l'exploration du contenu du catalogue souvent lacunaire et imprécis de cette bibliothèque comprend que c'est dans l'œuvre de Voltaire que Péczeli trouve le modèle pour l'historien. En plus de son histoire universelle, Voltaire est représenté par trois ouvrages historiques se rapportant à l'époque contemporaine, ainsi que par son commentaire sur *l'Esprit des Lois*. Il est le seul auteur dont Péczeli achète en différentes éditions les ouvrages choisis. Il achète l'édition de 1756 de la *Collection Complète des Oeuvres* de Voltaire contenant les ouvrages historiques les plus importants - presque la moitié de l'édition en dix-neuf volumes leur est consacrée - , les *Mélanges Historiques, Critiques, etc.*, publiés anonymement en 1775, sans lieu d'édition, en neuf volumes qui rassemblent en dehors des ouvrages historiques de Voltaire, ses traités sur la tolérance, ses articles de dictionnaire, ses pamphlets et autres ouvrages brefs. Enfin, il a acheté également *l'Esprit de Voltaire*, compilation fragmentant les pensées de Voltaire, réunissant également maints extraits de ses ouvrages historiques. Son admiration à l'égard du grand philosophe français ne l'empêche pas de s'intéresser à ses critiques : il achète les ouvrages des plus savants controversistes de Voltaire, les *Lettres* de l'abbé Guénéée et celles de Haller. C'est la méthode, le style, la conception de l'histoire de Voltaire qui apparaissent au traducteur des tragédies historiques et de *La Henriade* comme un exemple à suivre.

Avant de formuler notre conclusion, nous voudrions présenter brièvement l'ouvrage historique de Péczeli, intitulé *Válogatott Históriaiák*, publié en supplément de sa traduction d'*Alzire* en 1790. Ce livre visant un public large - selon le titre les femmes et les enfants, selon son épigraphe les rois et les peuples - essaie de "choisir dans les différents ouvrages de chaque Auteur ce qu'ils contiennent de plus excellent"²⁰.

¹⁹ En voici quelques exemples: *Abrégé Chronologique de l'Histoire d'Angleterre*, 7 vol. Amsterdam, 1730, *Abrégé de l'Histoire Universelle*, par Claude de l'Isle, 7 vol. La Haye, 1772, *Esprit de Henri IV* ou anecdotes les plus intéressantes... [par L.-Laurent Prault], Paris, 1773, *Esprit des monarques philosophes*. M. Aurèle, Julien, Stanislas et Frédéric [par l'abbé Jos de la Porte], Amsterdam, 1764.

²⁰ Épigraphe du livre emprunté à D'Alembert qui utilise la formule citée pour "l'art de traduire". *Alzire*... p. 113.

Les "histoires" de Péczeli sont fragmentaires, choisies selon une conception utilitaire. Elles se divisent en deux parties, dont la première est une série d'anecdotes ou d'aphorismes dans lesquels des personnages historiques célèbres se trouvent au centre. L'histoire de l'Antiquité occupe la moitié de cet ensemble, présentant la vie des philosophes et des rois (Aristide, Socrate, Cyrus, Lycurgue, Périclès, Alexandre le Grand, Diogène, César, Sénèque, etc.) et offrant une leçon évidente selon laquelle seul le service de la vérité, l'établissement des bonnes lois peuvent assurer le bonheur commun des grands et des petits, permettre d'éviter la tyrannie et la servitude, et faire naître l'amour et le service de la patrie. Les épisodes de l'histoire moderne européenne et hongroise donnent l'occasion à Péczeli de poursuivre sa réflexion sur les conditions politiques qui donnent naissance au sentiment de patriotisme et assurent la légitimité et la tolérance dans l'Europe moderne. Ses exemples sont Louis XIV, Pierre le Grand, Charles XII pour l'Europe, Saint-Étienne, le roi Mathias, Charles VI, Marie-Thérèse et Joseph II pour l'histoire hongroise. A la fin de cette première partie, il insiste sur l'importance de la formulation des lois dans la langue du pays : condition indispensable dans toutes les époques et dans tous les pays pour la prospérité d'une nation.

La deuxième partie est rédigée dans le genre historique événementiel, tout en gardant la fragmentation, le morcellement temporel et spatial des faits présentés. Tandis que dans la première partie l'auteur ne liait pas son discours à des dates historiques et mettait au centre les personnages célèbres de l'histoire, cette deuxième partie est centrée sur les événements marquants de l'histoire du XVIII^e siècle ; dans cette partie dates et lieux sont donc précisés. L'histoire de la France, les guerres, les alliances européennes sont évoquées dans plusieurs chapitres, mais c'est visiblement l'histoire de l'empire des Habsbourg et du règne de Marie-Thérèse qui intéresse particulièrement l'auteur. Néanmoins, la leçon historique mise en relief dans la première partie, c'est-à-dire le rapport entre la prospérité d'une nation et le bonheur d'un peuple et d'autre part la légitimité, la tolérance du pouvoir se trouvent également au centre de ces histoires, moins didactiques, et plus proches du discours historique proprement dit que la chaîne des anecdotes historiques présentées dans la première partie. Il faut mentionner la particularité de la présence du contexte non-européen: l'auteur consacre quelques pages au "mirage russe" pour faire l'éloge des deux législateurs légendaires de ce pays, et à l'Amérique afin d'exprimer son admiration à l'égard des défenseurs de l'indépendance.

Péczeli suit incontestablement le but que Voltaire désigne à l'historien: "La science de l'histoire n'est pas cette science vague et stérile des faits et des dates, qui se borne à savoir en quel temps mourut un homme inutile ou funeste au monde; science qui charge la mémoire sans éclairer l'esprit. On devrait s'attacher à cette histoire de l'esprit humain (...) qui nous fait voir ce que l'ignorance ou un savoir mal-entendu ont causé de maux..."²¹

²¹ "Lettre à Maffei. Préface à *Mérope*", *L'Esprit de Voltaire* par Villaret, Londres, 1759, p. 278.

Pour rédiger ses "Histoires choisies", Péczeli s'est vraisemblablement inspirés des livres historiques de sa bibliothèque. Il a choisi des extraits qui correspondaient à sa conception de l'histoire, il enchaînait les fragments en suivant la chronologie, même dans les parties où les dates ne sont pas précisées. Cette histoire compilée vise à mettre en évidence une connaissance dont l'actualité politique est incontestable en Hongrie au moment de la publication. Les textes ont probablement été traduits dans leur majorité (la traduction de certains termes laisse supposer une source allemande), mais les passages historiques étaient accompagnés de commentaires moraux et politiques de Péczeli. C'était d'ailleurs la méthode de l'adaptation que les représentants des Lumières hongroises ont suivie en translatant les textes historiques. Pour György Bessenyei la seule raison importante de relater les événements historiques se trouve dans la leçon que l'historien-écrivain peut ainsi offrir à son lecteur : "Si je ne peux pas discuter d'un événement avec toi [lecteur], je l'abandonne" - écrit-il dans son adaptation de l'histoire universelle de l'abbé Millot.²²

Tout comme son périodique et son ouvrage historique, l'assortiment de la bibliothèque de Péczeli témoigne de la volonté de cet intellectuel de rassembler les fragments des connaissances historiques pour donner la possibilité aux lecteurs de sa bibliothèque d'en faire une vision d'histoire individuelle. Le "discours historique" selon Péczeli est un genre littéraire infiniment hétérogène visant à l'amélioration de la situation de son pays. Les livres historiques qu'il rassemblait présentent l'histoire comme un *tout* composé de mosaïques d'un monde illimité chronologiquement et géographiquement, montrant une variété des activités humaines. Cet objectif relie les ouvrages de caractère infiniment hétérogènes de sa bibliothèque que nous avons caractérisés par le terme de discours historico-philosophique. Ils relatent l'histoire de différentes époques, des nations, de la vie des personnages célèbres, des religions, des colonisations, des voyages, des arts, des métiers, etc. sous la forme d'un panorama complet, de dictionnaires, d'anecdotes ou d'abrégés ; leur but reste le même : l'éducation du lecteur. Dans les histoires philosophiques l'ordre logique, la présentation artistique, la véracité des faits sont tout aussi importants que la réflexion philosophique qu'on y ajoute, les lois nécessaires que l'on peut en déduire. Les histoires érudites et les compilations dans lesquelles une philosophie de l'histoire ne relie pas les faits historiques se trouvent en nombre réduit dans la bibliothèque et ne sont pas rédigés en français. La préférence du collectionneur pour l'histoire philosophique est tout à fait évidente ; ce type d'ouvrage pouvait permettre aux lecteurs hongrois de surmonter une vision historique périmée et de repenser dans un nouveau contexte les questions de l'histoire hongroise.

²² Il traduit entre 1801 et 1804 les deuxième et troisième volumes des *Eléments d'histoire universelle : Rómának viselt dolgai* (Histoire romaine), éd. critique par Olga Penke, Budapest, 1992. II. p. 28.

Olga GRANASZTÓI

**L'apparition du terme de libertinage en Hongrie
dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle**

La réception en Hongrie du libertinage en temps que phénomène socio-historique, indissociable du siècle des Lumières, n'a pas été jusqu'à nos jours considérée comme une question digne d'être étudiée de près. Sans vouloir affirmer que le libertinage français du XVIII^e siècle ait eu une influence déterminante sur la société hongroise, sur ses mœurs, sa littérature, il nous importe néanmoins de signaler sa réception et sa présence bien que sporadique, notamment parmi les aristocrates hongrois.

Les premiers éléments permettant d'établir une telle hypothèse ont été mis à jour par des recherches effectuées dans les premières décennies de notre siècle et ont attiré l'attention - entre autres - sur l'importante présence de livres français interdits par la censure dans les bibliothèques privées hongroises de la deuxième moitié du XVIII^e siècle¹. Etant donné que la littérature libertine² - étonnamment bien représentée sur les rayons des bibliothèques de la haute noblesse - a été traitée par les spécialistes avec mépris jusqu'à la dernière décennie, il n'est pas surprenant qu'aucun examen plus approfondi n'ait suivi ces découvertes, et qu'en traitant de la vaste influence sur la Hongrie de la culture française des Lumières, on omettait, de façon conséquente, les données révélant l'impact de ce phénomène socio-culturel.

Bien que nous poursuivions les recherches de bibliothèque commencées par Sándor Eckhardt, en nous concentrant plus particulièrement sur le recensement et l'étude de la littérature libertine française, représentée dans les bibliothèques privées, et d'autre part sur leurs propriétaires qui avaient un intérêt et un penchant pour la culture française, l'étendue et la portée de ce travail nous a contraint à proposer, dans le cadre de cette étude, à aborder la question de la réception du libertinage sous un angle différent.

L'une des approches efficaces, concernant notre sujet, s'avérait être le relevé et l'analyse de l'occurrence et des variantes de sens du mot « libertin », soit dans des ouvrages hongrois, soit dans ceux qui traitent de la situation de la Hongrie, tout en nous limitant à la période où l'influence française était la plus palpable, à savoir la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Avec cette démarche, notre objectif ne pouvait pas être la constatation de l'apparition du phénomène dans cette partie de l'Europe par le seul repérage du mot qui le désigne, d'autant plus que le ou les sens du terme, extraits des différents

¹ Nous pensons, en premier lieu, au travail fondamental de Sándor Eckhardt qui a découvert de la plus précieuse collection de livres français d'une bibliothèque d'aristocrate de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Voir ECKHARDT Sándor, *De Sicambria à Sans Souci*, Budapest, 1948.

² Qualifiée dans les ouvrages hongrois spécialisés plutôt comme érotique ou pornographique.

contextes, portent une fois de plus la marque de l'instabilité du sens du mot et les divergences qu'a connues le paradigme du libertinage en Europe.

Ce que nous espérons, c'est contribuer par notre travail à l'élargissement du champ des recherches portant sur le devenir européen du libertinage qui - par ailleurs - permettent d'avancer vers l'élucidation du problème de la définition, question qui ne cesse de soulever des débats. En dernière analyse, cette étude philologique pourrait également témoigner - selon la formule de Jean-Christophe Abramovici³ - à la fois du degré de liberté d'expression que connaissait le pays et des débats idéologiques qui agitaient (ou pas) la société.

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous nous sommes défini plusieurs types de sources, selon la probabilité de l'apparition des mots relatifs à libertin. Les dictionnaires, les glossaires, etc., nous ont évidemment servi de point de départ. Pour commencer, nous nous sommes limité aux dictionnaires parus jusqu'au début du XIX^e siècle, mais il nous paraissait ensuite nécessaire d'élargir cet intervalle vu que le premier dictionnaire complet, ou le premier dictionnaire historique de la langue hongroise, sans parler du dictionnaire des néologismes, créés à la fin du XVIII^e siècle n'ont été publiés qu'au cours du XIX^e siècle. En second lieu, nous avons examiné la littérature apologétique, particulièrement abondante - de notre point de vue - du côté catholique, qui était la première à réagir à l'infiltration des idées nouvelles, d'autant plus que leur cible principale était justement l'Eglise et la religion. Enfin, le troisième groupe de source, celui d'ouvrages laïques témoignant de l'époque comme les correspondances, les journaux intimes, les récits de voyage, etc., est pour le moment le groupe le moins exploité : non seulement parce que le rassemblement des matériaux est loin d'être terminé, mais aussi du fait - et c'est une constatation que nous nous permettons de faire préalablement - que le mot libertin, ou plus exactement ses équivalents hongrois, n'avait pas encore un sens assez établi qui lui aurait permis de se répandre dans le langage courant.

Si peu de renseignements que la lexicographie hongroise nous fournisse jusqu'au début du XIX^e siècle pour la définition du terme libertin, ils sont pourtant suffisants - grâce à la diversité typologique des dictionnaires étudiés - pour se faire une idée de son étendue sémantique.

C'est le mot *szabados* qui est la traduction convenue du mot latin « *libertinus* » en hongrois. Premièrement, c'est l'analogie avec les langues latines qui est à signaler⁴, pour ce qui est du maintien durable dans le mot *szabados*, du sens étymologique d'esclave affranchi (*libertinus*) par opposition à l'homme libre (*ingenuus*) - dont témoigne le *Lexicon Trilingve Latino-Hungarico Germanorum*⁵ de la fin du XVIII^e siècle. Notons cependant que l'un des sens du mot *libertas* (traduit en hongrois par *zabolátlanság*, c'est-à-dire « licence » ; en allemand *Unverschämtheit*, *Zugellosigkeit*) était celui qui s'approchait le plus le sens du mot

³ Auteur de l'article « libertinage » dans le *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, 1998, p. 648.

⁴ Pour les langues latines voir l'article « libertinage » dans le *Dictionnaire européen des Lumières*, éd. cit., p. 648.

⁵ MÁRTON, József, *Lexicon Trilingve Latino-Hungarico Germanorum*, 1800.

libertinage désignant en français, vers la deuxième moitié du XVIII^e siècle, un mode de vie débauché⁶.

L'influence allemande est incontestable également dans ce domaine-ci, lorsque nous examinons l'autre définition répandue du libertinage, à savoir le refus de la religion. Comme Abramovici⁷ le souligne, c'est ce sens d'esprit fort qui est mis en avant dans les définitions du terme libertin, traduit dans les dictionnaires allemands par les mots Freidenker ou Freigeist. István Sándor, dans son Supplément au Dictionnaire Hongro-latin⁸ - publié en 1801 afin de compléter son dictionnaire de 1767 - porte ultérieurement sur son registre l'équivalent hongrois de l'allemand Freigeister : le mot szabad lelkü dont il donne aussi l'équivalent latin (libertinus). Par conséquent, Szabad lelkűség correspond à libertinismus dont l'équivalent allemand est indiqué par Freigeisteren. Il est toutefois étonnant que « libertin », au sens de szabad lelkü n'apparaisse dans les dictionnaires que vers la fin du XVIII^e siècle.

Quoique le mot libertin ne figure pas dans le Dictionnaire éthique de István Márton, paru en 1796⁹, le caractère et l'idée même de cette « encyclopédie philosophique » retient déjà notre attention. Márton dédie son oeuvre, écrite en hongrois, à des lecteurs hongrois éclairés. Il y traite, parmi d'autres, de tendances idéologiques dangereuses qu'il cherche à présenter de façon objective. Remarquons que l'auteur se sert de notions, de tournures proches des définitions du libertinisme de l'époque, et donne ainsi lieu à des comparaisons intéressantes. Par exemple, sous l'article « impiété », le naturalisme se trouve traité comme l'une des conséquences du manque de piété, donc le mot naturalisme est traduit en allemand par Márton comme « Freigeisteren ». Quelques années plus tard - comme nous l'avons vu ci-dessus - Freigeisteren (donc naturalisme), devient szabadlelkűség en hongrois qui est - à son tour - l'équivalent du mot latin libertinismus. L'article « naturaliste » offre ensuite une définition plus détaillée : « Ainsi sont appelés ceux qui n'admettent pas d'autre vie et ne croient qu'à l'existence physique. C'est donc également du fatalisme et du matérialisme¹⁰ ». Quant à l'athéisme, il conclut qu'au sens large, « tous ceux sont des athées qui corrompent sans peur les lois du bon sens, et qui péchant avec jouissance ne respectent guère les lois divines¹¹ ». Il semble que tout esprit irréligieux, qu'il soit athée, matérialiste, naturaliste ou autre, tombe dans le même panier, et ces expressions deviennent des synonymes, bientôt complétés par le terme libertin, dont la définition ne diffère guère de celle des autres types d'irréligion.

⁶ *Dictionnaire européen des Lumières*, éd. cit., p. 649.

⁷ *Ibid.* p. 648.

⁸ SÁNDOR, István, *Toldalék a Magyar-Deák szókönyvhöz, amint végsősőr jött ki 1767-ben és 1801-ben Bétsben.*

⁹ En annexe à l'oeuvre de MÁRTON, István, *Keresztény Theológusi Morál vagyis Erkölcs-tudomány*, 1796.

¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹¹ *Ibid.*

C'est seulement durant la première partie du XIX^e siècle que nous rencontrons dans les dictionnaires un nouveau mot, celui de *szabadoncz*, créé à dessein pour désigner le libertin au sens de « personne qui, par son mode de vie, fait fi de toute bienséance, de toute règle morale »¹². Le mot, disparu depuis de la langue hongroise, apparaît pour la première fois dans le *Petit Dictionnaire Philosophique* de János Imre en 1831¹³, selon nous pour mettre de l'ordre dans l'usage de plus en plus étendu du mot *libertinus*. Le *Dictionnaire Complet de la Langue Hongroise* de 1873¹⁴ reprend le même mot tout en maintenant son sens étymologique d'esclave affranchi, alors que sa signification d'esprit fort n'est pas retenue. L'acception nouvellement mise en avant dans les dictionnaires porte la marque de la spécialisation du terme dans le domaine moral, pour n'évoquer que débauche ou dérèglement de comportement, aussi bien que l'avatar du sens du mot qui témoigne des mutations, quoique lentes, des luttes idéologiques survenues en France plusieurs décennies plus tôt.

La séparation entre religion et morale, libertinage d'esprit et libertinage de mœurs se révèle dans ce qui distingue *szabadoncz* de *szabados*, la traduction de ce dernier restant toujours l'esprit fort bien que le sens de ce mot soit déjà tombé en désuétude¹⁵.

Selon les quelques exemples de nos dictionnaires, nous avons pu constater le décalage temporaire dans l'évolution du sens du mot libertin, mais aussi son glissement et son expansion, ce qui confirme la réception divergente de ce phénomène dans les pays européens.

Nous proposons maintenant d'examiner à travers la réaction de l'Eglise et le discours des hommes d'Eglise ce que le terme libertin recouvrait dans leur usage, l'extension et l'éventuelle confusion de sens qui en résulte.

Il importe de signaler dès le départ que, dans le discours apologétique, le combat mené contre les libertins relève de celui mené contre les Lumières. L'étude des dictionnaires peut déjà nous laisser entendre que « libertin » évoque en premier lieu l'irrégulation sous toutes ses formes. Les vives attaques des Lumières contre l'Eglise touchaient particulièrement l'Eglise catholique, contestant ses dogmes, son existence, son organisation. Les nouvelles idées dangereuses se sont vite frayé un chemin vers l'Empire d'Autriche, et l'Eglise n'a pas tardé à réagir et à se défendre. Une lutte âpre a commencé dès l'arrivée des premiers ouvrages suspects des « nouveaux philosophes ». La réaction rapide de l'Eglise catholique dans l'Autriche-Hongrie est due en grande partie au règne fortement catholique de Marie-Thérèse qui a rapidement fait sien le bref apostolique du pape Clément XIII dont témoigne son décret rendu en 1767, un an après celui du pape¹⁶. Le pape

¹² Explication du mot dans l'article « *szabadoncz* » dans BALLAGI, Mór, *A magyar nyelv teljes szótára*, 1873.

¹³ IMRE, János, *Philosophiai Kis Szótár*, 1831.

¹⁴ BALLAGI, Mór, *Op. cit.*

¹⁵ BALLAGI, Mór, *Op. cit.*

¹⁶ BRUNNER, Emőd, *A francia felvilágosodás és a magyar katolikus hitvédelem*, Pannonhalma, 1930, p. 5-7.

Clément XIII prévient des dangers que représente pour les Etats chrétiens la littérature des Lumières et exhorte à la lutte par l'institution de la censure¹⁷. Cependant, Marie-Thérèse emploie déjà dans son décret le mot libertinisme pour désigner le courant de pensée à combattre. Mais libertinisme est ici un terme collectif renvoyant à toute tendance antireligieuse qui se voit multipliée sous les Lumières. C'est ainsi que les mots tels que libertinisme, Lumières, antireligiosité peuvent devenir des synonymes, ou plus exactement renvoyer à la même réalité dans le vocabulaire de la littérature apologétique. Le bref apostolique attire déjà l'attention sur les conséquences morales de l'incrédulité ; la dépravation morale est notamment considérée comme une suite logique des confusions qui caractérisent les thèses des antireligieux¹⁸. Ni le décret du pape, ni celui de Marie-Thérèse n'insiste particulièrement sur la corruption des mœurs qu'entraîne la lecture d'ouvrages licencieux. La réaction catholique ne sépare pas encore la lutte contre l'impiété de celle contre la corruption des mœurs : cette dernière étant l'un des effets de l'incrédulité, elle peut être stoppée, une fois l'impiété réprimée. Quoique dans le Catalogue des livres prohibés¹⁹, publié sur l'ordre de Marie-Thérèse la même année que son décret, les livres licencieux constituent une rubrique distincte, avec une liste assez importante, cette différenciation ne se laisse pas deviner ailleurs, excepté l'œuvre de l'apologiste Vazul Alexovits vers la fin du siècle, qui est le premier à insister sur le danger moral que représentent les romans licencieux, la poésie amoureuse, et les comédies, à part évidemment les ouvrages impies « des libertins » tels que Bayle, Voltaire, Rousseau²⁰.

En premier lieu, nous avons l'intention de retracer les différences de points de vue par rapport à d'autres pays, et l'éventuel retard de la réaction de l'Eglise catholique dans l'Empire d'Autriche : tandis que - comme Jean-Marie Goulemot le constate²¹ - le combat de l'Eglise catholique de France ne peut être réduit à l'affrontement avec les Lumières parce que l'enjeu est plus vaste, l'Eglise ne se voulant pas seulement la gardienne de l'orthodoxie mais aussi des mœurs. Dans l'Empire d'Autriche, l'Eglise réagit assez tard à la propagation de la littérature appelée aujourd'hui libertine, sans parler des livres pornographiques, pourtant très recherchés surtout par la noblesse catholique. De cette période, on ne rencontre guère de mandements, de condamnations comme ceux, cités par Goulemot qui s'en prennent presque exclusivement aux livres licencieux²².

Nous allons entreprendre maintenant le panorama des textes apologétiques par l'œuvre d'un ancien censeur de Marie-Thérèse, l'ex-jésuite Imre Vajkovics qui publie en 1791, sous le règne de François Ier, ses dissertations en latin sur la censure, dont l'une contient le bref apostolique ainsi que le décret de Marie-

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹ *Catalogus librorum a commissione aulica prohibitorum*, Wien, 1765-78

²⁰ ALEXOVITS, Bernát, *A könyvek szabados olvasásáról*, Pest, 1792; *Vasárnapi prédikációk*, Pest, 1789

²¹ GOULEMOT, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Alinea, 1991, p. 18.

²² *Ibid.*

Thérèse²³. Vajkovics, adversaire acharné de la liberté de la presse, a été rétabli dans son emploi de censeur justement par François I^{er}. La date de publication de ses écrits de l'époque du règne de Marie-Thérèse s'explique par l'horreur avec laquelle il constate « la licence » de la presse qui atteignait à son apogée. Ainsi qu'en témoigne sa Dissertation sur la censure des livres pernicioeux²⁴, les libertins lui inspirent une véritable horreur ; il compare leurs doctrines à l'hydre de Lerne et chaque manifestation de cet esprit dangereux lui semble être une des têtes du monstre. Mais qu'est-ce qu'il entend par libertinisme ? C'est tout d'abord l'expression la plus dangereuse de l'indifférentisme parce qu'il amplifie les libertés prises dans le domaine de la religion²⁵. Le libertinisme a plusieurs manifestations : l'adiaphorisme dont la caractéristique principale est la concupiscence, le matérialisme, l'athéisme, l'épicurisme et le panthéisme, auxquels Vajkovics donne la dénomination commune de latitudinaire. En revanche, les adeptes du déisme et du naturalisme formant le deuxième groupe le plus dangereux de l'indifférentisme sont appelés des moralistes, des pestilents, selon les doctrines desquelles, l'homme ne peut pas être forcé à la fidélité aux dogmes.

Au temps de Marie-Thérèse, plusieurs autres apologistes hongrois contribuent au combat de l'Eglise, parmi lesquels deux sont à retenir : le jésuite János Molnár qui consacre un ouvrage à la lecture critique des œuvres modernes sans perdre la religion et la vérité, publié en 1776²⁶, et l'écrit polémique contre les libertins de Mihály Szvorényi de 1779²⁷. Molnár, dans la première partie de sa dissertation fait une démonstration du caractère antireligieux de la littérature appelée libertine, c'est-à-dire éclairée. L'homme le plus dépravé parmi les nouveaux philosophes, c'est Voltaire qu'il présente en utilisant le Dictionnaire philosophique de la religion de Nonotte²⁸. Lorsqu'il prévient du danger que représente l'éloquence et l'art consommé que met en place le discours philosophique de Voltaire, il formule une critique récurrente du discours apologétique²⁹. En effet, l'arme servant les fins de la philosophie des Lumières, mais aussi celles des romans « dangereux », c'est la séduction ; c'est ce qui est le plus à craindre. Il passe ensuite en revue Rousseau, Montesquieu, d'Argens, Helvétius et d'autres qu'il condamne pour leur esprit irréligieux. Szvorényi qui entend, lui aussi, par libertin les philosophes éclairés, en distingue différentes sortes : les athéistes qui nient Dieu, les déistes qui nient la Providence et les naturalistes qui ne croient que dans une providence au sens naturel³⁰. Mais tous sont d'accord pour attaquer virulemment l'Eglise.

²³ VAJKOVICS, Imre, *Decas dissertationum ecclesiastico-politicarum de censoria librorum disciplina*, 1791.

²⁴ VAJKOVICS, *De censoria librorum perniciosorum*, 1767

²⁵ *Ibid.*, pp. 26-27.

²⁶ MOLNÁR, János, *De ratione critica legendi libros moderni temporis sine jactura religionis et veritatis*, Pozsony, 1776.

²⁷ SZVORÉNYI, Mihály, *Caussa Religionis contra libertinos defensa*, Buda, 1779.

²⁸ ECKHARDT, Sándor, *A francia forradalom eszméi Magyarországon*, Budapest, 1924 p. 170.

²⁹ Cité par BRUNNER, Emőd, *op. cit.*, p. 25.

³⁰ BRUNNER, *op. cit.*, p. 28.

Sous le règne de Joseph II la littérature apologétique touche à sa fin, l'empereur étant favorable à la propagation des Lumières. Toutefois cette période nous fournit quelques définitions supplémentaires. Dans un travail d'histoire philosophique, l'auteur définit les libertins comme ceux qui nient l'immortalité de l'âme, discutent les miracles et les prophéties. Tout l'œuvre de Voltaire, l'*Emile* de Rousseau, *La philosophie du bon sens* d'Argens sont pleins de ces fausses idées³¹.

Ces exemples nous semblent suffire à en conclure que la littérature apologétique offre une définition précise de l'interprétation du libertinisme. Il est clair que les apologistes catholiques utilisent le terme au sens d'esprit-fort ou de libre penseur. L'apologétique hongroise de la deuxième moitié du XVIII^e siècle a ceci de particulier qu'elle fait usage du terme de libertinisme, dans le cadre de la lutte menée contre les idées hétérodoxes, comme d'un nom collectif désignant l'indifférentisme, l'athéisme, le déisme et le matérialisme, des mots souvent interchangeables ou synonymes dans leur raisonnement. D'autre part, il est à souligner que dans les deux périodes examinées, ceux qu'on taxe de libertinisme ou d'athéisme ne se voient pas automatiquement reprocher de mener une vie immorale parce que non conformiste. Pour la réaction catholique, il s'agit d'abord de contre-attaquer avec des armes équivalentes à celles des philosophes, c'est-à-dire avec une argumentation tout aussi bien fondée.

C'est vers la fin du XVIII^e siècle qu'apparaît un nouvel aspect de l'apologétique dans l'œuvre du religieux pauliste Vazul Alexovits. Alexovits se distingue à plusieurs points de vue des autres apologistes de son temps. Tout d'abord, il est l'un des premiers à écrire ses ouvrages en hongrois, aspirant ainsi à un public beaucoup plus large que ses collègues. Ensuite, la lutte chez lui pour la défense de la religion ne se limite pas uniquement à la réfutation des thèses antireligieuses, diffusées par les livres philosophiques, mais s'étend aussi à la littérature qui - selon lui - met en danger les mœurs. Enfin, dans son discours intitulé *De la lecture licencieuse des livres*³², il n'hésite pas à mêler aux arguments de bon sens des attaques personnelles contre la vie privée des penseurs «libertins» corrompus, comme Bayle, Voltaire et Rousseau, les trois esprits les plus dangereux de son temps. Il écrit dans l'intention de convertir ceux qui sont particulièrement séduits par « ces libres penseurs impies »³³. C'est donc une œuvre fondamentalement moralisatrice.

Dans son usage, le terme libertin désigne à la fois la subversion intellectuelle et morale. Il importe que ce travail offre la possibilité d'observer comment Alexovits cherche à traduire des termes littéraires, et en particulier le terme libertin. A chaque fois que le mot *libertinus* intervient, il y ajoute sa traduction hongroise *szabad-lelkű*, qui signifie en français (littéralement) âme libre. En revanche, c'est uniquement pour désigner les auteurs de livres antireligieux qu'il a recours à ce terme. A chaque libertin un chapitre entier est consacré. Dans la

³¹ HANDERLA, Ferenc, *Historia critica-litteraria in usum auditorium suorum*, Buda, 1782

³² ALEXOVITS, Vazul, *A könyvek szabados olvasásról*, Pest, 1792

³³ *Ibid*, p. 3.

présentation des écrivains et de leur œuvre, Alexovits ne fait que reprendre, de l'apologétique allemande, française et de son prédécesseur János Molnár, les critiques et les anecdotes scandaleuses concernant la vie privée des libertins³⁴. D'ailleurs, Alexovits n'a certainement pas lu les livres condamnés, mais cela ne l'empêchait pas de compléter les jugements sévères pris dans ses sources par des remarques personnelles et toujours moralisatrices. Il ajoute par exemple à la présentation de Bayle la remarque que l'un des plus grands défauts de Bayle, c'est d'avoir glissé des passages licencieux dans ses œuvres, et qui plus est, il trouvait un réel plaisir à écrire ces obscénités³⁵.

L'originalité de l'ouvrage doit être cherchée ailleurs, notamment dans les autres catégories «de mauvais livres» auxquelles Alexovits accorde une attention particulière, sans parler du ton passionné sur lequel il traite son sujet. A part les livres impies, il distingue trois types de «livre méchant» qui correspondent, du reste, aux genres littéraires : les poésies douces et tendres, les romans qui enseignent à dessein la volupté, et les comédies amoureuses³⁶. La différenciation entre poésie et roman du point de vue de la nocivité est à noter : tandis que la poésie est dangereuse pour le cœur, le roman l'est parce qu'il donne des leçons de séduction et d'amour, chose d'ailleurs on ne peut plus artificielle³⁷ !

Avant de passer au développement de la définition du roman, il lui semble nécessaire de s'adresser aux lectrices, afin de les avertir du monde s'ouvrant à elles dans les romans : Quoi qu'il se passe dans un roman, il y est uniquement question selon lui de l'amour charnel; il fait la démonstration de manœuvres, d'artifices perfides qui incitent les cœurs faibles et inconstants à les mettre en pratique ; il embellit et justifie le vice, etc³⁸. L'objection principale contre le genre est d'ordre moral : le roman ne donne que des leçons de séduction, il n'enseigne que des manèges amoureux³⁹. Mais d'où vient cette caractérisation exclusive du genre ? Nous trouvons une des explications possibles dans le texte même : « Notre chère patrie est envahie par une quantité de brochures irréligieuses, d'écrits grivois, d'ouvrages portant sur l'amour.⁴⁰ » Les hommes ne sont plus tenus pour galant, s'il n'en savent pas quelques-uns par cœur. C'est la chose la plus banale de les lire, de s'y connaître⁴¹. Alexovits ne nomme certes aucune de ces œuvres, mais la question se pose à quel type de roman conviennent ses remarques ? Lorsqu'il formule sa définition du roman, le rejet de tout le genre au nom de la morale apparaît, conformément à l'esprit du temps. En revanche, pour présenter ce qu'un roman

³⁴ Ses sources sont en particulier l'Allemand ZABUESNIG, *Historische und kritische Nachrichten von dem Leben und de Schriften von Voltaire*, Augsburg, 1777 ; et le Français NONOTTE, *Dictionnaire philosophique de la religion*, mais dans sa traduction allemande de 1784.

³⁵ ALEXOVITS, *op. cit.*, p. 122.

³⁶ *Ibid.*, p. 3.

³⁷ *Ibid.*, p. 6-7.

³⁸ *Ibid.*, p. 53-54.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 6-7.

⁴¹ *Ibid.*

peut bien apprendre aux lecteurs, il a recours au « maudit » Rousseau - faute de mieux peut-être - dont il cite un passage critiquant les romans à la mode, les romans libertins⁴² :

*Les gens du bel air, les femmes à la mode, les grands, les militaires : voilà les acteurs de tous vos romans. Le raffinement du goût des villes, les maximes de la cour, l'appareil du luxe, la morale épicurienne : voilà les leçons qu'ils prêchent, les préceptes qu'ils donnent.*⁴³

Alexovits intervient pour préciser ce qu'il faut entendre par morale épicurienne : « l'amusement, les plaisirs, les jouissances charnelles, la satisfaction des sens.⁴⁴ »

Dans ses observations suivantes, il s'appuie également sur Rousseau : « Le coloris de leurs fausses vertus ternit l'éclat des véritables, le manège des procédés est substitué aux devoirs réels ; les beaux discours font dédaigner les belles actions ; et la simplicité des bonnes mœurs passe pour grossièreté.⁴⁵ »

Alexovits ne connaît ni le contexte de cet extrait, ni l'œuvre dont il est tiré, parce qu'il le reprend d'après un recueil qui contient les pensées choisies de Rousseau⁴⁶. Son choix est d'autant plus contradictoire, pour ne pas dire ridicule, qu'il cite l'avis d'un écrivain « libertin » qu'il considère comme l'un des plus dangereux, et par surcroît - sans le savoir - le passage cité est tiré de la préface de la Nouvelle Héloïse, un roman qu'Alexovits condamne quelques chapitres plus loin, traduisant mot à mot les objections d'un critique allemand⁴⁷. C'est d'ailleurs l'in vraisemblance et l'inauthenticité que la critique - reprise par Alexovits - reproche à Rousseau dans le cas de la Nouvelle Héloïse. Quant à l'immoralité de ce roman, Alexovits ne peut se reposer que sur le jugement de Voltaire⁴⁸.

Mais pourquoi ne pas supposer qu'Alexovits, bien que peu informé sur le plan des travaux théoriques concernant le roman, ait trouvé dans ces idées rousseauistes la formulation la plus adéquate des questions qui le préoccupaient en voyant la popularité, parmi le public hongrois, d'un certain type de roman. Il semble que la variante qui l'intéresse le plus et le remplit d'effroi, doit être le roman licencieux. Le raisonnement d'Alexovits recoupe celui d'un des mandements français, mais qui, de son côté, s'en prend exclusivement aux livres licencieux qui « flattent l'imagination d'une jeunesse corrompue, et insinuent l'impureté à la faveur de la volupté⁴⁹ ». Une autre similitude avec les homologues français se présente, si l'on considère le point de connection entre ouvrage philosophique - appelé « libertin » dans l'usage d'Alexovits - et ouvrage licencieux : l'effet

⁴² Passages évidemment traduits en hongrois. *Ibid.*, p. 53-54.

⁴³ Nous citons le texte original : ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Préface de Julie ou entretien sur les romans*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 578.

⁴⁴ ALEXOVITS, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁵ ROUSSEAU, *Ibid.*

⁴⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Esprits, maximes et principes*, Neuchâtel, 1764, p. 356

⁴⁷ voir ZABUESNIG, *op. cit.*

⁴⁸ ALEXOVITS, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁹ GOULEMOT, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Alinea, 1991, p. 18.

corrupteur le plus à craindre c'est la séduction⁵⁰. Dans le cas des livres licencieux, il s'agit de la séduction des sens par l'illusion de l'écriture. La séduction par l'écriture c'est aussi l'éloquence du style, qui devient d'autant plus dangereuse - selon Alexovits - qu'il apprend à corrompre les autres sans que pour autant on transgresse les règles de la bienséance⁵¹.

Si peu d'effet qu'Alexovits ait eu fait sur son époque, son activité est de plusieurs points de vue notable. Pour ce qui est de son importance historique, il a contribué par cet ouvrage - sans même le vouloir - à attirer l'attention des lecteurs hongrois qui ne lisaient des livres qu'en hongrois sur le tableau vif de la littérature française de cette période. Quant à la postérité, Alexovits nous fournit un document précieux de l'apparition en Hongrie de nouveaux courants de pensées, de tendances littéraires qui se manifestent aussi sur le plan lexical.

Il nous reste à jeter un coup d'œil sur l'apologétique protestante, bien qu'elle ne fasse que confirmer l'impression offerte par l'apologétique catholique. En dépit de sa culture française, le comte József Teleki était le plus grand adversaire, du côté protestant, de l'influence spirituelle française. Avec son ouvrage rédigé en français, *Essai sur la faiblesse des esprits-forts*⁵², il participe au combat contre l'impiété. Dans son raisonnement, on peut reconnaître l'effet de prédécesseurs français⁵³. Ce petit ouvrage retient notre attention parce qu'il fournit une définition exacte de ce qu'au milieu du XVIII^e siècle on entendait par libertinage dans les milieux protestants. Le terme esprit-fort renvoie évidemment à l'athéisme, à l'impiété. Teleki affirme ne pas vouloir convertir les esprits-forts, mais contribuer à délivrer le monde « de l'impiété et de l'irréligion, le monstre affreux qui le déchire aujourd'hui⁵⁴ ». Il donne les synonymes au mot esprit-fort : « on les appelle incrédules ou libertins⁵⁵ ». Ceux-ci « ont beaucoup de succès parce qu'ils suivent l'art de se moquer des autres⁵⁶ ». Ce sont les fats qui admirent « les petits livres à la mode » que le libertinage et un peu de vivacité peuvent enfanter⁵⁷. Finalement, les prises de position vis-à-vis des libertins sont similaires parmi catholiques et protestants, ce dont témoigne la remarque de Leó Szaitcz, l'apologiste catholique le plus acharné qui reconnaît l'intérêt de l'œuvre de Teleki, bien qu'il soit protestant⁵⁸.

L'auteur suivant nous servira à illustrer une caractéristique de la réaction religieuse à l'échelle européenne, à savoir la résistance antifrançaise qui accompagne le combat contre les idées nouvelles. Maints exemples pourraient être cités, nous en avons toutefois choisi un seul, le livret du protestant Mihály

⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁵¹ ALEXOVITS, *op.cit.*, p. 36.

⁵² TELEKI, József, *Essai sur la faiblesse des esprits-forts*, Bazel, 1760

⁵³ ECKHARDT, Sándor, *A francia forradalom eszméi Magyarországon*. Bp., 1924.

⁵⁴ TELEKI, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁸ SZAITCZ, Leó, *Igaz magyar* III. rész, 1789, p. 46.

Institoris, écrit contre la Révolution dont le titre est une traduction d'un vers satirique français antirévolutionnaire, « L'arbre sans racine et le bonnet sans tête⁵⁹ ». Institoris établit un rapport de cause à effet entre l'impiété des Français et la Révolution. En revanche, ce sont les Lumières qui sont à l'origine de l'impiété et de sa conséquence inévitable, la corruption morale. C'est toute la nation française, par l'intermédiaire de ses livres, qui est le responsable de la dissolution des mœurs. Parmi les livres séducteurs sont nommés les « Modes », les « Galanteries », qui s'arrachent dans toute la Hongrie et altèrent la religion et les mœurs anciennes⁶⁰. L'accent mis sur l'effet corrupteur de la littérature, renvoie à un ouvrage d'une grande portée dans les milieux protestants : le *Traité des sources de la corruption qui règne aujourd'hui parmi les chrétiens* de Jean-Frédéric Osterwald⁶¹, traduit en hongrois en 1745. La septième source de la corruption sont les livres, parmi lesquels le deuxième groupe le plus dangereux est celui des livres licencieux qui ont envahi le monde et le troisième celui des « Galanteries » ou des livres amoureux reflétant l'impureté et la licence qui règnent partout aujourd'hui⁶².

La littérature apologétique protestante n'en constitue pas moins une bonne source pour mesurer l'évolution des mentalités, dans la mesure où elle reflète les idéaux de son époque.

Pour terminer notre parcours, il reste à examiner la diffusion du terme libertin dans des ouvrages laïques. Comme nous l'avons annoncé, c'est le domaine le plus difficile à cerner dans l'état actuel des recherches. Nous proposons néanmoins un précieux exemple: l'œuvre de Ferenc Kazinczy, une source inestimable de la vie publique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle⁶³. On peut dire sans trop exagérer que Kazinczy avait affaire à tous les personnages éminents de l'époque. C'est ainsi qu'on trouve, dans un de ses mémoires, une remarque concernant son compagnon de captivité, Menyhért Szulyovszky, un des condamnés de la conspiration des jacobins hongrois en 1795⁶⁴. C'est un homme qui - si l'on croit les anecdotes racontées ailleurs par Kazinczy - « mérite » d'être qualifié de « libertinus ». Kazinczy nous facilite l'interprétation du terme en ajoutant que « c'est par licence, et corruption morale que Szulyovszky nie des choses et d'autres, et tout ce qui est relatif à la religion⁶⁵ ». Dans la description du personnage, le terme est connoté négativement tant par rapport à la religion que par rapport à la morale.

Le dernier exemple laisse entrevoir un nouvel aspect de notre réflexion, en outre parce qu'il retient l'attention par sa singularité. Il s'agit d'un passage du récit de voyage de l'abbé de Feller, un jésuite luxembourgeois qui a fait plusieurs

⁵⁹ INSTITORIS, Mihály, *A gyökértelen fa 's a fõ nélkül való sapka*, Pozsony, 1793

⁶⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

⁶¹ OSTERWALD, Jean-Frédéric, *Traité des sources de la corruption qui règne aujourd'hui parmi les chrétiens*, Amsterdam, 1700.

⁶² OSTERVALD, J-F, *Romlottságnak kútfejeiről való elmélkedés*, Debrecen, 1745, pp. 288-297.

⁶³ Nous pensons surtout à ses *Correspondances*, Budapest, 1890, et au recueil *Az én életem*, Budapest, 1987 qui contient plusieurs écrits autobiographiques.

⁶⁴ KAZINCZY, Ferenc, *Az én életem*, p. 179.

⁶⁵ *Ibid.*

voyages en Hongrie⁶⁶. Le premier a eu lieu en 1765/66 et c'est dans ce premier récit que nous trouvons le passage suivant :

Les Hongrois aiment les François ; il y a un certain je ne sais quoi analogue au génie des deux nations: et de plus, les François ont toujours loué leurs rebellions, et les ont soutenues par de puissantes diversions. Or, tout le monde sait que les François sont devenus le modèle de toutes les nations pour le malheur de la Religion et des mœurs.

Ici, Feller ajoute encore la note suivante : « A Vienne, on dit d'un petit-maître : C'est un François ou un Transylvain⁶⁷ ».

En guise de conclusion, il nous importe de préciser que nous considérons ce travail comme un point de départ nécessaire aux études complexes consacrées à la réception du libertinage français en Hongrie. Il constitue toutefois une étape nécessaire dans l'analyse de la réception du libertinage dans la Hongrie du XVIII^e siècle.

⁶⁶ FELLER, de François-Xavier, *Itinéraires, ou voyages de Mr. l'abbé de Feller en diverses parties de l'Europe*, Paris, 1823

⁶⁷ *Ibid.* p. 68-69.

Ilona KOVÁCS

Casanova mémorialiste, dans le contexte hongrois

I. Textes et auteurs

Pour le lecteur, l'auteur est incarné par le texte. D'autres sources de documentation sont évidemment disponibles, mais qui aura envie de connaître un certain Grenoblois nommé Henri Beyle, sinon les lecteurs de Stendhal qui s'intéresseront à lui, notamment à cause de ses rapports compliqués avec Henri Brulard, H. B., Bombet, Casimir, Dominique, et les autres, ou encore Julien Sorel, Lucien Leuwen et Fabrice del Dongo¹ ?

De même, bien que toute une armée de casanovistes s'efforce depuis bientôt 200 ans de confronter les faits têtus et les histoires succulentes racontées dans les *Mémoires*, Casanova reste l'oeuvre de lui-même, une invention littéraire comme le chevalier de Seingalt, un personnage créé pour et par l'*Histoire de ma vie*. Qu'on l'évoque sous le nom de Casanova ou du chevalier de Seingalt, cette image fantomatique restera toujours celle générée par ce texte. Il faut toutefois reconnaître que les recherches ou plutôt enquêtes méthodiques extrêmement rigoureuses menées par plusieurs générations de casanovistes n'ont pas été inutiles : grâce à celles-ci, les lectures furent de plus en plus orientées sur les liens complexes de la vie et de l'oeuvre, en mettant un accent particulier sur le phénomène remarquable chez Casanova, soit le fait qu'il inventait beaucoup moins qu'on ne l'aurait supposé.

Le même fait peut être observé à propos du marquis de Sade dont la vie est rarement dissociée des oeuvres, parce que naïvement on identifie l'une et l'autre à tel point qu'il n'est plus possible de démontrer que lui, il n'était pas "sadien". Quoiqu'on ait des preuves qui attestent qu'il était également un époux tendre, un amant passionné et un père malheureux, qu'il s'opposait farouchement à l'exécution capitale, la plupart des lecteurs continuent à le voir en assassin obsessionnel et en aberrant sexuel, en incarnation de ses textes. Quelle est sa part dans cette légende ? La remarque si spirituelle et si vraie de Roland Barthes dans *Vie de Sade* illustre bien les liens fragiles et compliqués entre sa vie privée et sa production littéraire : "Il suffit de lire la biographie du marquis après avoir lu son oeuvre pour être persuadé que c'est un peu de son oeuvre qu'il a mis dans sa vie - et non le contraire, comme la prétendue science littéraire voulait nous le faire croire²." Pourtant, comment pourrait-on interdire au lecteur d'établir un lien entre fiction et réalité et comment pourrait-on l'obliger d'adopter le point de vue d'un détective par rapport à la littérature ?

¹ Sur la prolifération pseudonymique chez Stendhal, v. Jean STAROBINSKI : "Stendhal, pseudonyme", in *L'Œil vivant*, p. 193-244 et Gérard GENETTE : "Stendhal", in *Figures II*, p. 158-162.

² Roland BARTHES : *Vie de Sade*, Seuil, Points, p. 179.

Sans parler des difficultés que créent volontairement certains auteurs, comme Stendhal, assez malveillants pour brouiller les pistes, le problème se pose à chaque instant et le jeu est mené depuis toujours. Chaque auteur a sa propre stratégie, chacun une méthode particulière, comme Casanova ou le marquis de Sade, leur personnage n'en reste pas moins une créature engendrée par les textes. Vu la diversité des méthodes et artifices, on peut même classer les auteurs selon ces différentes stratégies appliquées à les classer et distinguer des auteurs plus ou moins "poétisés" dans leur vie. Casanova sera de ceux sans aucun doute qui cherchèrent à confondre subtilement vie et mémoires. Ainsi le titre trouvé par Stefan Zweig pour traiter trois auteurs de ce genre, Casanova, Stendhal et Tolstoï est perspicace : "Drei Dichter ihres Lebens"³, titre global de sa série de trois portraits. Cet effet se fait toujours valoir, même au cas où il n'est pas consciemment recherché par l'auteur, car le lecteur se charge alors d'effectuer cette opération de "poétisation" des faits sur la base des textes.

II. Le "portrait poétique" dégagé des textes littéraires

Je me propose d'illustrer par l'exemple de trois écrivains (Sade, Casanova, et François II Rákóczi) le fait que l'image fantomatique ou littéraire d'un auteur est formée par les oeuvres et que celle-ci survit même dans les cas où la réalité "historique" la contredit. Son existence est exclusivement littéraire, une affaire entre texte et lecteurs, elle n'a besoin d'aucune preuve matérielle, puisqu'elle se nourrit et se contente de fiction. En fait, de ce point de vue-là, le traducteur et le critique littéraire se comporte également en lecteur. L'écrivain fonctionne d'ailleurs lui aussi comme lecteur, du moment qu'il s'agit de lire ses propres oeuvres, bien qu'il soit un lecteur spécial, très prévenu, aveuglé même par ses intentions, toutefois un lecteur en situation privilégiée.

SADE

En tant que traductrice de *La Philosophie dans le boudoir*⁴, je crois pouvoir confirmer que le texte sadien torture ses lecteurs (et traductrices-traducteurs) en les mettant en position de victime par rapport à l'auteur-libertin. Le tissu textuel qui se fonde sur la transgression permanente et répétée de tous les tabous moraux et linguistiques, recrée le rapport qui unit à l'intérieur de l'oeuvre les victimes et leurs bourreaux. Du moment que le lecteur ne rejette pas le livre, il se retrouve dans la position de Justine qui renouvelle sans répit les épreuves les plus cruelles et s'attache indissociablement à ceux qui la maltraitent. Cette caste des victimes comprend une couche encore plus infortunée que les autres : celle des traducteurs qui sont condamnés à revivre mot par mot toute la procédure textuelle sans pouvoir sauter les épisodes les plus atroces. Là où le simple lecteur peut s'en tirer en se gardant d'imaginer les situations, en accélérant le rythme de lecture, etc. le pauvre traducteur est obligé de s'identifier, de revivre et de souffrir.

³ Stefan ZWEIG, 1925.

⁴ Pallas, Budapest, 1989.

CASANOVA

Le texte casanovien veut séduire, met le lecteur en position de voyeur et de complice et réussit son entreprise si bien que *l'Histoire de ma vie* est l'une des lectures les plus délicieuses que je connaisse. Le but déclaré des *Mémoires*, le culte des plaisirs est si bien accompli par le texte qu'il continue de séduire des femmes, à travers les siècles. Il est à remarquer que parmi les analystes des *Mémoires*, il y a un bon nombre de femmes⁵ et ce n'est peut-être pas l'oeuvre du hasard, ainsi qu'un autre fait curieux non plus, notamment que les casanovistes sont souvent des sadiens également et que c'est le cas de plusieurs de ces femmes... Le texte semble perpétuer les aventures de Casanova en matière d'escroquerie tout aussi bien que dans le domaine de la séduction. Si l'on accepte que le motif principal de *l'Histoire de ma vie* est l'inceste et un appel à la transgression secrète, alors il est indubitable que la lecture équivaut à un geste de complicité latente et que ce plaisir ressemble à celui que procure le fruit défendu une fois goûté. L'art du conteur, la maîtrise des techniques littéraires et l'humour servent tous à capter et à soutenir l'attention des lecteurs et lectrices et à maintenir cette secrète complicité. Le contraire, le refus de lire et d'accepter Casanova suppose et entraîne tout aussi évidemment un jugement moral, mais ce qui est moins évident, est que ce refus moralisateur se répercute sur l'appréciation de la valeur purement littéraire de l'oeuvre d'où la discussion sur le statut de l'écrivain d'un tel aventurier, escroc et séducteur. Il est logique en quelque sorte de rejeter tout entier un phénomène pareil, en tout cas le critère moral qui pousse les bien-pensants à ignorer les qualités artistiques d'un aventurier-écrivain n'est pas nécessairement explicité, et le passage du jugement moral à la condamnation esthétique peut passer inaperçu. Pourtant, une telle motivation derrière les refus de reconnaître en Casanova un philosophe et un écrivain valables est plus que probable.

RÁKÓCZI

L'exemple hongrois, celui de François II Rákóczi (1675-1734), nous conduit encore dans les milieux aristocratiques, s'agissant de l'un des plus grands seigneurs hongrois et d'une famille princière puissante. Malgré sa descendance aristocratique, en tant qu'écrivain, il est "marginal", tout comme Sade et Casanova. Il avait rédigé une *Confession* en latin⁶ des *Mémoires* en français⁷ et plusieurs oeuvres théologiques en deux versions parallèles (latine et française)⁸.

⁵ Quelques noms parmi les plus connus : Chantal THOMAS, Béatrice DIDIER, Marie-Françoise LUNA, Lydia FLEM ou la traductrice de l'édition hongroise de 1923, Mária TAKÁCS.

⁶ *Confessio peccatoris (Principis Francisci II. Rákóczi Confessiones et Aspirationes principis christiani)*, Budapest, MTA, 1876.

⁷ *Mémoires sur la guerre de Hongrie depuis 1703 jusqu'à sa fin*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, (édition critique bilingue).

⁸ Comme le *Tractatus de potestate - Traité de la puissance dans le Testament politique et moral du prince François II Rákóczi*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984. (édition critique trilingue) et les *Aspirationes* -

Ses écrits représentent un troisième type de texte dont le modèle est Saint Augustin, celui qui correspond à la pénitence, au repentir, à un sentiment de chagrin masochiste et qui met le lecteur en position de pénitent. La monotonie du style, l'ascétisme qui impose à l'auteur une autocensure rigoureuse fait de la lecture un exercice de conscience et une pénitence douloureuse. Que ce style dépouillé à tous les niveaux résulte d'un effort conscient peut être démontré par les quelques épisodes qui ont échappé à la rigueur de l'écrivain exercée envers lui-même.

Je choisirai un exemple qui sera d'autant plus éloquent qu'il s'agit d'une évasion, donc d'une expérience qui a une importance particulière dans les *Mémoires* de Casanova aussi. Pour Rákóczi, contrairement au Vénitien, son arrestation en 1701 et sa détention de huit mois dans la prison de Wiener-Neustadt est une occasion de révolte juste où il s'oppose à la cour de Vienne sans scrupule moral aucun. C'est un rare moment où il est parfaitement d'accord avec sa conscience et il trouve qu'il a plein droit de sauver sa vie (il est condamné à mort et ne pourrait pas échapper autrement à l'exécution) face à des accusateurs immoraux qui l'avaient pris au piège. Il organise donc son évasion qu'il raconte dans la *Confession* de façon merveilleuse, y mettant tous les détails intéressants et maintenant le suspense avec habileté. Si je compare cet épisode avec le reste de la *Confession* et des *Mémoires*, je suis portée à dire qu'il aurait fait un écrivain amusant s'il ne s'était pas autocensuré pour le reste... Mais, en racontant sa vie de pécheur (dans la *Confession*) et ses actes contestables de prince, ayant pris la direction d'une résurrection contre la maison Habsbourg régnante (c'est l'histoire de la guerre d'indépendance de 1703-1711, perdue, qui est rapportée dans les *Mémoires*), il voulait faire son examen de conscience sur le modèle augustinien et il s'était imposé la monotonie des reproches et des prières de pénitence, ce qui oblige le lecteur consentant à faire de même et à souffrir, bien que cette fois-ci de manière masochiste, avec lui.

Du point de vue de l'esthétique de la réception, il n'est pas important de savoir si cet effet de lecture est voulu par l'auteur ou s'il est produit inconsciemment, suivant ses intentions profondes. Dans ce domaine, l'auteur peut se tromper, ignorer des effets ou vouloir en exercer d'autres. Tous les documents qui attestent les intentions des écrivains (correspondances, mémoires, etc.) doivent être étudiés sous un jour critique et les déclarations d'intentions doivent être distinguées des résultats véritables. Le texte devient autonome et une fois rédigé, commence à vivre indépendamment de son créateur qui devient lecteur de son propre texte et son avis ne pèse pas plus que celui des autres. Il est même spécialement prévenu envers sa progéniture spirituelle donc son avis devrait compter moins que celui des autres...

Pour parodier ces deux types de mémorialistes, si radicalement opposés, à savoir Casanova et Rákóczi, je ne résiste pas à la tentation de leur appliquer le paradoxe sadien des deux soeurs antonymiques : Justine et Juliette. Les romans

sadiens portent des sous-titres qui peuvent être appliqués à ces deux mémorialistes : en effet, *Justine ou les infortunes de la vertu* illustre le destin de Rákóczi qui a perdu tous ses biens (immenses) dans la guerre entreprise contre certaines de ses convictions intérieures, devant alors vivre et mourir en exil en France, puis en Turquie, et *Juliette ou les prospérités du vice*, n'offre-t-elle pas la maxime la plus appropriée aux aventures de Casanova ?

Il serait intéressant de comparer dans le détail ces deux auteurs, nos "Justine et Juliette" de l'autobiographie, car les analogies et les différences permettraient d'éclairer des côtés obscurs de l'expérience fondamentale de la prison des Plombs de Venise, et de Wiener-Neustadt, puis de l'exil jamais accepté, la détention comme motif à l'écriture, la grande aventure de l'évasion, le français comme langue d'élection pour écrire des mémoires, la publication posthume, les doutes quant au statut d'écrivain, etc. Certaines expériences sont communes avec Sade, d'autres non, mais les oppositions sont significatives aussi : deux extrêmes dans le style et la philosophie de vie (libertinage assumé du côté de Casanova, jansénisme rigoureux de l'autre), d'où ces étranges oppositions antonymiques : hédonisme et masochisme, vice et vertu, Juliette et Justine.

Le fonctionnement de l'autocensure est attesté chez les deux, mais dans des axes différents : Casanova aurait filtré les aventures homosexuelles, par contre aurait rajouté des incestes (cf. Léonilda), tandis que Rákóczi a passé sous silence plusieurs de ses grands amours (dont la princesse Sieniawska, des liaisons en France), ignoré la sexualité comme problème dans son mariage et ses liaisons, et ne laissait libre cours à son talent de conteur que dans les épisodes où il estimait avoir son plein droit à revendiquer ses actes (comme l'épisode de l'évasion de la prison de Wiener-Neustadt cité plus haut). Il s'imposait un puritanisme excessif dans le choix des sujets et dans les formes d'expression en revêtant la cotte de maille du pénitent. Le contrôle exercé par Casanova sur ses textes demanderait une étude plus approfondie, car il n'a pas ignoré certains de ses échecs (comme l'épisode de la Charpillon, Mme F.) et de ses infortunes (comme des emprisonnements ou des pertes de jeu) et ses motifs dans la sélection des histoires, dans les omissions et ajouts sont plus difficiles à établir que ceux de Rákóczi. Pourtant, il est possible que ce soit une sorte de recherche d'effet littéraire, un jeu de clair-obscur qui l'ait guidé dans ses choix ou une intention d'apparenter sa vie tantôt à un roman libertin, tantôt à un roman picaresque ..

III. Textes face aux traducteurs et critiques

La traduction et l'analyse critique constituent déjà une variante spéciale de la lecture, car elles laissent des traces durables de l'interprétation du texte. En outre, des élections affectives orientent les choix qui aboutissent à des rencontres extraordinaires génératrices à leur tour de nouveaux chefs d'oeuvre. Les symbioses entre auteur et traducteur que montrent les traductions de certaines histoires extraordinaires de Poe faites par Baudelaire en français et Babits en hongrois (la même histoire : Le puits et la pendule a été traduite d'ailleurs et par Baudelaire et par

Babits) ou la version hongroise de Joyce créée par Szentkuthy ou encore les traductions de poèmes faites par les poètes de la revue *Nyugat* (Occident) en sont les preuves indubitables. D'autres symbioses peuvent se faire entre auteurs et éditeurs, pour ne citer que Jules Verne et Hetzel ou Attila József et Cserépfalvi.

Toutes ces rencontres doivent être analysées en termes de création où les différents intervenants deviennent coauteurs d'une certaine manière et ne restent aucunement en dehors du texte. Dans l'édition des manuscrits, la critique génétique a démontré que la notion traditionnelle du texte ne correspond pas à la réalité et que l'édition synoptique de Joyce publiée par l'équipe de Hans Walter Gabler (1984) ou le Proust génétique créée par l'équipe de Jean-Yves Tadié dans la *Pléiade* (1987-1989) font partie intégrante de la vie de ces oeuvres d'écrivains.

On pourrait continuer de même à étudier l'étrange mariage que font biographes et leurs sujets, critiques et livres, comédiens et rôles... On pourrait même plaisanter à ce sujet en recourant à des métaphores prises dans le règne animal (parasitisme, p. ex.), mais pour éviter de tomber dans les pièges de la facilité, je me contenterai de citer quelques grands couples comme Sartre-Flaubert, Charles Mauron-Mallarmé, Proust et ses auteurs pastichés, d'un côté, Jókai-Mikszáth ou Petőfi-Illyés de l'autre.

Après toutes ces incursions, un dernier détour pour poser une question, à savoir pourquoi la plupart des casanovistes sont à la fois sadiens et pourquoi il y a tant de femmes parmi les casanovistessadiens, en plus parmi les meilleurs ? Sans prétendre faire la psychanalyse de ces critiques, il me semble qu'il y a une complémentarité dans les problèmes posés par ces deux oeuvres, au sujet notamment de la transgression et de la loi, des tabous et du rapport aux tabous (cf. les études de M. Delon et de G. Lahouati) plus particulièrement à propos de l'inceste qui se trouve au coeur de ces deux oeuvres d'écrivains.

IV. Trois esquisses de portraits

Les expériences acquises en matière de traduction, d'interprétation et d'édition de textes littéraires permettent de sonder de nouvelles profondeurs. Si j'insiste là-dessus, ce n'est pas pour revendiquer les droits (d'auteurs) de ces coauteurs, bien que l'époque post-moderne évolue sans aucun doute dans ce sens-là, mais bien plus pour montrer quelles nouvelles possibilités une telle approche peut offrir. La lecture active et qui se sait telle, peut révéler les faces cachées des écrivains marginaux dont le statut et la qualité d'écrivain est contesté, justement, car ils sont énigmatiques, "autres" et dépassent les limites traditionnelles généralement admises de l'histoire littéraire et des études littéraires. Ceci est le cas de mes trois exemples : Sade, Casanova et Rákóczi.

En tant que traductrice infortunée, je vois en Sade surtout l'agent provocateur, instigateur de toute révolte (que celle-ci soit morale, philosophique, littéraire ou linguistique), un ennemi viscéral des tabous de toutes sortes, un vrai révolutionnaire en ce sens. Qu'il ait été emprisonné à cause de ses révoltes ouvertes, de ses scandales et de ses transgressions spectaculaires, que l'enfermement ait

engendré une écriture spécifique, fantasmagorique et cartésienne à la fois, cela est assez connu, mais que le texte exprime la souffrance, qu'il la transmette au lecteur, est à étudier dans le détail du fonctionnement.

Casanova, par contre, est un viveur qui prend plaisir à l'amour et à la bonne chère, à la vie tout court avec tout ce qu'elle comporte de dur et de difficile aussi et son texte est capable de transmettre cette joie de vivre. Il ne se révolte jamais ouvertement contre la loi, il suffit de penser à son comportement lors de son arrestation et de sa mise sous les Plombs. Sa façon d'envisager l'ordre est celui de l'escroc qui agit en secret et ses transgressions ne mettent jamais en question la nécessité de l'ordre social et moral. Il faudrait examiner chez lui la sélection des expériences réussies et ratées pour voir les raisons pour lesquelles il censure certaines expériences homosexuelles, mais laisse passer des échecs en matière hétérosexuelle. En dehors des considérations logiques et relatives à l'image qu'il voulait se forger de lui-même, il doit y avoir d'autres motifs cachés qui lui dictaient les règles du silence, du sous-entendu et des rajouts. Le contraste gardé dans les aventures peut s'expliquer par le simple fait que Casanova étant un parvenu vivant toujours en situation précaire, avait tenu à faire sentir les hauts et les bas de son existence et le prix qu'il avait payé à s'imposer dans la bonne société et à garder sa liberté. Le plaisir est le noyau de son être et de son texte et il aime la libre circulation du plaisir sans égard excessif par rapport aux sexes, âges et personnes, ce qui est une particularité remarquable du libertinage de Casanova, mais toujours sur fond des adversités vécues.

Le mécanisme par lequel le texte est doté de faire revivre ce plaisir vertigineux et cette liberté universelle de jouissance (et par lequel il est capable de le rendre contagieux pour reprendre la belle expression de Jean-Didier Vincent) tient certainement aux sujets traités tout aussi bien qu'au lexique et au rythme. Le tempo mozartien du texte casanovien et l'allégresse musicale du récit est facile à percevoir, mais ce même mécanisme est à l'oeuvre dans chaque élément textuel. C'est sur le contraste de cette légèreté de surface et de complexité profonde que joue le mémorialiste pour s'assurer la bienveillance du lecteur. Il est capable de relater les expériences les plus pénibles sur un ton badin, c'est ce qui a fait le succès mondial du récit de sa fuite qui est si susceptible d'amuser et de faire oublier que l'auteur en avait gardé une claustrophobie acquise reflétée même par *Icosameron*. Ainsi, la joie de vivre perce partout et ce n'est pas le somme du vécu qui donne le ton fondamental, mais c'est le ton badin qui transforme le vécu pour en faire une source de plaisirs.

Rákóczi, modèle du dernier portrait, apparaît en couleurs sombres convenables au révolté malgré lui qui, en grand seigneur a accepté de prendre la direction d'un soulèvement paysan rallié par la noblesse et a passé la fin de sa vie (de 1711 à 1735) en exil, apatride. C'est une figure de martyr qui s'est sacrifié à la patrie, sans avoir réussi à mener cette cause noble, la libération du pays, à bien. En contradiction avec lui-même, en proie aux remords les plus cruels, il s'est obligé de renier les tentations et de repousser le libertinage, s'étant converti au jansénisme

pendant ses séjours à Grosbois chez les Camaldules entre 1713 et 1717. Dans sa conversion, comme dans sa manière d'écrire, il a adopté le modèle de Saint Augustin, et s'est consacré à l'introversion spirituelle pour le reste de sa vie, passé en exil. Ascèse et pénitence, monotonie des repentirs et des prières durent caractériser à partir là son existence. Dans son écriture, il s'imposa une autocensure en s'interdisant de bien raconter sa vie, de sorte que lui ou ses lecteurs ne puissent y trouver aucun plaisir. Il fallait en faire une histoire édifiante, la raconter conformément à la volonté de Dieu pour que la confession devienne oeuvre de rédemption. La volonté d'autopunition et d'auto-restriction se traduit dans chaque élément du texte, dans la monotonie du rythme tout aussi bien que dans le caractère dépouillé du vocabulaire et du style. Un exemple étrange : comment expliquer autrement le fait qu'il ne faisait aucun effort pour améliorer son latin et son français, qu'il n'acceptait pas les corrections de style de ses lecteurs français (pour la plupart, des Français engagés à son service), sinon qu'il ne voulait pas bien apprendre le français. L'un de ses secrétaires français, César de Saussure, chargé de revoir le texte des *Mémoires* et d'y apporter ses corrections, raconte qu'il se retenait de trop corriger, car d'habitude les grands hommes n'aiment pas être corrigés, ...) La prudence de Saussure, plus fût que Gil Blas, envers Rákóczi, pris pour l'évêque de Grenade, peut paraître justifié, mais il y a d'autres explications également. Et si Rákóczi ne voulait pas perfectionner son français (et son latin) par ascétisme ? Se contenter d'un niveau passable de langue, de style reviendrait à une conception de poétisation minimale du récit, pour ne pas trop "habiller" le texte. A sa vocation de pénitent, un texte monotone et gris pouvait correspondre mieux qu'un style brillant et impeccable. On ne pourrait pas écarter l'hypothèse de l'importance de la langue maternelle enfouie (en l'occurrence, le hongrois) qui interférant sur les langues apprises, le bloquait, mais lui procurait le sentiment de garder son identité intérieure en exil. Dans le cas de Casanova on constate un phénomène analogue par rapport à l'italien : il garde exprès des italianismes dans son style français pour montrer qu'il est somme toute Vénitien...

En fin de compte, le texte littéraire ne lui servant que d'instrument de pénitence, Rákóczi fait une introspection et, par conséquent fait faire un examen de conscience douloureuse au lecteur potentiel. Il empêche lui-même et les autres de prendre plaisir à l'histoire de sa vie, identifiée à l'histoire de ses erreurs et péchés.

V. Mémoires en noir et en couleurs

Les couleurs de fond des trois portraits sont très différents : l'arrière-plan sadien revêt le rouge du sang, celui de Casanova brille comme de l'or, tandis que celui de Rákóczi reste proche du noir. Si l'on essaye de broser un tableau d'ensemble des mémorialistes de Hongrie et de Transylvanie de l'époque de Rákóczi (fin XVII^e-début XVIII^e siècle), on constate les mêmes couleurs sombres partout. Sans prétendre à l'exhaustivité, je tenterai de montrer à travers quelques exemples que ce contexte frôle le tragique pour en déduire que le contraste entre la

gravité dramatique de nos mémoires hongroises et la légèreté apparente de celles de Casanova a fait ressortir la brillance de ce dernier et a contribué à la naissance des légendes.

Prenons un exemple de la fin du XVII^e siècle, celui de *l'Excuse* de Miklós Tótfalusi Kis (Maga Mentsége, 1698) ou d'autres du XVIII^e siècle (Kata Bethlen, dite l'Orpheline, Miklós Bethlen ou Pál Esterházy), on ne voit partout que malheur, amours impossibles, mariages ratés, morts d'enfants et maladies. J'ai essayé de trouver des scènes libertines gaies, mais même les histoires d'amour ou de prostitution finissent mal. Voici un souvenir de maison de passe, pris dans *l'Autobiographie* de Nicolas Bethlen (1642-1716) qui raconte l'histoire de sa "perte" à Londres. Un soir, bien tard, il va avec deux compagnons, dans une maison de passe où ils prennent "une collation, du vin d'Espagne et des putaines par deux dont une avait 18 ans." Celle-ci était belle et tenait à raconter sa vie bien triste (orpheline de père et de mère, chassée par son frère, elle était obligée de se vendre pour subsister) et Bethlen la suit avec un camarade, mais ils sont deux hommes pour cette fille et finalement il ne pêche que par sa main... Pourtant, il avoue avoir été retenu par la peur des maladies vénériennes et non pas par des scrupules moraux.

Après quelques autres tentatives malhabiles et avortées avec des femmes mariées, il se décide finalement à se marier : "Et moi, après, je n'essayai plus rien d'autre que de tourner mon esprit vers le mariage⁹." Suit l'histoire de deux mariages, naissance de trois enfants dont deux (des filles) meurent vite, puis un deuxième mariage, des maux de toutes sortes (emprisonnements, maladies) il ne sera même plus question de "péchés" comme auparavant.

Il serait difficile de trouver cette scène libertine ou gaie, cependant, celle-ci traite de l'amour charnel, ce qui est rare dans ces mémoires. L'opposition des caractères et des intentions ressort déjà clairement des préfaces. Dans *l'Épître dédicatoire à la Vérité Eternelle* qui est la préface des *Mémoires sur la guerre de Hongrie depuis 1703 jusqu'à sa fin*, Rákóczi insiste sur la grandeur de Dieu, sur son sentiment de vocation et sur l'absence de toute vanité humaine :

Si je me croyois conduit par la suggestion de l'esprit humain, ce serait, ô Verité Eternelle! une présomption criminelle, de vous offrir cet ouvrage. Car le passé, le présent et l'avenir vous étant bien mieux connus qu'à moi, je regarderais comme une folie de vous cacher les faits, et comme un péché de donner une fausse couleur à ceux que je rapporterai. Le seul désir de rendre témoignage à la Vérité, lequel vient de vous, m'a persuadé que mon intention en procédait aussi, puisqu'on ne peut vous rien offrir de plus digne de vous que votre ouvrage, entrepris dans la seule vue de vous glorifier et de vous exalter¹⁰.

Toutes ses paroles sont imprégnées d'un profond sentiment religieux et le repentir éloigne toute pensée frivole :

⁹ *Íffjúságom bűneiről* (De mes péchés de jeunesse), I/20, p. 221. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1955.

¹⁰ *L'autobiographie d'un prince rebelle : Confession et Mémoires de François II Rákóczi*, Budapest, Corvina, 1977. p. 241.

J'implore donc votre secours et votre lumière pour ne point m'égarer en m'éloignant de vous. Que je me repente toujours des actions qui ne vous ont point eu pour objet. Que je rapporte cependant ce que je n'ai pas eu honte de faire en votre présence. Ce sera votre ouvrage, lorsque vous m'aidez à surmonter l'amour-propre et le respect humain, qui fut autrefois l'idole que j'ai souvent regardé plus que vous dans mes actions. Recevez cette pure intention que j'ai de rapporter la vérité toute nue dans ce que j'ai fait. Je crois qu'elle émane de vous, afin que la postérité vous en rende gloire et apprenne à distinguer le vrai d'avec le faux. Que vous soyez seul exalté, et que mon indignité et mon ingratitude soient manifestées par tous ceux qui liront ceci¹¹.

Après une telle préface, il n'est pas surprenant que l'ouvrage parle de généraux ignorants et de troupes ivrognes qui se débandent à chaque occasion qu'il s'agisse de défaite ou de victoire :

Le fait est que, surtout dans ces commencements, il était impossible d'empêcher les troupes de se débander après quelque action ; si elle était avantageuse, ils retournaient chez eux pour y emporter le butin, et si elle était malheureuse, ils faisaient de même pour consoler leurs familles¹².

Son autobiographie rédigée en latin sur le modèle augustinien, dont l'idée a surgi lors de la lecture "de votre serviteur Saint-Augustin" pour servir d'exemple et d'édification aux chrétiens parle pareillement de l'aiguillon de la chair, des tentations à éviter sur un ton de repentir et d'amertume, dans la solitude de l'exil de Turquie. Voici un passage sur les "dissipations" de sa vie menée à Vienne avant la guerre d'indépendance : "Je ne m'accuserai donc point d'avoir aimé, puisque vous-même nous commandez d'aimer notre prochain, mais je confesserai toute ma vie avec douleur de n'avoir pas aimé pour vous et d'avoir plus aimé la créature que le Créateur¹³." De même que sur les occasions évitées (manquées) lors de son voyage de Naples : "Les exemples de mes compagnons de voyage, et les artifices de ces femmes perdues, qui comme des démons rôdaient sur des places publiques et m'invitaient impudemment au crime, ne purent me séduire¹⁴."

Le cynisme, peut-être exagéré, de Casanova dans la Préface de *l'Histoire de ma vie* nous entraîne dans un autre monde, opposé au précédent : "Le désespoir tue, la prière le fait disparaître, et après elle l'homme confie, et agit¹⁵." Il met en avant le culte des plaisirs et l'amour de la liberté : "le seul système que j'eus, si c'en est un, fut celui de me laisser aller où le vent qui soufflait me poussait¹⁶." Qu'il joue un rôle ou qu'il soit sincère, c'est au pôle opposé de tout remords qu'il situe ses intentions :

¹¹ *Ibid.* p. 243.

¹² *Ibid.* p. 324.

¹³ *Ibid.* p. 96.

¹⁴ *Ibid.* p. 104-105.

¹⁵ Pour le texte de *l'Histoire de ma vie*, je ne cite pas l'édition Brockhaus-Plon, 1960-62, I-VI, mais celui de la collection Bouquins, Laffont, 1994, tomes I-III, p. 1.

¹⁶ *Ibid.* p. 2.

(...) je fus toute ma vie la victime de mes sens ; je me suis plu à m'égarer et j'ai continuellement vécu dans l'erreur, n'ayant autre consolation que celle de savoir que j'y étais. Par cette raison j'espère, cher lecteur, que bien loin de trouver dans mon histoire le caractère de l'impudente jactance, vous y trouverez celui qui convient à une confession générale, quoique dans le style de ses narrations vous ne trouverez ni l'air d'un pénitent, ni la contrainte de quelqu'un qui rougit rendant compte de ses fredaines. Ce sont des folies de jeunesse. Vous verrez que j'en ris, et si vous êtes bon, vous en rirez avec moi¹⁷.

Le cynisme avoué de l'aventurier peut paraître excessif, mais en regard des plaintes et jérémiades de nos auteurs hongrois de mémoires, il a un côté libérateur qui fait rêver :

Cultiver les plaisirs de mes sens fut dans toute ma vie ma principale affaire ; je n'en ai jamais eu de plus importante. Me sentant né pour le sexe différent du mien, je l'ai toujours aimé, et je m'en suis fait aimer tant que j'ai pu. J'ai aussi aimé la bonne table avec transport, et passionnément tous les objets faits pour exciter la curiosité¹⁸.

VI. Libertinage dans la littérature hongroise

Il est clair donc que les mémoires sont lestés dans la littérature hongroise des XVII^e-XVIII^e siècles de messages et de sujets graves qui n'en font pas de plaisantes lectures. Le libertinage n'a pu pénétrer dans ce genre trop sérieux, comme il n'y avait pas de roman libertin non plus au XVIII^e chez nous pour la simple raison que le genre romanesque n'était pas encore assez développé. Cependant, le libertinage de l'époque a touché les Hongrois, mais dans quelques domaines bien limités comme la poésie et peut-être la vie des milieux aristocratiques. Dans la poésie, il y a plusieurs variantes de textes libertins : poésie érudite (Csokonai, Verseghegy), tentatives dilettantes de certains aristocrates (comme le comte Fekete de Galantha) et des légendes sur des manuscrits brûlés, détruits, perdus. Parmi les poètes, on trouve des moines (Verseghegy) ou des laïcs, des jeunes et des moins jeunes, mais la production bien qu'elle ne soit pas énorme, existe.

Selon les racontars des contemporains (notamment d'après la correspondance de Ferenc Kazinczy), il y aurait eu des orgies ou des bals vicieux dans le domaine du comte Fekete en Transdanubie et des salons littéraires de moeurs douteuses à Komárom. Toutefois, le genre des mémoires et le libertinage ne se sont pas rencontrés dans la littérature hongroise.

Cette lacune, à laquelle s'ajouta l'absence d'une bonne traduction fidèle de *l'Histoire de ma vie*, qui soit accessible au lecteur moyen et fiable du point de vue de l'authenticité suffisait pour que naissent et foisonnent des légendes et des fantasmes de toutes sortes autour du personnage de Casanova. Ce phénomène de manque mobilisant les imaginations s'avéra très fructueux dans les belles-lettres tout aussi bien que dans la presse.

¹⁷ *Ibid.* p. 3.

¹⁸ *Ibid.* p. 6.

VII. Légendes hongroises autour de Casanova

Les rêves et les fantasmes engendrés par cette douloureuse lacune d'une tradition libertine dans notre littérature produisit des légendes avant tout dans les belles-lettres et dans les journaux. Les grands esprits et les meilleurs écrivains se laissèrent tenter par le fantôme du Vénitien et comme cela ressort de la bibliographie de Sándor Kozocsa¹⁹, à partir de la première édition hongroise du texte considéré comme intégral (1873), la figure casanovienne hante la poésie et le roman. Dans tous les genres, y compris l'opéra et l'opérette²⁰, on voit le travail d'imagination créer des histoires, des situations et des personnages placés sous le signe de Casanova. Il suffira de citer ici les exemples les plus illustres : Gyula Krúdy et son Sindbad le marin, Miklós Szentkuthy et ses "notes marginales" inspirées par Casanova²¹, Miksa Fenyő et son essai, Antal Szerb et sa traduction partielle (inédiée) des *Mémoires*, enfin Sándor Márai et ses textes jouant avec l'image du séducteur²².

Les journalistes ne se lassent pas non plus de nourrir l'envie du grand public de construire, ne serait-ce que à posteriori, un passé remontant au XVIII^e siècle qui nous offre l'image de Casanova amoureux d'une jeune Hongroise habitant à Buda (dans le quartier nommé Tabán). Depuis l'article fondateur du mythe de la visite tellement désirée de Casanova à Tabán (Pesti Hírlap, 1913), la continuité est assurée jusqu'à nos jours. Dans les années 60, on avait resservi toute l'histoire avec interview des descendants de la jeune fille fortunée et photos à l'appui²³. Au même titre que le philologue classique, Károly Kerényi pouvait intituler son recueil bilingue réunissant les textes d'Horace et leurs traductions en hongrois sous le titre de *Horatius Noster*²⁴, nous avons le droit de dessiner le portrait de ce Casanova hongrois, fictif et inventé, mais qui est "notre Casanova", à juste titre.

¹⁹ KOZOCSA, Sándor : *Casanova Magyarországon* (Casanova en Hongrie), in Országos Széchenyi Könyvtár Évkönyve / 1963-64, Budapest, 1966. p. 270-285.

²⁰ Le compositeur de l'opérette est Izsó BARNÁ, le livret est de Jenő FARAGÓ ; Ferenc FARKAS a composé un opéra en 1993 d'après la pièce tirée du roman de Sándor MÁRAI par l'auteur lui-même (La Conversation à Bolzano), cf. la note 23 ci-dessous.

²¹ Miklós SZENTKUTHY : *Széljegyzetek Casanovához*, 1939. Trad. : *En marge de Casanova*, Phébus, Paris, 1991.

²² Sándor MÁRAI : *Vendégszék Bolzanóban*, 1940, trad. : *La Conversation à Bolzano*, Albin Michel, 1992.

²³ L'article de László RAPCSÁNYI dans le magazine Nők Lapja, 1962.

²⁴ Horatius Noster / Magyar Horatius, Budapest, Officina, 1935.

Monika BURJÁN

Cent ans de réflexion théorique sur la traduction en Hongrie (1787-1883)

En Hongrie, l'histoire de la traduction se confond avec celle de la littérature. C'est grâce à l'activité traduisante que notre littérature et science rattrapèrent un retard séculaire. A partir du dernier quart du XVIII^e siècle, la préoccupation de définir une langue moderne rejoint à la tentative d'élever notre littérature au rang de celles des grandes nations européennes ; cette double postulation constante se trouve parfaitement illustrée par l'entreprise de nos traducteurs.

La pratique traduisante s'accompagne dès ses débuts d'une réflexion théorique cherchant à expliciter les problèmes liés à la traduction, formuler des thèses et des principes, donner des règles méthodologiques des différentes techniques de traduction, etc. Cependant, en dépit d'une histoire aussi riche, et malgré le rôle fondamental (je dirais même vital) de la traduction dans la culture hongroise, ni l'histoire de la traduction, ni l'histoire de la réflexion théorique sur la traduction n'ont fait l'objet d'aucune étude d'ensemble.¹ Dans ce qui suit, je me suis essayé à proposer un bref survol de mes recherches qui visent l'étude historique du discours théorique sur la traduction dans la période qui commence avec la publication des articles de Batsányi sur la traduction² et va jusqu'à la parution, dans la même année 1883, de deux tentatives de synthèse, celles d'Antal Radó et de Gusztáv Heinrich.³

Essayer d'esquisser en quelques pages les avatars des principes de la traduction au cours d'un siècle entier, voilà, semble-t-il, une entreprise assez risquée. Parmi le grand nombre de questions que suscite une telle analyse, je me bornerai ici à retenir celles que je considère comme indispensables pour une première approche de ce phénomène important, et assez peu étudié : le caractère spécial et singulier du terme hongrois « műfordítás », la tendance à la normativité dans les discours théoriques, les différents aspects de la fidélité, les modes de traductions et leur rapport avec les différents publics visés, le principe du respect du caractère national considéré surtout du point de vue de la traduisibilité des œuvres en vers.

¹ Les quelques articles traitant du sujet du discours sur la traduction visent plutôt les XVII^e-XVIII^e siècles, mais on trouve très peu d'études s'occupant de l'histoire de la réflexion sur la traduction au XIX^e siècle.

² Le premier article de Batsányi sur la traduction [*'A fordításról*] a vu le jour dans *Magyar Musa*, en 1787, une seconde version remaniée a été publiée dans *Magyar Múzeum*, en 1788. Cf. Batsányi János *összes művei II., szerk. Keresztúry Dezső és Tarnai Andor*, Budapest. 1960. p. 462-471.

³ RADÓ, Antal: *A magyar műfordítás története 1772-1831*, Budapest, 1883.

HIENRICH, Gusztáv: *A műfordítás elméletéhez*, in: *Kisfaludy Társaság Évkönyve Új Folyam*, 19. köt., Bp. 1885. p. 135-163.

1. Singularité d'un terme

Le hongrois, pour désigner la traduction des œuvres littéraires, dispose d'un terme spécial qui n'a, semble-t-il, aucun équivalent dans les autres langues, c'est le mot « *műfordítás* » (littéralement : traduction artistique). L'histoire de ce mot n'était pas encore étudiée, pourtant, du moins pour son caractère unique, il le mériterait. Il témoigne d'une volonté qui se manifeste assez tôt pour distinguer nettement la traduction littéraire (ayant une valeur esthétique et des fonctions multiples) des autres espèces de transposition. Dans une étude consacrée à la poétique de la traduction, Somlyó György situe l'apparition du mot « quelque part entre Batsányi et Arany⁴ », bien que ce soit un intervalle assez long. D'après l'état actuel de mes recherches, le mot « *műfordítás* » apparaît pour la première fois dans un article de Pál Szemere, publié dans sa revue théorique-critique, *Élet és Literatura*, en 1826.⁵ Szemere, l'un des partisans les plus enthousiastes des réformes linguistiques [*nyelvújítás*] était un collectionneur passionné et un créateur fécond de mots nouveaux. On lui doit par exemple le mot « *irodalom* » (et au moins cinquante autres dont « *titkár* », « *színész* », « *regény* », « *lóverseny* », etc.)⁶, il n'est donc pas exclu qu'il soit également le « père » du terme « *műfordítás* ». Malheureusement, le dictionnaire de Kálmán Szily qui répertorie les mots nés à l'époque des réformes linguistiques ne contient pas le terme,⁷ ainsi ne sera-t-il pas facile de vérifier ses origines. Ce qui est cependant sûr c'est que Szemere est l'un des premiers à utiliser la forme composée qui peu à peu acquiert droit de cité, et sera préférée à la forme simple [*fordítás*] dans les discours théoriques sur la traduction. La phrase prononcée par János Arany dans les années 1860 témoigne de la valeur sémantique positive que le terme prit au cours des dernières années : « Je sais bien quelle est la différence entre *fordítás* et *műfordítás*.⁸ »

2. Discours normatif. Ambiguïté du concept de la fidélité.

La première chose qu'on peut constater en étudiant les textes théoriques de l'époque visée est que, on y trouve (et presque sans exception) une normativité plus ou moins explicite. Les définitions n'ont pas pour objet de dire ce qu'est la traduction en tant que pratique ou activité traduisante, mais elles *prescrivent* comment la (bonne) traduction doit être. Même s'il y a une variété dans les critères énumérés, un principe est constant : c'est la contrainte de la fidélité. « Toute théorie de la traduction, dit J.-R. Ladmiral, est confrontée au vieux problème philosophique du Même et de l'Autre.⁹ » Toute traduction cherche à établir une certaine identité entre le texte original et le texte d'arrivée, réaliser l'équivalence de l'original et du texte traduit. Aux XVIII^e-XIX^e siècles, on disait tout simplement que la traduction doit être fidèle à son original. C'est le fondement de toute

⁴ SOMLYÓ, György: *Két szó között*, in: *A műfordítás ma*, Gondolat, Bp. 1981. p. 102-147.

⁵ SZEMERE, Pál: *A műfordításról*, in: *Élet és Literatura*, 1826, I. köt. p. 260-265.

⁶ Cf. P. BALÁZS, János: *Szemere Pál mint nyelvész*, in: *Magyar Nyelv*, 1961. p. 418-429.

⁷ Cf. SZILY, Kálmán: *A magyar nyelvújítás szótára*, Budapest, 1908.

⁸ Cité par *Magyar nyelv értelmező szótára*, V. köt. pour illustrer l'entrée « *műfordítás* ».

⁹ LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Paozot, 1979. p. 16.

théorie, les différentes définitions ne sont que des variantes de ce principe directeur. Si l'on examine de ce point de vue les deux pôles extrêmes de la période étudiée, on rencontre les définitions/prescriptions suivantes : « La traduction doit être la copie fidèle et vraie de l'original.... qui rend tout ce qui est dans l'original... et dans le même ordre ... avec les mêmes couleurs et nuances... » - dit Batsányi en 1788. « La tâche de la traduction littéraire est de devenir la copie fidèle de l'original aussi bien du point de vue du contenu, que de la forme, du style, du caractère et du ton » - affirme Heinrich en 1883. Comme si rien n'avait changé, comme si cent ans ne séparaient ces deux prises de positions. Mêmes principes, même normativité. En effet, on doit reconnaître que Batsányi représente des idées bien modernes pour son époque, on risquerait même dire que trop modernes (et cela commence à passer pour truisme), irréalisables au niveau de développement auquel se trouva notre langue à la fin du XVIII^e siècle. Pourtant, l'analyse et la comparaison des discours de ces cents ans témoignent de changements et de fluctuations considérables dans le domaine des principes de la traduction, même si le premier et le dernier éléments du corpus étudié se rejoignent dans la revendication d'une traduction scrupuleusement fidèle. La divergence des principes s'explique avant tout par ce que le concept de la fidélité peut revêtir plusieurs acceptions l'une bien différente de l'autre. On a vu que pour Batsányi et Heinrich, la fidélité s'étendait à tous les éléments de l'œuvre, au sens aussi bien qu'à la forme. Mais pour d'autres théoriciens (et ils sont nombreux), il existe plusieurs types ou degrés de fidélité, voire *plusieurs fidélités*. Cette position distingue plusieurs modes de traduction correspondant à tel ou tel type/degré de fidélité, chacun ayant sa propre raison d'être. Dans ce qui suit, je présenterai comment des facteurs « extra-textuels » comme la finalité de la traduction et la prise en considération du public-cible étaient censés d'orienter le traducteur dans le choix des différents modes de traduction.

3. Modes de traduction

3.1. Classements à trois points

« Quand elle se mesure à des structures complexes, la pensée semble préférer le raisonnement en trois points.¹⁰ » Ainsi, dans la réflexion théorique sur la traduction, rencontre-t-on souvent des schémas distinguant trois catégories ou « modes » de traductions. Rájnis, par exemple, discutant la position théorique de Batsányi affirme qu'il existe trois sortes de traductions : *traduction servile*[rabi], *traduction commune*[köz] et *traduction notable*[jeles].¹¹ La première comprend la traduction strictement littérale, le mot à mot ; la seconde est la voie moyenne : le traducteur suit de près l'original mais compose un texte qui respecte la nature de la langue du texte-cible. Le troisième mode est celui de l'imitation, la re-création qui

¹⁰ STEINER, George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*. (traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer), Paris, Albin Michel, 1978. p. 238.

¹¹ RÁJNIS, József : *Magyar Virgilius*, Pozsony, 1879.

ne prend le texte-source pour un point de départ : le traducteur s'octroie non seulement le droit de s'écarter des mots et du sens, mais il les abandonne s'il le voit nécessaire pour embellir le texte original, son objectif principal étant de rivaliser avec l'auteur et de le surmonter. Ce classement n'est pas, bien sûr, l'invention propre de Rájnis : il se réfère à Gottsched qui avait repris les idées de Huet...il s'agit donc des catégories historiques remontant, au moins, au XVII^e siècle. D'ailleurs Batsányi lui-même fait recours à un modèle à trois volets pour distinguer la traduction de ce qui ne l'est pas : de la paraphrase et de l'extrait.

3.2. Le schéma de Goethe

On ne peut pas cependant affirmer que cette catégorisation à trois points soit général, qu'il caractérise chaque théoricien de la période visée. Certains n'établissent qu'une dichotomie : « je ne connais que deux sortes de traductions au monde, la traduction mot à mot, bien étroite et la traduction libre... » écrit János Földi à Kazinczy, en 1791.¹² Szemere et Döbrentei distinguent également deux manières de traduire.¹³ Le raisonnement en trois points est pourtant relancé dans la réflexion hongroise sur la traduction par la publication d'une autre théorie à trois volets, celle de Goethe, « importée » et vulgarisée par Bajza, en 1837¹⁴. C'est dans les notes regroupées à la fin du volume *Divan occidental-oriental*, publié en 1819 que Goethe expose ses positions théoriques concernant la traduction. Bajza traduit la classification de Goethe et il y ajoute son commentaire. Cette conception ne cessera de faire échos encore longtemps dans le discours sur la traduction en Hongrie, je considère donc important de relever, en grandes lignes, les thèses de Goethe.¹⁵

Le premier des trois modes de traduction qu'il distingue, nous initie à des cultures étrangères et cela au moyen d'un transfert « dans notre sens à nous ». Le moyen le plus approprié en est la simple traduction en prose qui, ne se souciant pas de particularités de l'œuvre poétique, fait passer le matériau étranger imperceptiblement dans notre vie domestique nationale. Le second type, qu'il appelle *parodique*, au sens étymologique du terme, consiste à ce que le traducteur s'imprègne de la signification de l'œuvre étrangère mais la remplace par un appareil issu de sa propre langue et de sa culture : on fait porter à la forme étrangère le costume national. Selon Goethe, les Français sont les grands maîtres de cette manière de traduire qui ne font le leur que ce qui s'accorde à leur sensibilité propre et au climat de l'époque. La troisième et dernière forme de traduction, considérée comme la plus achevée, vise l'identité parfaite entre le texte original et sa traduction. Ce genre d'identité signifie que le texte nouveau n'est pas là « au lieu

¹² FÖLDI, János levele Kazinczy Ferencnek (20. 05. 1790), in: *A magyar kritika évszázadai, I. Rendszerek*, Budapest, Szépirodalmi, 1981. 311.

¹³ Cf. SZEMERE, 1826. et DÖBRENTÉI, Gábor: *Shakespeare játékszini munkájának magyar fordításához tartozó jegyzések*, in: *Felső-Magyarországi Minerva*, 1828. p. 1781-1800.

¹⁴ BAJZA, József: *A Fordításokról*, in: *Athenaeum* 1837. 32.sz. p. 196-200.

¹⁵ Dans la présentation des idées de Goethe je me suis appuyée (à côté de la traduction de Bajza) au résumé que G.Steiner en donne dans son livre. cf. STEINER, p. 241-244.

mais en place du premier ». Le traducteur abandonne l'originalité de la nation pour suivre de plus près possible l'original. Ce qui explique que ce genre de traduction se heurte très souvent au refus du public dont le goût n'accepte pas les étrangetés du texte d'arrivée. Pourtant c'est la plus noble, la plus élevée des trois qui garantit le génie propre de l'original. Il insiste sur les avantages issus de ce mode de traduction dans la littérature allemande qui l'enrichit de nouvelles formes rythmiques, métriques, rhétoriques. C'est par cette troisième voie que Shakespeare, Le Tasse, Calderon, l'Arioste sont parvenus à la conscience allemande, et ces « étrangers germanisés » devinrent des agents essentiels à l'éveil linguistique et littéraire de l'Allemagne. Il pose également que ces trois catégories sont chronologiques en même temps que formelle ; du fait qu'elles se manifestent à plusieurs reprises, on peut les rencontrer simultanément dans une même littérature.

Dans son commentaire joint à la traduction, Bajza ne dissimule pas son admiration pour l'art de traduire de la nation allemande, tout en remarquant que leur langue se prête plus facilement à ce troisième mode décrit et proposé par Goethe. Pourtant, cette forme de traduction élevée n'est pas tout à fait étrangère à la littérature hongroise, et Bajza évoque les initiatives (sans trop de succès, il est vrai) faites par Kazinczy dans ce domaine. Par contre, les résultats de Kölcsey dans la traduction d'Homère laissent à espérer qu'un jour, malgré toute difficulté actuelle, la littérature hongroise parviendra au troisième stade de la traduction, jugé le plus élevé par Goethe ; et Bajza finit son article en lançant le défi aux jeunes talents : il ne faut que concentrer les efforts pour réussir.

3.3. Le schéma de Toldy. Finalité et public-cible comme facteurs déterminants dans le choix des modes de traductions.

C'est Ferenc Toldy qui dans sa synthèse intitulée *A műfordítás elveiről*¹⁶ ['Des principes de la traduction littéraire'], exposé présenté en 1843 dans la Société Kisfaludy avec le dessein de provoquer une discussion autour de la question, reprend la classification de Goethe, refusant catégoriquement la possibilité de faire passer la troisième forme de traduire proposée par l'écrivain allemand dans la littérature hongroise. Cette prise de position témoigne d'un changement de conception chez Toldy, qui dans le débat Pyrker, suscité par une traduction en prose que Kazinczy avait fait du poème écrit en allemand par l'archevêque László Pyrker, se montra partisan de la traduction la plus fidèle possible aussi bien du point de vue du sens que de la forme.¹⁷ Il avoue d'ailleurs tout franchement que son opinion changea radicalement en ce qui concerne les problèmes de la traduction, et, lui qui, comme Kazinczy, Kölcsey et Bajza, était un des tenants des thèses goethéiennes acquit une conviction tout à fait différente. La présentation détaillée de cet exposé théorique et polémique dépasserait le cadre de cet article, je me bornerai donc de

¹⁶ TOLDY (SCHEDEL), Ferenc, *A műfordítás elveiről*, in: *Kisfaludy-Társaság Évtárgyja*, VI. köt., Pest, 1846. p. 49-66.

¹⁷ Cf. TOLDY, Ferenc: *Felelet Kazinczynak* (article écrit en 1831, mais publié seulement en 1883, dans la revue *Kritikai Lapok*), in: *Tollharcok. Irodalmi és színházi viták 1830-1847*, Szépirodalmi, Budapest, 1981. p. 138.

signaler comment les catégories de Goethe se trouvent modifiées chez Toldy, et quels rapports il établit entre les différents modes de traductions et les publics-cibles potentiels. A l'instar de Goethe, Toldy distingue également trois manières de traduction littéraire auxquelles il donne les dénominations suivantes : *fidèle à la matière* [anyaghű], *fidèle à la forme* [alakhű] et *étroite* [szoros]. Il remarque en passant que la troisième forme se trouve à la frontière de la traduction littéraire et de la traduction interlinéaire, cette dernière n'ayant aucune valeur esthétique. Selon Toldy, il y a deux questions fondamentales que toute réflexion théorique sur la traduction doit prendre en considération : « *Pourquoi traduit-on ?* » et « *Pour qui traduit-on ?* » D'un côté, c'est donc la finalité de la traduction et de l'autre, c'est le public visé qui vont orienter le choix de tel ou tel mode de traduction. En définissant la finalité de la traduction littéraire, Toldy postule qu'elle consiste à procurer du plaisir esthétique pour ceux qui, faute de connaissance de langue, ne peuvent pas connaître les beautés de l'original. Or, la troisième manière appelée aussi *servile* (on a vu la même dénomination chez Rájnis) qui cherche à rendre le sens de l'original en collant du plus près possible aussi à la forme, n'est pas, selon lui, susceptible de produire un vrai plaisir esthétique (tout au plus un plaisir « critique »), car, à cause de son caractère étranger, la traduction va manquer son effet. Il vote plutôt pour les deux premiers modes, tout en reconnaissant qu'il y a une hiérarchie entre eux : c'est à la traduction fidèle à la matière qu'il attribue le rang supérieur. Le premier type appelé traduction fidèle à la matière, qui *rend le sens de l'original en prose*, est censé de répondre aux exigences des « lecteurs moins cultivés » [« kisebb készülétű olvasók »]. Ce type de traduction facilite la compréhension des œuvres littéraires pour un public que la forme en vers découragerait ; liant la fidélité à la clarté, c'est la forme la plus populaire des trois, pourtant, elle a tout droit de revendiquer le statut d'œuvre littéraire [szépmű].¹⁸ Il est évident que ce type de traduction correspond à la première catégorie établie par Goethe, mais Toldy fait entrer un nouveau facteur, celui du public, du lecteur qui, dans le schéma de Goethe, reste implicite (sauf peut-être dans la remarque : c'est le troisième mode de traduction « qui rencontre la plus vive résistance de la part du public »). La traduction littéraire est censée donc *produire un effet sur le lecteur*, et l'idéal serait de produire *le même effet* que l'original avait fait sur son propre lecteur. La seconde manière de traduire, que Toldy baptise fidèle à la forme, est amenée à viser une autre couche du public, notamment le public « cultivé » [« művelt közönség »]. La dénomination « fidèle à la forme » est d'ailleurs bien trompeuse : elle peut conduire à penser que ce mode respecte plus la forme que le contenu du texte original, pourtant, il ne s'agit point de cela.¹⁹ Ce mode de

¹⁸ C'est à ce point-là que le Toldy de 1843 s'oppose le plus radicalement au Toldy de 1830 qui rappelle Kazinczy, traducteur en prose du poème de Pyrker, que « Donner en prose un ouvrage écrit en vers, c'est toujours une idée gauche. » Cf. TOLDY, Ferenc: *Birálai* (publié en 1830 dans *Kritikai Lapok*), in : *Tollharcok*, p. 130.

¹⁹ L'un des personnages qui ont donné leur avis dans la polémique, a reproché à Toldy ce terme mal choisi et abusif, en démontrant son absurdité : la traduction nommée fidèle à la forme est en réalité une traduction

traduction tâche (ou plus exactement *doit tâcher*)²⁰ de rendre, autant que le premier, le sens, les images, etc. du texte-source, mais il est *plus fidèle* à la forme que l'autre ne l'était. La traduction fidèle à la forme doit donc rendre aussi la forme de l'original - d'une certaine façon. Cela veut dire qu ce mode est visé de traduire en vers une œuvre composée originalement en vers, mais le traducteur n'est pas obligé de s'attacher à la forme originale, il est tout libre de la remplacer par une autre forme, plus familière au lecteur. Il n'est pas difficile d'y reconnaître la seconde catégorie de Goethe appliquant à la forme étrangère le costume national. Et c'est justement cette manière de traduction qui s'approche le plus de cet idéal : l'œuvre littéraire traduite de cette façon est capable de produire, selon Toldy, le même effet sur son lecteur que l'original produit/avait produit sur le sien. Toldy trouve que c'est la manière de traduction la plus appropriée à notre caractère national, au « génie » de notre nation. Ce qui est étranger à notre sensibilité, à notre culture pourra peut-être contribuer à enrichir notre langue en y introduisant des formes, des tournures ou des termes nouveaux (ce sont les seules mérites qu'il prête au troisième mode), mais n'aura aucun effet sur le cœur, l'âme national. La bonne traduction s'efforce de démontrer ce que l'original aurait été si on l'avait écrit dans la langue du traducteur.

4. Le principe de respecter le caractère national

Toldy préfère donc l'infidélité formelle (ou la fidélité partielle à la forme de l'original) pour des raisons qui sont d'ordres idéologiques. C'est le culte de l'originalité nationale qui l'amène à refuser de tenter la traduction fidèle de la forme du texte-source, étant persuadé que la traduction doit se conformer au caractère national. A ce point, il n'est peut-être pas inutile de relever que le respect de l'originalité nationale qu'on pourrait penser comme un principe inséparable de l'époque historique étudiée (et dont les origines remontent aux enseignements du classicisme allemand) trouve ses racines dans les réflexions bien antérieures. On peut découvrir la même idée, le même effort de se conformer au génie de la langue nationale, exprimé avec des phrases presque identiques p.ex. dans les discours théoriques du XVII^e siècle. En guise d'illustration, relevons deux exemples. Le premier date approximativement des années 1660, et provient d'une œuvre inédite d'Antoine le Maistre, professeur de Racine, qui comprend dix règles de l'art de la version et de l'art de la prose :

La première chose à quoi il faut prendre garde dans la traduction française : c'est d'être extrêmement fidèle et littéral, c'est-à-dire, d'exprimer en notre langue, tout ce qui est dans le latin, et de le rendre si bien, que si, par exemple, Cicéron avait parlé

libre dans le choix de la forme, donc infidèle à la forme. Cf. *Néhány szavazat a műfordítás elvkérdése körül*, VII. Szontagh Gusztáv, in: *Kisfaludy Társaság Évkönyve*, VI. köt. Pest, 1846, p. 78.

²⁰ Le discours théorique plutôt descriptif chez Goethe redevient normatif chez Toldy : ses définitions prescrivent catégoriquement les critères auxquels tel ou tel mode de traduction doit répondre.

*notre langue, il eût parlé de même que nous le faisons parler dans notre traduction.*²¹

John Dryden, son confrère anglais représente la même conception dans la préface à ses traductions de Virgile, publiées en 1697 : « ... à partir du matériau de cet auteur divin, je me suis efforcé de faire parler à Virgile l'anglais qui aurait été le sien s'il était né en Angleterre à notre époque.²² »

Pour un certain temps c'est justement cet argument idéologique revendiquant le respect du génie et de l'originalité de la langue qui constituera un frein à appliquer le principe de la fidélité aussi à la forme de l'œuvre originale. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, on voit pourtant s'accroître une tendance qui affirme que la forme et le fond d'une œuvre littéraire sont mariés si étroitement qu'il est intolérable de les dissocier ; il n'existe donc qu'un seul mode de traduction que l'on peut admettre et pratiquer : c'est la traduction étroite, fidèle aussi bien au sens qu'à la forme.²³

Dans mon étude, sans vouloir aboutir à un panorama exhaustif des noms, des ouvrages, ni même des idées ayant trait au problème de la traduction, ce qui aurait été impossible, j'ai procédé à une revue des principales positions adoptées au cours de ces années pour démontrer quel était la place et le rôle du discours théorique sur la traduction dans la pensée littéraire de cette époque, et pour prouver que ce domaine assez négligé de l'histoire littéraire hongroise mériterait enfin des recherches plus poussées.

²¹ Cité par Roger ZUBER, in ZUBER, Roger: *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995. p. 151.

²² Cité par George Steiner, in STEINER, p. 241.

²³ Les essais de Károly SZÁSZ et de Gusztáv HEINRICH représentent nettement cette tendance. Cf. SZÁSZ, Károly, *A műfordításról*, in : Magyar Szajtó, 1858, 219-223. sz. et HEINRICH, 1883. Pourtant on peut remarquer une certaine fluctuation dans les dernières années de la période étudiée. Antal RADÓ accepte encore la possibilité de « traduire » la forme en une autre, plus nationale. cf. RADÓ, 1883.

Géza SZÁSZ

L'utilisation des *Voyages* au tournant des XVIII^e-XIX^e siècles

Le XVIII^e siècle était, avec la première moitié du XIX^e, en France comme en Europe (surtout en Angleterre), la période par excellence des *Voyages*¹ : non seulement par le nombre particulièrement élevé des relations de voyage (3450 titres français ou étrangers racontant le voyage ont paru en un siècle²), mais aussi parce que c'était l'époque où l'on essayait déjà de donner une méthode générale au voyage – et au récit de voyage. Le *Voyage en Hollande* de Diderot (1750)³, les *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages* de Jean-Marie Degérando (an VI) ou les *Questions de statistique de Volney* (1795) ont été publiés dans cet esprit et tentaient de donner une méthode et un sens au voyage.

La profusion des titres et les tentatives d'établir une méthode pour voyager et d'écrire le voyage montrent que ce dernier se trouvait vraiment au cœur de l'intérêt général. Selon Marie-Noëlle Bourguet, l'attente du public se faisait également sentir par la diligence que mettaient les voyageurs à rédiger et à publier leur relation. Elle mentionne à ce propos le cas de Bougainville, dont le *Voyage autour du monde* paraissait dès 1771, donc à peine trois ans après son retour.⁴ (Bougainville est parti avec le naturaliste Philibert Commerson pour une expédition scientifique autour du monde en 1766 dont il était de retour en 1769.) Ce phénomène devait correspondre à un goût pour l'exotisme, très fort à la cour du roi.⁵

On attendait donc les relations de voyage et on les lisait certainement. Mais cet intérêt de plus en plus attentif que le public de l'époque portait pour les *Voyages*, était-il seulement motivé par l'« appétit de connaître » et de découvrir ? Le récit de voyage servait-il un autre but que de faire voyager son lecteur dans des

¹ Pour un bref résumé de l'histoire, du rôle et des caractéristiques des *Voyages* (ou les récits de voyage), voir, parmi les publications récentes, Marie-Noëlle BOURGUET, « Voyages et voyageurs », Michel DELON (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, P.U.F., 1997, p. 1092-1095 (dans la suite : Bourguet) ou Jean RONDAUT, « Récit de voyage », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis-Albin Michel, 1997, p. 587-598. Sur le lien entre voyage et politique (diplomatie) voir Édouard-Félix GUYON, *Diplomates et voyageurs de Machiavel à Claudel*, Paris, Éditions A. Pedone, 1987 ; sur l'intertexte : Friedrich WOLFZETTEL, *Le discours du voyageur*, Paris, P.U. F., 1996 et Sophie LINON-CHIPON - Véronique MAGRI-MOURGUES - Sarga MOUSSA (éd.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, 1998.

² cf. Bourguet, p. 1094.

³ C'est dans la première partie du livre que Diderot établit les « règles » du voyage. Voir encore Bourguet, *op. cit.*

⁴ Bourguet, p. 1095.

⁵ cf. par exemple La Condamine, *Journal du voyage fait par ordre du roi à l'Équateur*, 1751.

pays et régions lointains ? Certains exemples nous poussent à affirmer que les *Voyages* ont été lus non seulement pour se divertir ou s'enrichir en connaissances, mais que leur lecture servait, et de plus en plus, des volontés et des objectifs politiques.

Notre étude tend à illustrer cette idée par deux exemples. Le premier date de la fin du XVIII^e siècle et le second du début du XIX^e ; ils paraissent encore subir l'influence de la vogue et des méthodes des Voyages de la période des Lumières et présentent néanmoins certaines différences qui peuvent être interprétées comme les signes d'une transformation du contexte politique et scientifique de la rédaction des *Voyages*.

Le premier est un texte de Talleyrand, *l'Essai sur les avantages à retirer de colonies nouvelles dans les circonstances présentes* que « le citoyen Talleyrand » a lu à la séance publique de l'Institut⁶ le 15 messidor an 5 (le 3 juillet 1797), donc seulement quelques jours avant sa nomination au ministère des Relations extérieures. (Il sera nommé le 16 juillet 1797 et conservera son portefeuille sans interruption jusqu'en 1807, année où commençaient les divergences entre lui et Napoléon I^{er} sur les questions de politique extérieure.) L'ancien évêque d'Autun et futur ministre des Relations extérieures trace en effet dans son *Essai* la voie à suivre lors des colonisations françaises dans l'avenir. Le texte a été publié dès cette année, à Paris, chez Baudouin.⁷

Après avoir médité sur les nécessités d'une colonisation⁸ et sur les anciens mouvements colonisateurs, des Phéniciens de l'Antiquité aux Anglais du XVIII^e siècle, l'auteur présente les avatars de la colonisation française (il cite notamment la tentative de colonisation échouée en Guyane, en 1764) et conclut qu'il faudrait désormais mieux fonder cette politique et éviter de s'introduire sur des territoires inconnus et inaptes pour la subsistance des Européens.⁹ Mais comment peut-on savoir d'un territoire qu'il est favorable à l'établissement durable des Français ? (Cette question pertinente pouvait être même posée pour justifier – faussement – la perte de nombreux territoires au XVIII^e siècle.) Dans son argumentation, Talleyrand renvoie son auditoire – et ses lecteurs – à considérer ce qu'écrivaient les voyageurs et notamment Bougainville et Fleurieu¹⁰ ! La lecture de leurs œuvres peut donner réponse à la question :

C'est d'ailleurs aux hommes qui ont le plus et le mieux voyagé, à ceux qui ont porté dans leurs recherches cet amour éclairé et infatigable de leur pays ; c'est à notre

⁶ L'Institut national des sciences et arts, dont Talleyrand était membre, a été fondé le 25 octobre 1795. Il sera nommé, à partir de 1806, Institut de France.

⁷ *Mémoires de morale et de politique*, p. 288-301 (dans la suite : *Talleyrand*).

⁸ Selon Talleyrand, la Révolution a rendu beaucoup d'hommes désespérés ou déçus qui pourraient former la masse des nouveaux colons ; et on pourrait ainsi mettre fin aux troubles intérieurs... Voir *Talleyrand*, p. 294.

⁹ *Talleyrand*, p. 295-299.

¹⁰ Pierre Claret, comte de Fleurieu (1738-1810), marin et homme politique français (sous le Directoire !) a établi le plan des opérations navales pour la guerre d'indépendance des États-Unis, puis les instructions pour le voyage de la Pérouse. Il a notamment publié la *Découverte des Français dans le sud-est de la Nouvelle-Guinée*.

*Bougainville, qui a eu la gloire de découvrir ce qu'il a été encore glorieux pour les plus illustres navigateurs de l'Angleterre de parcourir après lui ; c'est à Fleurieu, qui a si parfaitement observé tout ce qu'il a vu, et si bien éclairé du jour d'une savante critique les observations des autres ; c'est à de tels hommes à dire au gouvernement, lorsqu'ils seront interrogés par lui, quels sont les lieux où une terre neuve, un climat facilement salubre, un sol fécond et des rapports marqués par la nature, appellent notre industrie et nous promettent de riches avantages pour le jour du moins où nous saurons n'y porter que des lumières et du travail.*¹¹

Ainsi, d'après cet exposé, le voyageur et son *Voyage*, interrogés (c'est-à-dire *lus*), pourront orienter la politique du gouvernement¹², du moins dans certains domaines, tel la colonisation qui était d'ailleurs positive pour la Révolution puisqu'en 1794, la Convention avait aboli l'esclavage.

Selon nous, Talleyrand offre ici un usage éminemment politique des relations de voyage (leur lecture peut aider les hommes politiques dans les décisions en matière de politique extérieure) et rend par conséquent évident l'utilité des *Voyages* aux yeux d'une partie du public (ceux que nous pouvons appeler « hommes politiques »). Dans les années qui suivent, la politique européenne de Napoléon I^{er} a eu beau reléguer au second plan l'idée coloniale (en 1803, il a même vendu la Louisiane aux États-Unis pour financer ses campagnes d'Europe), l'expansion reprise dès 1830¹³ et, plus tard, à partir de 1881¹⁴, paraît observer les principes formulés par l'*Essai* de Talleyrand, même si le prétexte officiel était, surtout dans le dernier cas, de « civiliser » les peuples.

Le deuxième texte que nous tendons à étudier date, comme nous l'avons mentionné plus haut, du début du XIX^e siècle. Il s'agit de l'œuvre de Pierre-Marcel-Toussaint de Serres, *Voyage en Autriche ou essai statistique et géographique sur cet empire*, publiée en 1814 chez l'éditeur parisien Arthus Bertrand, mais dont les « observations [ont été] recueillies dans la campagne d'Autriche » de 1809 jusqu'à la fin de 1810.¹⁵ Ce livre en quatre volumes s'insère dans un mouvement qui avait commencé au XIX^e siècle et qui a duré plusieurs décennies et dont les résultats attestaient de la transformation de la composition – et, par conséquent des velléités et des attentes – du public des *Voyages*. (Cette transformation a aussi exercé une influence profonde sur le contenu et la structure des *Voyages*.) Comment s'opère cette transformation ?

Dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, une nouvelle vogue exploratrice a débuté : outre les expéditions transatlantiques ou dirigées vers l'Asie, les Européens se mettent à découvrir et à décrire les régions mal connues du

¹¹ Talleyrand, p. 300.

¹² Nous devons ici répéter que, moins de quinze jours après la lecture publique de l'*Essai*, Talleyrand faisait déjà partie du gouvernement du Directoire.

¹³ Occupation définitive de l'Algérie (jusqu'alors – officiellement – sous domination ottomane) par les troupes de Charles X.

¹⁴ Occupation du Congo, de la Tunisie, de la Côte-d'Ivoire, du Dahomey, de Madagascar et de l'Indochine.

¹⁵ Pierre-Marcel-Toussaint de SERRES, *Voyage en Autriche ou essai statistique et géographique sur cet empire*, Paris, A. Bertrand, 1814 (dans la suite : Serres), t. 1, p. VII-LXVIII

continent, la Sicile, les Pyrénées, l'Auvergne... On a voulu mieux connaître le pays qu'on habitait et qu'on gouvernait ; pour satisfaire ces besoins, les gouvernements du Directoire (1795-1799) et du Consulat (1799-1804) ont lancé une enquête statistique dans tous les départements de France.¹⁶ Ce mouvement ne s'interrompait pas sous l'Empire de Napoléon I^{er} ; bien au contraire, il paraît s'élargir sur les pays occupés par l'armée napoléonienne comme en témoigne le *Voyage en Espagne* du comte Alexandre Louis Joseph Laborde, dont le concours est remercié même par Marcel de Serres.

L'œuvre de Marcel de Serres s'inscrit, d'après nous, dans ce mouvement motivé par la « fièvre exploratrice » des gouvernements révolutionnaires et impériaux. L'auteur avoue d'ailleurs dès la *Préface* que son but était de « *donner des renseignements statistiques aux administrateurs français d'Autriche* ». ¹⁷ (Une partie de l'Autriche – notamment la côte adriatique – devait passer en effet, en vertu de la Paix de Schönbrunn négociée par le jeune Metternich, sous administration française.¹⁸) Afin de mieux remplir cette tâche, il s'installe à Vienne, capitale de l'Autriche et utilise tous les moyens de renseignement ; il « *consulte ceux qui étudient déjà le pays* », se procure des notes, rencontre personnellement des savants et des érudits allemands et autrichiens (il remercie par ex. MM. de Liechtern pour la statistique de l'Autriche, Otto pour la révision du texte écrit sur l'histoire de l'empire, Gebhard pour la Styrie, Triesnecker pour l'astronomie et la température...) ¹⁹.

Contrairement à plusieurs auteurs des *Voyages*, Marcel de Serres reconnaît qu'il a emprunté plusieurs passages à des voyageurs précédents (mais il ne signale pas de quels passages il s'agit) ; n'ayant pas voulu rédiger une œuvre originale, cela ne constitue pas pour lui une question de prestige. Comme il exprime sa « *reconnaissance aux membres du gouvernement de l'Autriche* » et avoue d'avoir « *reçu les renseignements les plus essentiels des provinces occupées par l'armée française* », nous sommes portés à croire qu'il pouvait utiliser à son profit la contribution effective des hommes le plus hautement placés.

Le résultat : un instantané – à tendance exhaustive – de l'Empire d'Autriche et des pays qui la composent, complété d'une présentation historique. Tout est prêt pour le « futur administrateur » qui devrait gouverner un pays ou des régions dont

¹⁶ Bourguet p. 1094. Pour le résumé des autres mesures de réforme des gouvernements du Directoire et du Consulat, voir Albert Soboul, *Le Directoire et le Consulat*, Paris, P.U.F. (« Que sais-je ? »), 1967, notamment p. 57-61, 93-95 et 108-111 ; Jean-Jacques Chevallier, *Histoire des institutions et des régimes politiques de la France de 1789 à nos jours*, Paris, Dalloz, 1981, p. 117-122.

¹⁷ Serres, t. I, p. I-VI.

¹⁸ La paix de Schönbrunn mettait fin à la guerre opposant l'Autriche à la France, déclarée le 9 avril 1809. La victoire remportée à Wagram (les 5-6 juillet 1809) permettait à la France (alliée, cette fois, à la Russie) de dicter les conditions de la paix et d'obtenir des concessions territoriales de la part de l'Autriche. (La côte adriatique, désormais appelée *Illyrie française*, passait sous administration française et la Russie a également reçu un territoire à l'Est.) Le texte de la paix a été publié en français et en hongrois à Pest en 1809. Réédition hongroise : *A schönbrunni béke* (La paix de Schönbrunn), publiée par Erzsébet Szász, Szeged, 1992. A notre connaissance, le texte de la paix n'a pas été réédité en français.

¹⁹ Serres, t. I, p. II-V

la connaissance préalable (et, par conséquent, le gouvernement adapté aux conditions et aux mœurs) est, grâce à ce livre, désormais possible.

Ces traits nous portent à affirmer une transformation : le texte de Marcel de Serres n'est pas destiné, du moins dans un premier temps, au « grand public » ; il paraît en plus commandé par l'administration même. (Rappelons qu'il voulait d'abord « *donner des renseignements statistiques aux administrateurs d'Autriche* ».) La classe politique devient donc, de public-lecteur, public-client qui commande le *Voyage* pour satisfaire ses besoins spécifiques. Par conséquent (malgré le sens suggéré par le titre des ouvrages), on ne peut plus parler de « littérature » ou de « récit de voyage », mais plutôt de rapports ou de comptes rendus statistiques.

La structure du livre reflète également les goûts – et les attentes – de l'administration. Il débute par des « Considérations générales sur l'étendue, l'aspect physique, les productions naturelles et la population » de l'empire d'Autriche²⁰, continue par des « Considérations générales sur le gouvernement, l'industrie et le commerce »²¹. La dernière partie se constitue de la « Statistique particulière des diverses provinces de l'Autriche »²² et, en présentant une province²³, il traite dans les différents chapitres de « l'étendue territoriale et de la population », de « l'aspect du pays », « des production minérales », « du gouvernement et de l'industrie » et, finalement, « des divisions territoriales » (les comitats dans le cas de la Hongrie et de la Transylvanie²⁴).

Il en est du même pour le ton : malgré une sympathie ouverte pour les Allemands, le style de Marcel de Serres est plutôt sec, rigoureux, sans véritable emphase ; il préfigure déjà l'essai scientifique ou technique.

L'édition de 1814 sera en plus accompagnée de tableaux soigneusement préparés (entre autres une « *Carte physique de l'Empire d'Autriche* » dessinée par « l'ingénieur Lartigue » ou un « *Tableau comparatif de l'Étendue Territoriale, de la Population réelle et de la Richesse de Population de l'Empire d'Autriche ainsi que des différentes Provinces dont il est composé* », rédigée par l'auteur même)²⁵ ; il est probable qu'ils aient été prévus dès 1809 (mais, peut-être, pour un usage relativement restreint).

Dans son livre, Marcel de Serres étudie et affiche donc tout ce que les circonstances lui rendaient possible : la composition géologique du sol, les mesures de longueur, la religion... ou la position géographique des villes hongroises

²⁰ Serres, t. 1, p. 1-171.

²¹ Serres, t. 1, p. 172-522.

²² Serres, tomes 2, 3 et 4. « *Archiduché d'Autriche* » : t. 2, p. 1-286 ; « *Autriche intérieure et Duché de Styrie* » : t. 2, p. 287-385 ; « *Duché de Carinthie* » : t. 2, p. 386-427 ; « *Silésie autrichienne* » : t. 2, p. 428-467 ; « *Margraviat de Moravie* » : t. 2, 468-532 ; « *Royaume de Bohême* » : t. 3, p. 1-131 ; « *Royaume de Galicie* » : t. 3, p. 132-214 ; « *Bukowine* » : t. 3, p. 215-239 ; « *Royaume de Hongrie* » : t. 3, p. 240-464 ; « *Royaume d'Esclavonie* » : t. 4, p. 1-36 ; « *Royaume de Croatie* » : t. 4, p. 37-63 ; « *Principauté de Transylvanie* » : t. 4, p. 64-163 ; « *Frontières militaires* » : t. 4, 164-378.)

²³ Nous citons ici l'exemple du Royaume de Hongrie.

²⁴ Sur les comitats hongrois, voir Serres, t. 3, p. 409-464 ; transylvains : Serres, t. 4, p. 151-163.

²⁵ Serres, t. 4, p. 381 et suivantes.

(latitude et longitude). Son objectif est sans doute d'offrir une image complète de l'Autriche et des pays qui composent cet empire.

L'idée selon laquelle il destinait d'abord son œuvre à l'administration impériale peut être appuyé par l'intérêt que porte l'auteur aux « *frontières militaires* » dans le domaine desquelles il paraît particulièrement bien renseigné. (Selon le système des frontières militaires, système de défense hérité des siècles de guerres turques, dans les régions méridionales de la Hongrie, de la Transylvanie, de la Croatie et de la Slavonie, la population de certains districts assumait des devoirs de protection des frontières de l'empire contre les Turcs.) Ce trait ne devait pas être nouveau : les récits de voyage avaient déjà été utilisés à des fins non seulement politiques, mais aussi militaires (renseignement).

Les deux exemples cités (dont le premier provient d'un lecteur de *Voyages* tandis que l'autre d'un auteur) sont liés, selon nous, par un caractère commun ; c'est la présence de la volonté politique (d'ailleurs jamais absente de la littérature de voyage qui était, en quelque sorte, la première « littérature engagée »). Mais tandis que chez Talleyrand, Bougainville est un homme qui « *a voyagé* » et dont le livre « *sera interrogé par le gouvernement* », si ce dernier le veut et quand il veut, l'œuvre de Marcel de Serres a dû être déjà directement commandé par le pouvoir politique. Ainsi, l'homme politique-lecteur puisant dans les *Voyages* existants pour s'impressionner et pour appuyer ses idées ou volontés se transforme en public client-qui-passe-la-commande afin de mieux s'informer de la tâche (administrative) qui l'attend. Cette transformation, dont nous n'avons pu donner qu'une image partielle et qui constitue à nos yeux (notamment parce qu'elle a contribué à la perte du sens originel du genre *Voyage*) une des étapes décisives de l'histoire des *Voyages* de la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles, n'aurait pas été possible sans la conception et la mise en pratique des méthodes du « voyage philosophique et politique » cher au siècle des Lumières (même si les « considérations politiques » n'existaient souvent que sous forme allégorique), sans le développement de la science de la statistique, ni sans cette « vogue exploratrice » de la fin du XVIII^e siècle envahissant jusqu'aux gouvernements.

Anikó ÁDÁM

Espace fini, espace infini
La poétique de la contemplation dans le *Génie du christianisme*
de Chateaubriand

La poétique de l'espace, dans les textes de Chateaubriand, est mise en œuvre par la contemplation d'une immensité à la fois métaphysique et intime. Cette poétique détermine aussi l'apparition des figures spatiales dans les textes de Chateaubriand : celles de l'eau (du dehors) et celles de la pierre (du dedans).

Selon la conception de Bachelard¹, à qui j'ai emprunté la notion de la poétique de l'espace, l'immensité est une catégorie philosophique de la rêverie. La contemplation de la grandeur détermine un état d'âme. La rêverie met le rêveur en dehors du monde immédiat, devant un monde qui porte le signe de l'infini. Dans la méditation, dit Bachelard, l'homme est capable de renouveler les résonances de la contemplation et il est toujours ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs. Et quand cet ailleurs appartient à la nature, il est immense.

À lire Gaston Bachelard, on a le sentiment qu'il se réfère à la théorie de la contemplation romantique, et notamment à la théorie de la solitude contemplative de Chateaubriand, surtout quand Bachelard ajoute que l'immensité est en nous. Cette immensité est attachée à une sorte d'expansion de l'être qui se développe dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile - dit Bachelard. Nous allons voir comment, dans les descriptions d'*Atala*, l'imagination poétique agrandit l'espace naturel, alors même que le contemplateur reste immobile, étant donné que pour percevoir l'infini, l'homme a besoin de poser la perspective. Evoquons un exemple tiré d'*Atala*, la description du paysage sauvage après la tempête :

Le soir ayant ramené la sérénité, le serviteur du grand Esprit nous proposa d'aller nous asseoir à l'entrée de la grotte. Nous le suivîmes dans ce lieu, qui commandait une vue immense. Les restes de l'orage étaient jetés en désordre vers l'orient ; les feux de l'incendie allumé dans les forêts par la foudre, brillaient encore dans le lointain (...) (Atala, p. 80)²

La philosophie de la nature à l'œuvre dans le *Génie du Christianisme* est une sorte de panthéisme. Ce renouveau panthéiste, à l'aube du romantisme sacralise la nature et c'est à l'aide du sentiment de l'immensité qui vient de l'intérieur que le poète romantique crée son propre sanctuaire pour la contemplation de l'infini. La doctrine chrétienne voudrait que chaque être, chaque

¹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. P.U.F. 1957.

² Toutes les citations extraites d'*Atala* renvoient à l'édition Classiques Larousse, 1973.

objet s'illumine à la lumière transcendente de la vérité divine et que cette lumière le transforme en un sanctuaire pour l'âme croyante. Mais dans le romantisme, l'espace ontologique se dédouble pour se diviser en espace naturel et espace spirituel. Dans ce nouveau panthéisme, l'espace spirituel de l'humanité évoque un ensemble de centres hiérarchisés. Et tous ces centres d'attraction gravitent eux-mêmes autour du centre unique figuré par l'Homme-Dieu³. Dieu ne peut ainsi se proposer à l'homme que sous un visage humain. L'apologie de Chateaubriand a introduit dans la pensée chrétienne, loin de tout jargon théologique, une nouvelle liberté, un nouveau style d'édification. C'est Chateaubriand qui crée les lieux communs du néochristianisme romantique et c'est à travers son écriture que l'art gothique et l'admiration du Moyen Âge prennent leurs formes archétypales.

Dans le *Génie du christianisme*, l'esthétique des ruines met en scène le jeu double du naturel et de l'artificiel ; les monuments gothiques, dont les formes architecturales servent de base poétique et métaphorique à la représentation des paysages américains d'*Atala*, deviennent des beautés naturelles et sublimes, lesquelles s'ouvrent vers l'infini extérieur et le contemplateur identifie ainsi le bâtiment et le paysage naturel.

Quand ces temples viennent à crouler, il ne reste que les débris isolés, entre lesquels l'œil découvre du haut et au loin des astres, les nues, les montagnes, les fleuves et les forêts. Alors, par un jeu de l'optique, l'horizon recule et les galeries suspendues en l'air se découpent sur les fonds du ciel et de la terre. (III. V. IV. p. 42)⁴

La vue se tourne de l'intérieur vers l'extérieur et relie le ciel et la terre. Voyons comment, dans la description suivante, tirée à nouveau d'*Atala*, la nature se transforme sous la plume de l'auteur et en vient à figurer la beauté parfaite, par l'emploi des métaphores architecturales :

Suspendus sur le cours des eaux, groupés sur les rochers et sur les montagnes, dispersés dans les vallées, des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, se croisent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards. Les vignes sauvages, les bignonias, les coloquintes, s'entrelacent au pied de ces arbres, escaladent leurs rameaux, grimpent à l'extrémité des branches, s'élancent de l'érable au tulipier, du tulipier à l'alcée, en formant mille grottes, mille voûtes, mille portiques. (Ibid., p. 43)

Cet extrait est significatif, non seulement parce qu'il correspond, à l'envers, à l'esthétique des ruines (ici c'est la nature qui bâtit de vraies ruines), mais aussi parce que les verbes utilisés par le poète confèrent à la nature un visage humain.

³ Sur l'évolution de la pensée panthéiste des romantiques, voir l'ouvrage de Georges GUSDORF, *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, Payot, 1983.

⁴ Tous les extraits cités du *Génie du christianisme* renvoient à l'édition Garnier Flammarion, 1966.

Au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle, le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand établit une synthèse entre le paganisme et le christianisme. De cette intention antithétique dérive la possibilité de la double interprétation de l'œuvre : l'homme est naturel, donc heureux, mais il est aussi créature divine, c'est-à-dire en lutte tragique de l'amour contre la passion. Ce n'est pas l'existence de Dieu qui offre à l'écrivain son point de repère, mais les conditions humaines. Sa méthode est l'induction et non pas la déduction a priori. L'anthropologie prend la place de la théologie et détermine les moyens d'expression du poète.

En examinant la philosophie de la nature dans le *Génie du christianisme* on peut directement remonter à l'influence de Rousseau⁵ qui, dans les *Rêveries du promeneur solitaire* (1776-78), notamment dans la *Cinquième promenade*, parle de l'évidence de la nature qui s'impose à l'homme par l'intermédiaire de ses sens. La nature exerce une attirance physique sur l'homme et l'élève à un sentiment de plénitude. D'où le désir instinctif de l'homme de s'unifier à la nature et l'expérience sensible de la fusion dans la nature. Malgré cette influence indubitable, Chateaubriand prend parti - dès l'*Essai sur les révolutions* (1797) - pour une pensée qui est prête à s'élever vers la transcendance. Rousseau s'isolait du monde, s'enfermait dans un bonheur tandis que Chateaubriand ressent dans la solitude de la nature un élan physique qui l'entraîne vers le divin. L'auteur d'*Atala* considère le divin comme accessible seulement à celui qui sait se tourner vers le monde extérieur (ce qui n'est pas le *moi* mais les autres et Dieu) et recevoir le message de l'infini. Ainsi, la religion naturelle de Rousseau se transforme en religion naturelle chrétienne chez Chateaubriand. Dans l'*Essai*, Chateaubriand nous présente deux façons différentes de ressentir la présence divine dans la nature. L'une est négative, c'est le vide, le vague des passions, l'insatisfaction intérieure. L'autre est positive, c'est l'extase venant du désir de fusion avec la nature. Le vide demande à être comblé par quelque chose qui soit en dehors ou au-dessus de lui. La fusion avec la nature vient de la contemplation de l'image de la beauté divine, c'est-à-dire de la nature. L'homme qui la contemple accède à la plénitude. C'est le spectacle de la mer qui offre à l'homme une image de l'infini inconnu : « (...) si la divinité touche ton âme, médite en l'adorant sur cet Etre incompréhensible qui remplit de son infinité ces espaces sans bornes.⁶ »

La contemplation passive doit ainsi être complétée par la réflexion active. Devant le spectacle de la mer, l'existence de Dieu est évidente. Chez Rousseau, au début de la réflexion, cette évidence se pose comme une rêverie sans objet, par une expérience kinesthésique au cours de laquelle l'ouïe et la vue perçoivent en même temps la monotonie dans un état de demi-sommeil : « Je me suis assis à l'écart sur la rive, on n'entendait que le bruit du flux et du reflux du lac, prolongé le long des grèves (...) Je suis tombé dans cette espèce de rêverie (...) »⁷ L'auteur du *Génie*

⁵ L'influence de la philosophie naturelle de Rousseau sur l'œuvre de Chateaubriand est abondamment traitée par Marie PINEL dans son ouvrage *La mer et le sacré chez Chateaubriand*, Claude Alzien, 1993.

⁶ Cité par Marie PINEL, op. cit., Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*.

⁷ Cité par Marie PINEL, op. cit., Rousseau, *Rêverie du promeneur solitaire*.

décrit cet état en pareils termes dans le compte rendu de son *Voyage en Amérique* (1827).

Chateaubriand part toujours d'une démarche sensorielle dans ses descriptions. C'est le premier pas vers la nature, vers l'extérieur, accompagné par la réflexion, mais le poète ne va jamais jusqu'à s'abstraire lui-même. Il ne veut pas se séparer du monde extérieur, mais étendre son être jusqu'à perdre conscience de ses propres limites physiques. Ce phénomène est illustré par la citation suivante extraite également d'*Atala* : « Atala appuyait une de ses mains sur mon épaule ; et comme deux cygnes voyageurs, nous traversions ces ondes solitaires. » (p. 67)

Cette religion naturelle établit un lien en profondeur entre immensité et intimité et crée l'harmonie intérieure qui repose sur les sensations et qui donne à l'homme la possibilité de saisir intuitivement la transcendance.

C'est l'imagination du poète qui assure la transition entre le sensualisme naturel et la création poétique. L'expérience physique du divin est inséparable d'une poétique du paysage puisque l'intuition de la transcendance est d'ordre sensible et esthétique à la fois.

On pourrait dire que l'homme est la pensée manifestée de Dieu, et que l'Univers est son imagination rendue sensible. Ceux qui ont admis la beauté de la nature comme preuve d'une intelligence supérieure, auraient dû faire remarquer une chose qui agrandit prodigieusement la sphère des merveilles : c'est que le mouvement et le repos, les ténèbres et la lumière, les saisons, la marche des astres, qui varient la décoration du monde, ne sont pourtant successifs qu'en apparence, et sont permanents en réalité.

Ainsi parle le poète du *Génie du christianisme* à propos du *Spectacle général de l'Univers*.⁸ « La durée absolue » et « la durée progressive », le temps et l'étendue sont ainsi reliés par l'homme qui les contemple. La perception de l'infini n'est possible qu'à travers la contemplation et l'imagination poétique lesquelles rendent sensibles, dans l'art, à la couleur, au bruit, au parfum, au mouvement et à la forme. En guise d'illustration, voyons la citation d'*Atala* qui évoque un paysage aquatique ; les adjectifs colorés mettent en jeu la vue, et l'espacement du paysage suit la logique du mouvement du fleuve :

(...) on voit sur les deux courants latéraux remonter le long des rivages, des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses jaunes s'élèvent comme de petits pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flammanis roses, de jeunes crocodiles s'embarquent, passagers sur ces vaisseaux de fleurs, et la colonie, déployant au vent ses voiles d'or, va aborder endormie dans quelque anse retirée du fleuve. (p. 42)

Un tel passage nous révèle un synchrétisme dont le principe fondamental est l'intuition sensible perçue à travers les harmonies de la nature. René, chrétien, est incapable de cette intuition des sauvages qui sont plus près de la nature. Dans

⁸ *Op. cit.*

Atala, l'auteur prend ses distances avec les considérations de son époque sur les sauvages. Selon son esprit de tolérance, les sauvages ont leur civilisation à eux. Le désir de communion avec la nature est inhérent à la condition humaine.

C'est le langage qui exprime dans l'œuvre de Chateaubriand la sensation dépassée par l'imagination. Ce langage poétique seul peut s'approcher de l'indicible beauté à travers la contemplation, c'est-à-dire la perception naturelle de la beauté divine, qui est la condition préalable à l'écriture. C'est ainsi que la nature devient une thématique majeure de l'œuvre de Chateaubriand. L'écriture allégorique, la rhétorique du sacré expriment l'harmonie entre l'ordre divin et humain dans le *Génie du christianisme*. La notion d'allégorie reçoit une double explication, conforme à la tradition antique : dans le chapitre précisément intitulé *De l'allégorie*, l'auteur condamne l'allégorie physique qu'il considère comme une simple personnification et la distingue de l'allégorie morale qui est toujours belle, étant donné qu'elle prend une valeur ontologique, et qu'elle est inscrite dans l'essence des choses. Elle n'anime plus la nature, contrairement à l'allégorie physique, mais elle exprime les correspondances qui unissent l'homme et la nature, l'homme et Dieu. L'écriture devient l'art du symbole, parce qu'elle donne forme à l'indicible : à la beauté de Dieu.

Chateaubriand ne distingue pas allégorie et symbole. Cependant les métaphores, les comparaisons, les personnifications et les allégories deviennent symboles par l'intermédiaire du langage qui, tout en peignant la nature, nous parle de l'homme, de son être intime.

Les deux paysages les plus souvent décrits dans les textes de Chateaubriand sont les grandes forêts et l'océan, deux milieux familiers à l'auteur, depuis sa naissance jusqu'à sa tombe érigée à Saint-Malo, creusée en plein roc, face à l'Océan. La mer évoque l'image concrète et sensible de l'infini ; la forêt, par les métaphores empruntées à l'architecture, et surtout à l'architecture religieuse, devient l'image abstraite de l'infini, exprimant non seulement la forme naturelle du paysage, mais aussi l'idée chrétienne. Par la médiation de l'architecture, l'auteur place l'intelligence humaine en pleine nature et anthropomorphise la nature. La forêt, symbole mythique et image archétypale, offre à l'homme le sentiment de l'extérieur et de l'intérieur et représente, comme nous le lisons dans le *Génie*, le premier temple de l'homme. La forêt, création de Dieu architecte, est un tout fermé sur l'extérieur mais elle renferme l'espace infini à l'intérieur : « Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture. » (*Génie*, op. cit., III. I. VIII. p. 400)

L'espace naturel (directement désigné) et textuel (métaphorique) chez Chateaubriand est donc construit par la contemplation. C'est à l'aide de cette poétique de l'espace que Chateaubriand retrouve deux métaphores, engendrées par la conception esquissée ci-dessus : les métaphores issues des images de la mer expriment l'infini extérieur, tandis que celles empruntées aux images de l'architecture représentent l'immensité intérieure.

Gábor CSÍKY

**Quelques aspects de la religion de Chateaubriand :
de l'exotisme américain au perfectionnement de la société**

Selon le classement de Pierre Moreau¹, les aspirations religieuses de Chateaubriand s'organisent autour de trois axes principaux : pragmatique d'abord (qui est constamment en rapport avec l'événement), esthétique et sentimental ensuite (dominé par son imagination), et enfin social (où la pensée de la Providence s'associe à celle du progrès). Dans la présente étude, à partir de l'exotisme américain (*Voyage en Amérique*², *Mémoires*³) et la confrontation de l'amour et des religions dans les *Aventures du dernier Abencérage*⁴, en passant par la religion du cœur définie dans le *Génie du christianisme*⁵, qui est inséparable à son tour du spectacle de la nature (*Les Martyrs*⁶), nous abordons l'opposition entre le phénomène de désacralisation sous la Révolution et le processus de resacralisation par le génie pour terminer avec les idées chateaubrianes sur le perfectionnement de la société.

Les Sauvages et l'exotisme américain

Les « sauvages » de l'Amérique excitent la curiosité des Européens du XVIII^e siècle qui les considèrent comme un objet d'observation particulièrement révélateur de nos origines (l'homme de la nature, les premières sociétés) ou bien comme des êtres qui n'ont point conservé l'état de la nature ; la problématique de la loi naturelle anime de multiples débats depuis Hobbes et Grotius jusqu'à Rousseau. L'exotisme américain n'apparaît pas avec Chateaubriand (cf. Smith, Lingon, Steele, Dorat, Chamfort ou encore Voltaire et Marmontel), et l'Européen sauvé par une sauvagesse qu'il aime est un thème très à la mode dans la littérature du XVIII^e siècle⁷. Chateaubriand élimine complètement la question de l'origine posée par les penseurs du XVIII^e siècle et s'interroge sur la dégradation et la fin des

¹ Cf. MOREAU, Pierre, « La Religion de Chateaubriand ». *La Table ronde*, février 1968, p. 18-31.

² *Voyage en Amérique* dans *Œuvres romanesques et voyages 1* / texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris : Gallimard, 1988, LXX-1420 p. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 209).

³ Notre édition de référence pour les *Mémoires* d'outre-tombe est celle de M. Jean-Claude Berchet, parue chez Bordas (coll. « Classiques Garnier ») : tome I, livres I-XII, en 1989 ; tome II, livres XIII-XXIV, en 1992 ; tome III, livres XXV-XXXIII, en 1998 ; tome IV, livres XXXIV-XLII, en 1998).

⁴ *Atala* ; *René* ; *Les Aventures du dernier Abencérage* / édition présentée et annotée par Jean-Claude Berchet, Paris : Flammarion, 1996, 313 p. (Coll. « GF », 862).

⁵ *Essai sur les révolutions ; Génie du christianisme* / texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, [Paris] : Gallimard, 1978, XV-2089 p. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 272).

⁶ *Les Martyrs, ou le triomphe de la religion chrétienne* dans *Œuvres romanesques et voyages 2* / texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris : Gallimard, 1986, 1811 p. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

⁷ Cf. CHINARD, Gilbert, *L'Exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*, Genève : Slatkine reprints, 1970.

civilisations. Cette transformation paradigmatique⁸ de l'enseignement de l'étude du comportement des sauvages américains déplace le centre d'intérêt au point final, au lieu de scruter un commencement lointain et vague. Son regard sur les sauvages de l'Amérique est désormais constamment orienté vers le souvenir des défunts, les rites mortuaires se situent au cœur de cette civilisation. Tout leur passé se condense dans leurs monuments funèbres ; en les séparant de leur tombeau, on leur enlève leur passé, donc leur histoire :

*Rien de tout cela aux peuples de la solitude : leur nom n'est point écrit sur les arbres ; leur hutte, bâtie en quelques heures disparaît en quelques instants ; la crosse de leur labour ne fait qu'effleurer la terre, et n'a pu même élever un sillon. Leurs chansons traditionnelles périssent avec la dernière mémoire qui les retient, s'évanouissent avec la dernière voix qui les répète. Les tribus du Nouveau-Monde n'ont donc qu'un seul monument : la tombe. Enlevez à des sauvages les os de leurs pères, vous leur enlevez leur histoire, leurs lois et jusqu'à leurs dieux ; vous ravissez à ces hommes, parmi les générations futures, la preuve de leur existence comme celle de leur néant.*⁹

Plus que les européens, ils ne perdent jamais de vue le souvenir des morts : c'est un processus de sacralisation qui passe par la religion des tombeaux. Cet exemple montre bien la nécessité d'adopter résolument une nouvelle approche : loin de suivre la voie des encyclopédistes sur les pas de Cook et de Bougainville, l'écrivain exprime sa conviction de retrouver au cœur de toute religion, et dans celle des sauvages de l'Amérique en particulier, un lien consubstantiel entre la mort et les choses sacrées. Leur religion est donc la religion des tombeaux, et il est significatif de voir ce que la rédaction du *Génie du christianisme* doit à cette position chateaubrianesque face aux thèmes funéraires. Le deuil américain devient ainsi le centre symbolique de toute réflexion sur l'aspect religieux du monde des sauvages.

L'amour et la religion dans les *Aventures du dernier Abencérage*

« Tout me lasse : je remorque avec peine mon ennui avec mes jours, et je vais partout bâillant ma vie »¹⁰. Le désenchantement, le mal de vivre, une lassitude dédaigneuse, l'abandon, les malheurs de la solitude : la naissance des *Aventures du*

⁸ « On verra que le paradigme nouveau introduit par Chateaubriand dans la réflexion sur les sauvages est celui de la mort du religieux, de la fin de la religion comme mode d'être au monde et de concevoir son propre être. Les positions des philosophes - y compris celles de Rousseau, en l'occurrence - qui ont contribué à la disparition du religieux, sont intégrées et repensées à l'intérieur de la question nouvelle que posera Chateaubriand. Cette question, pense-t-il, fait apparaître la faillite du XVIII^e siècle, autant en Amérique, par la marginalisation ou l'acculturation du polythéisme indien, qu'en Europe par l'écrasement du christianisme : le XVIII^e siècle, parachevé par la Révolution française, a conduit l'homme à la phase mortelle du *désenchantement du monde*. », REICHLER, Claude, « Le Deuil et l'enchantement dans les textes américains » dans Chateaubriand, *le tremblement du temps* : actes du Colloque de Cerisy [13-20 juillet 1993], dir. par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier / textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1994, p. 158.

⁹ *Mémoires*, tome I, p. 413-414.

¹⁰ *Mémoires*, tome I, p. 446.

dernier Abencérage (rédigées en 1810) est profondément liée à ces déserts intérieurs dont René et Rancé sont les figures emblématiques. Les récits chevaleresques des temps héroïques réhabilitent les valeurs aristocratiques dans l'univers imaginaire transposé au moyen âge selon les meilleures traditions du roman grenadin. Chateaubriand se détourne d'une réalité historique au moment où l'armée napoléonienne fait sa marche sanglante sur le sol espagnol.

« C'est en vain qu'il parcourt les coteaux du Douro et du Xénil, pour y cueillir des plantes au lever de l'aurore : la fleur qu'il cherche maintenant, c'est la belle chrétienne »¹¹ : au cœur de l'*Abencérage*, on retrouve la confrontation de la passion amoureuse et la religion qui s'enracine dans cet espace surchargé de réminiscences historiques. « Tous les cinq jours on priaît dans la mosquée, en se tournant vers Grenade. On invoquait Allah, afin qu'il rendît à ses élus cette terre de délices » (p. 204) : le souvenir des batailles des Maures et des Chrétiens réapparaît de mille façons (du frêne de Grenade évoquant le combat de Muça, jusqu'à la fontaine du Pin). A travers cette fin de la chevalerie et cette impossibilité de s'élever à la gloire des ancêtres, on retrouve l'expérience d'un mal de vivre (cf. don Carlos (=René ?), témoin des massacres de Cortez au Mexique et de la bataille de Pavie).

L'enchanteresse irrésistible qu'est Blanca, cette beauté parfaite comparable aux filles séduisantes qui peuplent le paradis du Coran, apparaît dans son costume noir et est bien loin des stéréotypes féminins, et ce sur plusieurs points (énergie virile, etc.). La fille de don Rodrigue, dont la Zambra lascive fait un effet extraordinaire sur Aben-Hamet, ne connaît pas tout de suite le nom du jeune homme : la naissance de l'amour dissimule miraculeusement cette différence religieuse qui s'avèrera décisive pour leur destin (annoncé par leur visite de l'Alhambra : les fragments d'une inscription arabe sur le mur du palais, la légende d'Aben-Hamet et de l'Altaïma, ou encore la tache de sang sur le marbre de la fontaine). Sous l'effet magique de l'amour, Aben-Hamet se laisse entraîner par le christianisme : « Après tout, se disait-il, le Dieu des chrétiens est peut-être le Dieu véritable ? Ce Dieu est toujours le Dieu des nobles âmes, puisqu'il est celui de Blanca, de don Carlos et de Lautrec » (p. 234). Il est étonnant que cet amour, qui s'annonce plus fort que tous les obstacles, ne puisse rien contre l'attachement à la religion de leurs pères. L'honneur s'avère plus puissant que l'amour, ce refus est un acte de grandeur : « “ Sois chrétien ”, disait Blanca ; “ Sois musulmane ”, disait Aben-Hamet, et ils se séparèrent encore une fois sans avoir succombé à la passion qui les entraînait l'un vers l'autre » (p. 226). Cette impossibilité de s'élever au-dessus des hostilités interminables et ancestrales est non seulement l'échec de l'amour, mais aussi la subversion totale du genre troubadour¹².

¹¹ *Aventures du dernier Abencérage*, p. 211.

¹² Cf. les analyses de GLAUDES, Pierre, « Chateaubriand troubadour », p. 41-74 dans *Chateaubriand, le tremblement du temps*.

La religion du cœur et la genèse du *Génie du christianisme*

Entre l'*Essai historique sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la révolution française* (le 18 mars 1797), composé sous la menace de la mort, et le *Génie du christianisme* (le 14 avril 1802) on peut constater un changement significatif car les débuts imprégnés d'une certaine impiété se métamorphosent en une défense de la religion chrétienne. Le *Génie* n'est pas une tentative qui s'oppose complètement à l'*Essai*, mais ce dernier, en essayant de combattre les principes de la foi chrétienne et de les condamner, prépare la conversion de Chateaubriand qui, plongé dans une difficulté insoluble de poursuivre ses attaques inutiles contre le christianisme, prend la défense de la foi : son *Génie du christianisme* développe le programme des défenseurs du christianisme et plus particulièrement certaines pages de l'*Esprit des lois* de Montesquieu. Les encouragements de son ami Fontanes, et surtout la volonté de répondre à la *Guerre des dieux* révoltante de Parny sont à l'origine de la rédaction d'un opuscule « sur la religion chrétienne » (en 1799). Chateaubriand n'est pas encore empreint de cette foi inébranlable lorsqu'il commence à se pencher sur son manuscrit intitulé *La Religion chrétienne par rapport à la morale et à la poésie* ; mais au fur et à mesure qu'il rédige, ses certitudes spirituelles deviennent de plus en plus profondes et sincères. N'oublions pas toutefois la nouvelle de la mort de sa mère (le 31 mai 1798 à Saint-Servan) et de sa sœur, Julie de Farcy (le 26 juillet 1799), qui représentent des étapes décisives vers sa conversion, dont sa lettre du 25 octobre 1799 à Fontanes atteste la sincérité et la profondeur.

Les aspects esthétique-sentimentaux et imaginaires se complètent et se mêlent dans ses convictions religieuses ; le fond romantique de l'âme de l'écrivain habité par le « vague des passions » est transcendé par la lumière de ses souvenirs de Plancoët et de Dol : Chateaubriand est à la recherche de la foi sans pouvoir renoncer aux contradictions intérieures de l'acceptation et du refus du divin. Dans sa pensée religieuse¹³, Chateaubriand reste à la fois un disciple de Rousseau (cf. l'isolement indispensable à l'élévation de l'âme, le lien intime entre la nature et son créateur), et celui de Pascal : l'écrivain nous donne le vertige face au spectacle grandiose de l'univers qui fait sentir le néant ridicule de l'homme, mais il témoigne de sa grandeur, de son intelligence qui vient de Dieu, car toutes les sciences, toutes les recherches humaines sur le monde qui nous entoure se cristallisent autour de la puissance divine qui est au centre et dont le savoir de l'homme moderne, au lieu de remettre en question son existence, constitue la preuve de plus en plus solide et irréfutable.

¹³ « La pensée religieuse de Chateaubriand s'exprime en termes qui doivent beaucoup à Rousseau : c'est en dehors de l'agitation du monde social que l'âme humaine peut s'élever, non seulement au-dessus des passions - c'est-à-dire, d'une façon générale, de tout ce qui concerne notre vie psychique -, mais encore au-dessus des apparences. (...) François René se plonge dans les déserts et découvre Dieu derrière chaque brin d'herbe. Mais son attitude philosophique en matière religieuse demeure essentiellement pascalienne. (...) l'intelligence humaine se sent prise de vertige (...), [il] s'opère la fusion extatique avec l'immensité de l'univers dans laquelle l'être humain, de pauvre petit aventurier qu'il était, devient un visionnaire. », MARKALE, Jean, *Chateaubriand, au-delà du miroir*, Paris : Imago, 1986, p. 165.

La religion du cœur, du symbolisme chrétien, est-elle compatible avec ce christianisme réhabilité que l'auteur du *Génie* offre à ses lecteurs ? Cette foi catholique qui exalte l'imagination (contrairement au protestantisme qui, dans cette perspective, s'avère infiniment moins fascinant), cette poésie des ruines et des harmonies de la nature décrite à la manière d'un Bernardin de Saint-Pierre représente un hymne éternel à la beauté. L'interdépendance de la religion de Joubert et celle de Chateaubriand ne fait aucun doute car le caractère pratique de leurs convictions religieuses préoccupe constamment leurs esprits. Le christianisme politique et social de Chateaubriand, fondé sur les valeurs morales de la foi chrétienne, met en lumière l'importance du devoir. Qu'il s'agisse de la *Vie de Rancé* ou des *Mémoires*, le sentiment religieux ne passe jamais par le renoncement de soi ; le Moi qui s'inscrit dans l'histoire des hommes ne cesse d'admirer un christianisme porteur des beautés qui provient des époques millénaires. Le christianisme de Chateaubriand, tout en épousant les perspectives ouvertes par Lamennais (et non pas celles de Volney), se montre inséparable de cette vision inquiétante qui oscille entre la certitude absolue du rayonnement de la croix et le néant de sa dissolution menaçante comparable au temps de Julien.

Le spectacle de la nature et Dieu

Devant l'extase provoquée par la contemplation de la nature qui ne cesse d'affirmer la présence magnifique des puissances divines dans un panthéisme extraordinaire, il n'existe qu'un seul moyen d'échapper à ce sentiment d'impossibilité de la renaissance : l'écriture. L'acte d'écriture, armé d'une culture européenne, trouve sa voie et promet la victoire de la mémoire sur l'oubli. Les personnages des *Martyrs*, inscrits dans un paysage méditerranéen, perçoivent la grandeur du Créateur à travers la nature, mais la présence de Dieu n'implique pas une expérience narcissique du moi. La solitude devant la mer, devant ce symbole maternel, ainsi que d'autres archétypes de la nature témoignent d'un symbolisme profond au sein de ces passages sur le paysage. Mais l'évocation de la maternité est inséparable de celle de la mort et de la renaissance. La mélancolie de la lune, l'épisode du tombeau de l'enfant et le fleuve sont tous porteurs des traces de la mort dans le paysage des *Natchez*. Le paysage culturel s'oppose au paysage sauvage, la tradition culturelle de l'Antiquité païenne - qui se perpétue à travers Cymodocée et Eudore dans le christianisme - révèle une interprétation de la nature qui débouche sur une transcendance :

Des fleurs et des fruits humides de rosée, sont moins suaves et moins frais que le paysage de Naples, sortant des ombres de la nuit. J'étais toujours surpris en arrivant au portique de me trouver au bord de la mer : car les vagues dans cet endroit faisaient à peine entendre le léger murmure d'une fontaine. En extase devant ce tableau, je m'appuyais contre une colonne ; et, sans pensée, sans désir, sans projet, je restais des heures entières à respirer un air délicieux. Le charme était si profond, qu'il me semblait que cet air divin transformait ma propre substance, et qu'avec un plaisir

*indicible je m'élevais vers le firmament comme un pur esprit. Dieu tout-puissant ! Que j'étais loin d'être cette intelligence céleste dégagée des chaînes des passions ! Combien ce corps grossier m'attachait à la poussière du monde, et que j'étais misérable d'être si sensible aux charmes de la création, et de penser si peu au Créateur !*¹⁴

Les *Natchez* et les *Martyrs* se nourrissent du modèle de la Bible et des ouvrages de Milton ; leur statut générique les rapproche tantôt du roman, tantôt de l'épopée. Le paysage classique subit l'influence, d'une manière évidente, des textes de Virgile, d'Homère et du Tasse. Qu'il s'agisse d'un paysage de l'Amérique sauvage, avec ses aspects mystérieux et paradisiaques ou de celui de la Méditerranée dont chaque pierre est porteuse d'un passé historique patriculièrement riche, l'immensité de la nature communique ses dimensions cosmiques au moi solitaire pour l'élever vers Dieu.

Révolution et désacralisation

La profanation du monastère des Cordeliers est un exemple éclatant de ce processus de désacralisation qui provoque l'indignation profonde de Chateaubriand. Cette violation sacrilège du couvent aboutit à l'évocation de la mort qui attend ces criminels dont l'échec est décrit à l'aide d'un vocabulaire religieux pour décrire la fin de ces monstres attachés au culte de la mort :

*Les ligueurs fanatiques avaient donc cédé à nos révolutionnaires philosophes le monastère des Cordeliers, comme une morgue. Les tableaux, les images sculptées ou peintes, les voiles, les rideaux du couvent avaient été arrachés ; la basilique, écorchée, ne présentait plus aux yeux que ses ossements et ses arêtes. Au chevet de l'église, où le vent et la pluie entraînent par les rosaces sans vitraux, des établis de menuisiers servaient de bureau au président, quand la séance se tenait dans l'église.*¹⁵

La mort, souhaitée et convoitée par ces prêtres de l'assassinat, finit par les emporter à leur tour, mais cette destruction est stérile, le gouffre qui les engloutit ne conserve pas la promesse d'un retour solennel aux yeux de la postérité. Il faut sentir la haine de Chateaubriand à l'égard de ces blasphémateurs dont la mort ne lui inspire pas la moindre considération : ni le mépris de Desmoulins, ce « sans culotte Jésus », à l'égard du tribunal de Fouquier-Tinville qui le condamne à mort, ni la fin de Marat assassiné dans sa baignoire ne sont capables de l'émouvoir et il se rebiffe contre Chénier et David qui ne dédaignent pas éterniser l'image du bourreau sacrilège et l'élever à la dignité du héros.

Le culte éphémère des assassins retombe dans son propre néant sous l'effet de la vraie lumière de la religion chrétienne, les faux-prêtres de la Révolution s'effacent devant les beautés millénaires du christianisme. Les esprits

¹⁴ *Les Martyrs*, p. 175-176.

¹⁵ *Mémoires*, tome I, p. 484-485.

révolutionnaires sont allés trop loin, ils exigent une rupture impossible avec le passé qui serait le seul fondement durable pour les constructions récentes. En détruisant ses liens avec la religion et les ancêtres, la Révolution est dépourvue de ses points d'appui et ne constitue qu'une impasse ; mais si cette nouvelle voie ne peut pas être durable, le retour à l'état antérieur de la société n'a plus de sens.

Processus de resacralisation à travers le génie

« S'il est une vie qui doive faire désespérer du bonheur pour les hommes de talent, c'est celle du Tasse » : toute la vie de ce poète fou et captif¹⁶ sera placée sous le signe d'un génie persécuté, mais dont l'œuvre incomprise et la souffrance sont la condition nécessaire à sa *rédemption*¹⁷. Après une enfance misérable et misérable (pauvreté, exil, orphelin de mère), il sera accueilli par la cour d'Alphonse II à Ferrare où il compose les stances de la *Gerusalemme*, pour être ensuite emprisonné à la suite des premiers signes de sa folie. Après son évasion et son retour à Ferrare, le duc l'enferme dans une maison de fous où « on [lui] refusait (...) de l'encre, des plumes, du papier » :

Que cherche-t-on à Ferrare ? la demeure d'Alphonse ? non, la prison du Tasse. Où va-t-on processionnellement de siècle en siècle ? au sépulcre du persécuté ? non, au cachot de persécuté. (...) A ces martyrs de l'intelligence, impitoyablement immolés sur la terre, les adversités sont comptées en accroissement de gloire ; ils dorment au sépulcre avec leurs immortelles souffrances, comme des rois avec leur couronne. (p. 438)

La longue évocation de Torquato Tasso dans sa prison ainsi que ses visions pendant sa captivité font du poète l'archétype du génie qui, dans ses souffrances, rejoint l'image du Christ. Lorsque le Tasse se retire au couvent de Saint-Onurphe, « le chantage de la Jérusalem » devient un modèle pour Chateaubriand qui pense, lui-même, à finir ses jours dans cet édifice profondément symbolique : « voyez ce que la foi ajoute de beauté à la mort ». Les projets des « travaux nécolithes » d'un monument funéraire digne du poète ont été refusés : la simplicité chrétienne de la tombe à Saint-Onurphe contraste avec les monuments qui jettent leur ombre sur les roses de la prison de « l'Homère italien » :

Les bâtiments dans lesquels s'enclôt aujourd'hui la prison du Tasse dépendent d'un hôpital ouvert à toutes les infirmités ; on les a mises sous la protection des saints : Sancto Torquato sacrum. A quelque distance de la

¹⁶ *Mémoires*, tome IV, p. 425-439.

¹⁷ « Jamais Chateaubriand, entraîné peut-être par le titre et le thème du chef-d'œuvre du Tasse, n'est allé aussi loin dans l'idée que la poésie, la littérature opèrent vraiment une *rédemption*. Chaque artiste véritable, saisi d'une « folie » qui s'apparente cette fois à celle du Calvaire, recommence la passion de Jésus : il vient dans le monde pour l'éclairer, et *sui eum non receperunt*. Mis au tombeau, sa parole triomphe après lui, elle est enfin reconnue comme parole de vérité. Rituel d'un sacrifice qu'on peut bien qualifier d'eucharistique, puisque le message du poète, désormais partagé par tous, devient verbe de vie, objet de communion. », BERTHIER, Philippe, « Dernières italiques » dans *Chateaubriand, les Mémoires d'outre-tombe, 4^e partie*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1990, p. 140.

loge bénie est une cour délabrée ; au milieu de cette cour, le concierge cultive un parterre environné d'une haie de mauves ; la palissade, d'un vert tendre, était chargée de larges et belles fleurs. J'ai cueilli une de ces roses de la couleur du deuil des rois, et qui me semblait croître au pied d'un Calvaire. Le génie est un Christ ; méconnu, persécuté, battu de verges, couronné d'épines, mis en croix pour et par les hommes, il meurt en leur laissant la lumière et ressuscite adoré. (p. 439)

Le sort de « ce fils des Muses » associé aux souffrances et à la résurrection du Christ, établit un lien extraordinaire entre « l'éclat impérissable » de la création artistique et l'immortalité des choses sacrées. Le modèle chrétien de ce mythe littéraire, dont la vie du Tasse est l'illustration emblématique, apparaît comme un processus de resacralisation à travers le génie, à travers « cette société d'illustres égaux se révélant les uns aux autres par des signes, se saluant et s'entretenant ensemble dans une langue d'eux seuls comprise »¹⁸.

Le perfectionnement de la société

Vers 1820, Chateaubriand avait une vision sombre du perfectionnement de la société, comme en témoignent ses articles dans *Le Conservateur* (octobre 1818-mars 1820). Les progrès « physiques » s'organisant autour de l'intérêt au détriment des mœurs, ces changements incontestablement positifs sur le plan purement matériel, représentent le danger imminent d'une décadence morale. En faisant oublier l'honneur et le devoir, on déracine un peuple aveuglé par les doctrines des « esprits spéciaux » qui orienteraient désormais leur regard vers le bas, vers une platitude irrémédiable.

Dans ses *Œuvres complètes*, Chateaubriand exprime une espérance nouvelle construite précisément sur la possibilité même de la perfectibilité de l'homme qui continue sa marche grandiose vers l'accomplissement de la liberté universelle¹⁹. La liberté de la presse est une étape importante de cette évolution, et Chateaubriand se livre à la défense obstinée de cette cause (sur cette question, sa conception est plus nette dans ses *Œuvres complètes* que dans ses articles du *Conservateur*). Christianisme, liberté et progrès sont étroitement liés, le caractère progressif du christianisme apparaît comme une nécessité absolue pour bien comprendre la vérité ultime de Dieu : au fur et à mesure que celle-ci se révèle pour l'homme, une nouvelle étape de sa longue ascension se trouve accomplie. Chateaubriand, à la recherche de cette liberté qui rayonne dans l'avenir, prophétise une confiance formidable dans la foi catholique qui doit nous guider vers des « destinées nouvelles ».

¹⁸ *Mémoires*, tome I, p. 614.

¹⁹ Cf. *Grands écrits politiques* / présentation et notes par Jean-Paul Clément, Paris : Imprimerie nationale éd., 1993, 2 vol., 796 p., (Coll. « Acteurs de l'histoire »).

László SUJTÓ

Un Parisien solitaire et solidaire

Introduite en 1861 après *Spleen et Idéal*, la section des *Tableaux parisiens* marque, dans l'économie de la deuxième édition des *Fleurs du mal*, la première tentative baudelairienne de sortir de l'impasse où il se voit confiné à la suite de la douloureuse leçon de "L'Irrémédiable". Après avoir dressé ce constat de Mal universel, d'absurdité, de finitude (et de double enfermement), il cherche à trouver un *Paradis* « de remplacement » à la mesure de ses aspirations humaines et poétiques. Ne se propose-t-il pas depuis 1846 de rechercher « le côté épique de la vie moderne », de découvrir la beauté et l'héroïsme modernes dans le tumulte de la vie métropolitaine : « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas. »¹

Baudelaire installe donc son chantier dans la capitale de la France du XIX^e siècle, dans l'espoir de pouvoir enfin sortir de lui-même² et de trouver la rédemption – ou du moins l'évasion – par la poésie de la métropole. Il tente d'assimiler les « sèves »³ apparemment vivifiantes de la grande ville en mettant son moi entre parenthèses⁴ et en s'ouvrant au monde extérieur. Or l'expérience humaine et poétique recueillie démentira bientôt l'assurance, la confiance heureuse des deux premiers poèmes de la section : le soleil ne brillera plus sur Paris, le poète restera enfermé dans son moi haï⁵, l'art s'avérera une illusion ou un mensonge, alors que les questions⁶ alimentant son angoisse existentielle resteront posées.

Tout d'abord, le Paris qui s'offre à l'enquête du promeneur solitaire représente un espace de répétition, dans plusieurs sens du terme. Les êtres, les objets environnants, les paysages urbains⁷ sont investis de sa « triste misère », comme l'ont été ceux des

¹ *Salon de 1846*, dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOLS, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol., t. II, p. 496. (Dorénavant abrégé par le sigle O. C.)

² « Le propre des vrais poètes [...] est de savoir sortir d'eux-mêmes, et comprendre une toute autre nature. » Lettre du 9 janvier 1856 à sa mère, dans Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOLS avec la collaboration de Jean ZIEGLER, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 2 vol., t. I, p. 334. (Désormais abrégé par la lettre C.)

³ « Les Sept Vieillards », dans O. C., t. I, p. 87.

⁴ Se proposant de « composer chastement [ses] églogues », Baudelaire entend non seulement se préserver des souillures du monde, mais aussi bannir de sa poésie les soubresauts de son moi, et tout ce qui est lié à sa « postulation » satanique. Voir « Paysage », O. C., t. I, p. 82.

⁵ Il tirera lui-même la conclusion dans *Mon Cœur mis à nu*, XXXIX : « [...] l'artiste ne sort jamais de lui-même. » O. C., t. I, p. 702.

⁶ Voir les questions de *Mon Cœur mis à nu*, VIII, dans O. C., t. I, p. 681 :

« Où sont nos amis morts ?

Pourquoi sommes-nous ici ?

Venons-nous de quelque part ? », etc.

⁷ Voir p. ex. « Le Cygne », « Les Sept Vieillards », « Brumes et pluies ».

“Spleens”⁸. La capitale se montre parfois comme la projection gigantesque d’un cerveau – celui de Baudelaire –, où rêve et réalité cheminent ensemble⁹. Les personnages qu’il rencontre sont souvent des dédoublements de lui-même (l’oiseau et « la négresse, amaigrie et phthisique » du “Cygne”, les joueurs du “Jeu”), ou des êtres chers à lui¹⁰. Le poète demeure enfermé dans lui-même : le plus souvent, les contacts se nouent uniquement par les yeux, ses rares interlocuteurs sont condamnés au silence (comme dans la quasi-totalité des pièces du recueil), ou bien Baudelaire se contente de « dialogues intérieurs »¹¹. « Le combat entre moi et surmoi se poursuit »¹² : tantôt ce dernier s’affirme au point d’inhiber la création, tantôt celui-là se soustrait à « sa prunelle trempée / Dans le fiel » pour se confesser¹³. Sous ce ciel désert (ou déserté ?) vers lequel le cygne tend désespérément le cou, rien n’indique pourtant que la vie aboutisse au néant : peut-être « tout, même la Mort, nous ment »¹⁴ et nos souffrances continuent éternellement au-delà du tombeau. On se meut dans un cycle infernal sans issue où passé et présent¹⁵, mort et naissance se confondent. Dans les “Crépuscules”, on s’éveille le soir et on meurt le matin, tandis que dans les derniers vers du “Crépuscule du matin”, les « agonisants » périssent au même moment où « S’aggravent les douleurs des femmes en gésine », et celui qui naît, celui qui se lève au matin est déjà vieux (« Paris, [...], vieillard laborieux »)¹⁶. Le fait que “Le Crépuscule du matin” est placé après “Le Crépuscule du soir” marque non seulement le désillusionnement du poète au terme de son aventure parisienne, mais aussi l’idée obsessionnelle de l’Éternel Retour du Même¹⁷, auquel Baudelaire s’efforce souvent en vain d’arracher le nouveau¹⁸.

L’exploration baudelairienne du Paris de Napoléon III et du baron Haussmann aboutit à une curieuse interversion de l’animé et de l’inanimé. Le poète fait défiler des hommes déshumanisés, mécanisés, dont les formes épousent parfois des figures géométriques : l’échine du vieillard fait « avec sa jambe un parfait angle droit »¹⁹, les

⁸ En particulier les deux premières pièces, « Pluviôse, irrité contre... », et « J’ai plus de souvenirs... ».

⁹ Voir la première strophe des “Sept Vieillards”.

¹⁰ Voir Charles MAURON, *Le Dernier Baudelaire*, Librairie José Corti, 1966, p. 47-60, et Michel Quesnel, *Baudelaire solaire et clandestin*, PUF « Écrivains », 1987, p. 83-86, 87-97, 223-230. M. Quesnel voit dans les vieillards le sceptre de François Baudelaire, « engendré » par l’auteur des *Fleurs du mal*.

¹¹ Voir p. ex. “Les Sept Vieillards” (« ... discutant avec mon âme déjà lasse »), “Les Aveugles” (« Contemple-les, mon âme... »), ou “Le Crépuscule du soir” (« Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment »).

¹² MAURON *op. cit.*, p. 111. Le « sinistre vieillard qui se multipliait » marque de manière flagrante l’emprise paralysante du surmoi.

¹³ Les « jupons troués » des “Petites Vieilles”, la figure de la veuve évoquée dans la troisième partie du même poème et dans “À une passante” témoignent de sa fixation maternelle.

¹⁴ “Le Squelette laboureur”, *O. C.*, t. I, p. 93-94.

¹⁵ “Le Crépuscule du soir” est écrit au présent, “Le Crépuscule du matin”, au passé.

¹⁶ *O. C.*, t. I, p. 103-104. Le thème de la mort se confond avec celui de la naissance aussi dans “Les Petites Vieilles”, vers 21-28.

¹⁷ “Le Jeu” évoque aussi, à mon avis, l’idée de l’Éternel Retour, dans la mesure où les combinaisons possibles des cartes distribuées – comme celles des atomes selon les Pythagoriciens – sont d’un nombre très élevé, mais non infini. Les donnees – et les parties – se répètent donc inévitablement.

¹⁸ Voir Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, trad. par Jean Lacoste, Payot, 1982, p. 218, 230.

¹⁹ *O. C.*, t. I, p. 88.

bières à fabriquer pour les petites vieilles devront être d'une géométrie savante²⁰, tandis que les squelettes des planches d'anatomie et celui de « l'héroïne » de « Danse macabre », aussi bien que les gestes rapides et répétés des joueurs rappellent les automates de l'ère du machinisme. En même temps, au mépris de – et sans doute en guise de révolte contre – la haussmannisation, des lignes sinueuses, tortueuses²¹ dominent exclusivement dans cette ville qui revêt sans cesse des traits humains, voire animaliers : cerveau humain gigantesque, « colosse puissant », elle se transforme en une véritable jungle dans « Le Crépuscule du soir »²². Remarquons que les mots évoquant la multiplication, la fécondité (« fourmiller »²³, « essaimer ») ont des connotations négatives pour Baudelaire, qui admire « La froide majesté de la femme stérile »²⁴ et voit dans la procréation la perpétuation du péché originel. La grande ville de pierre et de métal perd toute solidité dans l'évocation baudelairienne. Tout n'y est que fange, neige, pluie, brume et fumée ; le brouillard constitue un écran entre le poète et les choses, et empêche éventuellement celles-ci de devenir pour lui des signes, des « allégories » nées de son effort d'idéalisation et permettant « la réformation de la nature »²⁵. Les matières solides n'apparaissent que dans les produits de son imagination (« Rêve parisien »), et parfois sans aucun lien avec la réalité ambiante (« Paysage »). La même constatation vaut aussi pour les couleurs, qui sont pratiquement absentes – ou associées à des expériences douloureuses²⁶ – pour ne briller que dans les paysages imaginaires. La déréalisation vient non seulement de l'effacement – ou de l'animalisation – de la ville, mais aussi de l'allure fantomatique de ses habitants ou de leur mise à distance volontaire : dans « Paysage », le poète ne se contente pas de contempler ses semblables du haut de sa mansarde, mais « Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité » apparaissent encore comme des barres interdisant tout contact direct avec eux. Les personnifications (« l'atelier qui chante et qui bavarde », la « Prostitution ») et les pluriels collectifs (les petites vieilles, les aveugles, les catins, les escrocs, les voleurs, etc.) privent les citoyens de leur individualité pour les fondre dans une masse amorphe. Bien que le hasard paraisse régner en maître, l'homme perçoit éventuellement un ordre irréfutable derrière les éléments de la réalité ; mais, ou bien le sens de cet ordre absurde lui échappe complètement (« Les Sept Vieillards »), ou bien il lui révèle la finitude, « où la Différence est la même chose que l'Identité »²⁷.

De l'« héroïsme de la vie moderne », exalté dans le *Salon de 1846*, les *Tableaux parisiens* ne recueillent qu'un héroïsme de théâtre : pareil à un acteur, le poète suit son

²⁰ O. C., t. I, p. 90.

²¹ Voir en particulier les premiers vers des « Sept Vieillards » et des « Petites Vieilles ».

²² Vers 21-22.

²³ Sur le fourmillement, « une des primitives manifestations de l'animalisation », voir Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p. 76-78.

²⁴ « Avec ses vêtements ondoiants et nacrés », O. C., t. I, p. 29.

²⁵ *Le Peintre de la vie moderne*, dans O. C., t. II, p. 716. Voir à ce sujet Gérard Froidevaux, *Baudelaire. Représentation et modernité*, Librairie José Corti, 1989.

²⁶ Le bleu dans « Le Cygne », le jaune dans « Les Sept Vieillards », le rouge dans « Le Crépuscule du matin ».

²⁷ Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Gallimard, « Collection Tel », 1966, p. 326.

chemin dans une ville dont les rues évoquent un décor de théâtre²⁸, ou poursuit une « fantasque escrime » solitaire (« Le Soleil »). Les êtres humains qu'il rencontre ressemblent à des marionnettes (« Les Petites Vieilles ») ou à des mannequins (« Les Aveugles »). Les vieilles deviennent des « monstres » au point de changer de sexe et de se cacher derrière le pronom personnel masculin « ils » dans trois strophes successives²⁹. La seule forme d'héroïsme qu'il découvre est l'héroïsme solitaire, voire narcissique, de la contestation : le cygne déclare une révolte métaphysique contre l'ironie cruelle du ciel, le vieillard centenaire refuse de mourir, tandis que voleurs, escrocs et courtisanes apparaissent comme des « travailleurs non-conformistes »³⁰. D'une façon générale, c'est le mimétisme qui fait la loi à Paris. Chaque personne humaine, chaque objet en imite un autre : les maisons simulent des quais, les vieillards sont tous pareils, les squelettes imitent des laboureurs ou des danseuses. Pire encore, la poésie aussi verse parfois dans l'histrionisme, dans la tricherie, dans la fuite devant la vérité : le « savant amour » est l'aveu du mensonge conscient, la profondeur ne recèle que le vide, et la beauté n'est que « Masque ou décor ». Le poète de « L'Amour du mensonge » se satisfait de l'apparence et n'accomplit que des embellissements trompeurs en évoquant, dans la quatrième strophe, quatre tableaux³¹ en puissance que pourrait évoquer, à partir d'une réalité déchue et décevante, un pinceau de charlatan. Remarquons que le titre de la section évoque déjà le contexte théâtral³², et le mot *représenter* – qui selon le *Dictionnaire de Littré*, signifie à la fois « rendre présent » et « jouer en public une pièce de théâtre »³³ – revient souvent sous la plume de Baudelaire³⁴ dans *Le Peintre de la vie moderne*, dont la composition coïncide avec la genèse des grands poèmes des *Tableaux parisiens*.

Le Paris des *Fleurs du mal* est le lieu de l'exil, de l'exclusion, de la séparation. Le présent y apparaît sous le signe de l'absence. En effet, « demander la "représentation du présent", c'est supposer que le présent ne soit pas présent »³⁵ ; aussi la représentation ne saurait-elle être que celle de l'absence, du vide, et les éléments du réel se transforment-ils en signes, en signes parfois creux. Ainsi le *cygne* qui se voit coupé de « son beau lac natal » est un *signe* arraché à sa « cage » sémantique : c'est un signifiant en quête de signifié. De la même manière, le spectacle hallucinant des sept vieillards traduit le désarroi de l'intellect devant le sens impénétrable de ces figures fantomatiques, qui défilent devant ses yeux comme autant de points d'interrogation ambulants. D'une

²⁸ Plus exactement, Baudelaire copie l'acteur, qui déjà joue le rôle de quelqu'un d'autre. Voir la 2^e et la 3^e strophes des « Sept Vieillards », et l'analyse de Jérôme THÉLOT dans *Baudelaire. Violence et poésie*, Éditions Gallimard, 1993, p. 455-468.

²⁹ « Les Bijoux » offrent un autre exemple de cette « masculinisation » de la femme.

³⁰ Voir « Le Crépuscule du soir », vers 25-28, dans *O. C.*, t. I, p. 95.

Baudelaire se range aussi parmi les révoltés dans la mesure où la flânerie est une forme de protestation contre l'« activité industrielle ». W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 81.

³¹ Voir J. THÉLOT, *op. cit.*, p. 480-484.

³² *Tableau* signifie non seulement « œuvre picturale exécutée sur un support rigide et autonome », mais aussi « groupe de personnes disposées sur la scène de manière à reproduire ou à évoquer un tableau célèbre », ou « subdivision d'un acte qui correspond à un changement de décor » (*Le Petit Robert*, 1972).

³³ Cité par G. Froidevaux, *op. cit.*, p. 15.

³⁴ Cf. « la représentation de la vie bourgeoise et les spectacles de la mode », dans *O. C.*, t. II, p. 686.

³⁵ G. Froidevaux, *op. cit.*, p. 20.

façon ou d'une autre, les personnages des *Tableaux parisiens* souffrent tous d'un manque. La négresse du "Cygne" regrette son pays d'origine, les petites vieilles ont perdu leur passé, leur identité et leur féminité, les aveugles sont privés de la vue et de Dieu. L'aventure amoureuse est refusée à la "Passante", les squelettes sont dégarnis de leur chair et la Mort ne viendra jamais les sauver. L'artiste est coupé de la vie³⁶ ("Paysage"), tandis que l'homme voit s'échapper une partie de lui-même (il « se change en bête fauve » dans "Le Crépuscule du soir"), son destin ("Le Jeu"), l'amour ("À une passante", "L'Amour du mensonge"), voire même la vie³⁷. Le poète est déphasé par rapport au monde extérieur³⁸, et dans "Le Jeu", Baudelaire finit par se détacher de Baudelaire : « il se regarde voir ; il regarde pour se voir regarder »³⁹ en s'interdisant de rejoindre les joueurs afin de sauver l'illusion d'une différence qui le séparerait d'eux.

Ce micro-univers de la fragmentation et du manque est aussi celui du hasard et de la contingence. Les *Tableaux parisiens* sont une illustration parfaite de la célèbre phrase de Paul Valéry : « Chaque grande ville est une immense maison de jeu »⁴⁰. Le hasard préside non seulement aux rencontres heureuses ou malheureuses, mais aussi à la création (vers 6-7 du "Soleil") et aux relations amoureuses (le « lit hasardeux » dans "Brumes et pluies"). Le *Paris* de Baudelaire est le théâtre constant de *paris* divers. S'isolant hermétiquement du monde extérieur, le poète de "Paysage" fait en réalité un pari qu'il est incapable de tenir. Il parie encore avec les aveugles sur l'existence ou la non-existence de Dieu⁴¹, mais parient surtout les joueurs du "Jeu", et de nouveau Baudelaire, qui choisit de ne pas jouer : la mort et le néant ne sont peut-être que des chimères⁴², et il se peut que sa prétendue « clairvoyance » ne le place guère en meilleure posture que les autres. Les chances sont impossibles à calculer, d'autant plus que l'enjeu se laisse difficilement identifier. Nulle attitude n'est ni meilleure ni pire que son contraire dans ce monde où amantes et prostituées, voleurs et « travailleurs honnêtes »⁴³, aveugles et voyants, etc., se valent.

La capitale est en même temps le lieu de la dévalorisation des mythes. *Les Fleurs du mal* en général et les *Tableaux parisiens* en particulier illustrent magnifiquement la thèse de Jung, selon laquelle les malaises de l'homme moderne tiennent en bonne partie à ce que la civilisation européenne des XIX^e-XX^e siècles a été incapable de forger ses

³⁶ Dans "Rêve parisien", la bannissement de la vie est la condition même de la naissance de l'œuvre d'art.

³⁷ Voir les deux derniers vers du "Crépuscule du soir".

³⁸ Sur cette asynchronie, voir J. STAROBINSKI, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Juillard, 1989, p. 61-64.

³⁹ J.-P. SARTRE, *Baudelaire*, Gallimard, 1963, p. 26.

⁴⁰ *Regards sur le monde actuel*, dans *Œuvres II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1012. Cité par J. THÉLOT, *op. cit.*, p. 463. Chez Baudelaire, on trouve entre autres : « La vie est un jeu, les joueurs sont au nombre de trois milliards. » [*Listes de titres et de canevas de romans et nouvelles*], dans *O. C.*, t. I, p. 392.

⁴¹ Il y a, à mon avis, une ambiguïté voulue dans ce poème qui change complètement de sens si l'on inclut aussi le poète dans cette catégorie d'être humains désignés par le titre.

⁴² En dehors du "Squelette labourer", voir aussi « *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse* », *O. C.*, t. I, p. 100.

⁴³ Le « savant » et l'« ouvrier », dans "Le Crépuscule du soir".

mythes propres⁴⁴. La désintégration du régime ontologique du mythe, appelé à fondé l'Être fait que les anciens modèles perdent leur validité, tandis que les mythes de substitution que l'Occident s'efforce désespérément de créer ne peuvent pas combler cette absence. Par la flânerie, la quête dégénère en errance stérile. C'est dans un environnement mesquin et ingrat⁴⁵ que la figure d'Andromaque⁴⁶ surgit dans sa mémoire, tandis que les petites vieilles sont évoquées comme des héroïnes mythiques décrépites (« Éponine ou Laïs ! »). La « chère indolente » de « L'Amour du mensonge » est une Cybèle⁴⁷ qui sera bientôt démasquée, et le mot « diane »⁴⁸ ouvrant « Le Crépuscule du matin » marque aussi une grande absence. Associé à la Seine, le Simois est doublement « menteur », et même les sculptures représentant des nymphes ou des divinités antiques sont condamnées à une existence honteuse⁴⁹. Quant aux mythes de substitution de la société industrielle (le Travail⁵⁰, le Progrès⁵¹, la photographie⁵², etc.), l'on sait que la position de Baudelaire est entièrement négative.

Sur le plan de la création poétique, le bilan des *Tableaux parisiens* est assez ambigu. Faisant écho à l'optimisme prophétique de la pièce IV du recueil, « Obsession », une des dernières pièces de *Spleen et Idéal*, fait déjà voir dans la Nature tout le contraire d'une théophanie et marque l'impuissance de la stratégie poétique issue de la doctrine des correspondances de « voiler les terreurs du gouffre ». De plus, dans les *Tableaux*, la dé-mythisation n'épargne pas la création poétique. Tantôt le poète œuvre au hasard⁵³ ou s'exerce au savant art du mensonge⁵⁴, tantôt la création lui échappe au point qu'il « crain[t] bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie »⁵⁵. Il existe pourtant deux voies sur lesquelles Baudelaire essaie de s'engager : l'adhésion à un art qui se suffit à lui-même, et l'allégorisation.

« Paysage » et « Rêve parisien » témoignent de la tentation de l'Art pour l'art. « Étranger au monde et à ses cultes », le poète de la pièce liminaire de la section veut, par « le gouvernement » de son imagination, transfigurer le réel avec lequel il garde soigneusement ses distances pour créer des paysages féeriques pour ainsi dire en

⁴⁴ Voir à ce sujet René GALAND, *Baudelaire. Poétiques et poésie*, Nizet, 1969, p. 41-46.

⁴⁵ « « Baraques » et « flaques » apportent au nom d'Andromaque des rimes dérisoires (ce que fait encore, subsidiairement, « bric-à-brac »). » Jean STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁶ Michel QUESNEL (*op. cit.*, p. 83-86) voit dans Andromaque la mère du poète désormais absoute du péché du remariage ; selon cet auteur, « vil bétail » signifie « la malédiction de la chair ».

⁴⁷ Voir la lettre de mi-mars [?] 1860 à Alphonse CALONNE, C., t. II, p. 15-16.

⁴⁸ « Batterie de tambour, sonnerie de clairon ou de trompette pour réveiller les soldats, les marins » (*Le Petit Robert*, 1972).

⁴⁹ « Sa Pomone de plâtre et sa vieille Vénus

Dans un bosquet chétif cachant leurs membres nus... »

« Je n'ai pas oublié, voisine de la ville », O. C., t. I, p. 99.

⁵⁰ Voir notamment, dans les *Tableaux parisiens*, vers 15 du « Cygne », vers 25-26 du « Crépuscule du soir », et vers 24 du « Crépuscule du matin ».

⁵¹ Sur cette « erreur fort à la mode », voir entre autres *Exposition universelle*, dans O. C., t. II, p. 580-583, et *Mon Cœur mis à nu*, IX et XLVII, t. I, p. 682, 707.

⁵² Voir « Le Public moderne et la photographie » dans *Salon de 1859*, O. C., t. II, p. 614-619.

⁵³ Voir « Le Soleil », vers 6-7.

⁵⁴ Voir les deux dernières strophes de « L'Amour du mensonge ».

⁵⁵ Lettre de fin mai [?] 1859 à Jean Morel, dans C., t. I, p. 582-584.

écramant, distillant, filtrant les éléments de la réalité qui s'offrent devant lui (les « fleuves de charbon » se métamorphosent en jets d'eau, le soleil remplace la lune, les chants d'ouvriers deviennent des chants d'oiseaux, etc.). Mais il s'agit uniquement de l'affirmation d'une intention : les merveilles promises qu'il prétend « fabriquer en série » grâce au Printemps évoqué à volonté (saison de l'éclosion des *fleurs*) ne sont qu'énumérées, et les poèmes suivants – à l'exception du seul “Soleil” – démentiront ce projet auquel le poète non plus ne semble pas croire sérieusement : il dit lui-même le caractère enfantin de son entreprise, et ce serait pécher contre sa déontologie poétique que de chercher à éveiller des échos tièdes de ses « pensers brûlants ».

La vieille ambition romantique de l'évasion et des architectures féeriques reste donc à l'état de projet. “Rêve parisien”, par contre, a valeur d'un succès esthétique presque complet. Par ce « rêve dirigé », Baudelaire réussit à créer un monde qu'il contrôle presque entièrement : même l'inexorable océan d’“Obsession” se montre dompté, tandis que les matières solides (métal, marbre, or, diamant, cristal) représentent l'indestructibilité, la pérennité, la richesse⁵⁶. D'une manière générale, le poème témoigne d'une victoire sur les ennemis notoires de Baudelaire : le Temps est arrêté (l'« enivrante monotonie »⁵⁷, le « silence d'éternité », les cataractes suspendues, l'absence de tout mouvement horizontal⁵⁸), le gouffre est cette fois de diamant, les redoutables étoiles d’“Obsession” se sont évanouies, et le miroir, emblème traditionnel de la mélancolie, ne fait que refléter des beautés. Certes, l'expérience se prolonge au-delà du réveil (v. 3-4 ; et de toute façon, il y a le poème...), mais la réussite tient surtout au bannissement du monde animé⁵⁹ (« Non d'arbres, mais de colonnades... »), geste que le poète n'arrive pas à s'expliquer⁶⁰ : au lieu d'être dirigée, la genèse du poème est pour ainsi dire « subie », comme si un « autre » Baudelaire intervenait dans sa composition, qui tient le secret du bonheur... L'évanouissement des Paradis artificiels baudelairiens est toujours suivi d'une plongée douloureuse dans le Temps ; et le contraste brutal d'un midi sans lumière⁶¹ avec la splendeur du rêve, dans l'avant-dernière pièce de la section, montre de nouveau que la rédemption opérée par l'art ne saurait être que provisoire. Le poète du “Crépuscule du matin” sera déjà « las d'écrire ».

Mais avant de se rendre compte que la « consolation par les arts » à la manière de Théophile Gautier ne peut lui apporter qu'un réconfort momentané, Baudelaire met à l'épreuve une autre stratégie poétique, appelée à transfigurer (et non à défigurer) le réel en lui conférant un sens supplémentaire. Son ambition est essentiellement la même qu'à l'époque de la composition de “Correspondances” : il s'agit de découvrir l'unité au-delà

⁵⁶ Matière transparente, le cristal symbolise aussi l'union des contraires.

⁵⁷ Le mot « monotone » est valorisé chez Baudelaire. Voir “Parfum exotique”, *O. C.*, t. I, p. 25-26.

⁵⁸ En dehors de l'« océan dompté », seules des eaux stagnantes (étangs, bassin) sont évoquées.

⁵⁹ Et de Paris, bien sûr.

⁶⁰ « Par un caprice singulier,
J'avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier. »

⁶¹ De plus, « l'heure de midi est celle du démon ». J. Starobinski, *op. cit.*, p. 19.

des éléments disparates de l'univers, et de donner à ceux-ci un sens⁶². En d'autres mots, il faut trouver le continu dans le discontinu, c'est-à-dire « tirer l'éternel du transitoire »⁶³. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que le transitoire doive s'effacer complètement devant l'élément éternel : « En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le péché originel. »⁶⁴ L'art doit donc saisir la permanence *dans* le changement en réalisant la synthèse du transitoire et de l'éternel : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »⁶⁵ Or, le procédé qui semble le mieux servir cette intention est l'allégorisation⁶⁶ : c'est l'allégorie, « l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie »⁶⁷, ou plutôt la vision allégorique du monde qui devra lui permettre désormais de conférer une espèce de consistance ontologique à l'univers en traduisant les choses en signes⁶⁸. L'attitude de Baudelaire devant la réalité présente est donc ambiguë : il l'exalte en tant que « magasin d'images et de signes » sollicitant l'effort créateur, mais celui-ci, en raison du déficit originel de celle-là, doit accomplir « un essai permanent et successif de réformation de la nature »⁶⁹. Les éléments de la réalité doivent donc subir une « idéalisation forcée »⁷⁰ pour être revêtus d'une signification particulière. Parmi « le bric-à-brac confus » du monde contemporain (= le « transitoire »), il faut donc trouver des êtres, des objets ou des scènes, et leur attribuer un sens de valeur universelle (= l'« éternel »). Le cygne évadé de sa cage et coupé de son milieu naturel est un *signe* amputé de son champ sémantique et fourvoyé dans un contexte absurde, mais le poète le « sauve », le valorise cependant grâce à son imagination et à sa mémoire (« Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor ! ») qui transfigurent l'oiseau en une figure allégorique de la séparation, de l'exil et de l'absurdité, et de tous ceux qui veulent (ont voulu, ou voudront) donner un sens à leur existence (Andromaque, la négresse, les orphelins, les matelots⁷¹). Au contexte étranger, le poète superpose donc un nouveau contexte où le désespoir individuel trouve un écho et un sens universels. Le changement deviendra ainsi permanence : les évocations de la première partie du poème, relatées au passé, sont reprises, cette fois pourvues de sens, dans la seconde partie où règne un présent a-temporel⁷². Le poème marque un des rares moments où Baudelaire parvient à échapper à l'emprise du Temps.

⁶² « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative... ». *Salon de 1859*, dans *O. C.*, t. II, p. 627.

⁶³ *Le Peintre de la vie moderne*, dans *O. C.*, t. II, p. 694.

⁶⁴ *Idem*, p. 695.

⁶⁵ *Idem*, p. 695.

⁶⁶ Sur l'allégorie baudelairienne, voir J. Starobinski, *op. cit.*, p. 73-78 ; G. Froidevaux, *op. cit.*, p. 135-141 ; W. Benjamin, *op. cit.*, p. 222, 226-227.

⁶⁷ *Le Poème du hachisch*, dans *O. C.*, t. I, p. 430.

⁶⁸ « ... tout pour moi devient allégorie ». « Le Cygne », v. 31.

⁶⁹ *Le Peintre de la vie moderne*, dans *O. C.*, t. II, p. 716.

⁷⁰ *Idem*, p. 694. Le mot *forcée* indique aussi que cette idéalisation ne saurait être que tout à fait subjective et artificielle.

⁷¹ Et le grand exilé, Victor Hugo, à qui le poème est dédié.

⁷² « Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent. » *Le Peintre de la vie moderne*, dans *O. C.*, t. II, p. 684.

Mais la pièce suivante de la section met déjà en cause la validité universelle de la démarche allégorisante. Le spectacle inexorable des vieillards « jumeaux » suscite le désarroi du poète devant ces points d'interrogation vivants qui ont l'air de lui lancer un défi ironique : « Qui sommes-nous ? Allégorise-nous, si tu peux ! » La réalité l'emporte sur la création, sur l'imagination poétiques : du duel de l'artiste et de la « nature », celle-ci sort toujours victorieuse.⁷³

Sur le plan de la quête esthétique, les *Tableaux parisiens* marquent donc un demi-succès. Cependant, c'est dans cette section des *Fleurs du mal* que Baudelaire semble se rapprocher le plus de ses semblables. Soucieux de garder ses distances avec la multitude mais acceptant pleinement l'homme moderne, il laisse son regard embrasser le cercle illimité de la désolation⁷⁴ pour en témoigner par sa poésie et pour conférer, par le procédé d'allégorisation, une dignité et un sens éternels aux détresses humaines. « Les deux mains au menton »⁷⁵, Baudelaire rejoint dès le début le cygne, les petites vieilles, les joueurs, le savant, l'ouvrier⁷⁶ et d'autres êtres penchés des *Tableaux parisiens*, auxquels il est lié par les mêmes angoisses et les mêmes interrogations. Refusant toute « métaphysique de consolation » (Camus), il oppose à un ciel ironiquement vide la vertu éminemment chrétienne de la charité.

⁷³ Cf. « Le Confiteur de l'artiste », *O. C.*, t. I, p. 278-279.

⁷⁴ Voir le dernier vers du « Cygne ». Cf. aussi « Ruines ! ma famille !... » dans « Les Petites Vieilles », v. 81.

⁷⁵ « Paysage », vers 5.

⁷⁶ « Le savant obstiné dont le front s'alourdit,
Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit. » « Le Crépuscule du soir », v. 8-9.

Timea GYIMESI

**Paradoxes sur la notion de tradition
(A propos de l'approche de l'œuvre de Michel Tournier)**

« Un nouveau classique »

C'est depuis une bonne vingtaine d'années que l'on peut parler d'une critique particulière : critique portant sur les textes de Michel Tournier – « critique tourniérienne ». Cette désignation « sophistiquée » cache en réalité un groupe d'une cinquantaine de *lecteurs-cocréateurs*¹ acharnés, plus ou moins (plutôt) enthousiastes de l'œuvre de Tournier. En 1986, Serge Koster, se proposant de définir les caractéristiques générales de l'œuvre, recueille les « éléments de Tourniérologie »². Depuis, les « spécialistes en Tourniérologie » sont plaisamment nommés par Kirsty Fergusson, dans un message amical et fort critique : « les tourniérologues ». Dès lors, être tourniérologue et faire de la tourniérologie demandent – paraît-il – une responsabilité et une circonspection, mise à part évidemment de l'honneur que cette appartenance révèle. On partage la peur de Fergusson et ne peut qu'espérer que l'une de ses phrases n'échappent pas aux destinataires. Voici donc la « vérité incontestable » de Fergusson : pour lire Tournier « [...] l'écrivain et le lecteur doivent apprendre le discours de l'ironie. "C'est en s'efforçant de le déchiffrer que les kaskologues ont tué Kafka", écrit Kundera ; prenons garde que nous, les tourniérologues, ne fassions pareil »³. Message à retenir pour ceux qui auraient l'intention de fixer l'infini de l'univers de la fiction dans la clôture de l'univers du discours.

Depuis, Michel Tournier est devenu l'un des représentants les plus marquants de la littérature française. Il en est une pièce essentielle. Ses textes exercent une influence incontestable. D'où vient-elle cette force de séduction, pourrait-on se demander ? Parmi les nombreuses réponses qui s'imposent prenons une hâtive, néanmoins avérée. Celle-ci mettra en valeur l'ambiguïté installée d'une façon immanente dans l'œuvre de Tournier, partagée entre ce qu'il appelle « la joie de reconnaissance et la part de son esprit provocateur. Ses textes traduisent en d'autres termes la joie narcissique et celle qui rime avec, la joie de transgression. Celles-ci signalent les directions que l'accueil de l'œuvre paraît prendre. L'une traduit le fort attachement aux valeurs traditionnelles, ouvertement revendiquées par l'auteur, d'où un discours critique « conventionnel », mythologisant et herméneutique, et l'autre, la mise en question de ce même attachement, de cette traditionalité. L'ambiguïté, la bipolarité de notre explication reprend la structure même du questionnement fondamental : Tournier traditionnel ? Tournier

¹ Voir en particulier *Le Vol du Vampire* (VV), 11-27 et *Le vent Paraclet* (VF), 209, 187.

² Serge KOSTER, « Éléments de Tourniérologie », *SUD* n°61, 1986, p. 35-51.

³ Kirsty FERGUSSON, « Totalité et ironie », *RSH* n°232, 1993/4, p. 75.

« postmoderne » ? Aussi préfigurent-elles l'attitude autoréflexive de l'auteur qui, de façon étrange, réfléchit non seulement son image dans les textes dits fictifs, mais les dédouble aussi dans le miroir de ses essais critiques. Il est possible même de parler à son sujet d'une interférence du discours critique et littéraire. Le double jeu du paraître et disparaître, inscrit dans le registre du trompe-l'œil, tend à détourner, dans l'usage propre à Tournier, les acceptions traditionnelles des catégories narratives de l'auteur, du texte et du lecteur. Ce jeu d'apparition et de disparition défiera même la relation sujet-objet, et annonce l'ère de la séduction, autrement dit le jeu de la stratégie ironique-parodique propre à l'objet⁴.

Dans ce qui suit, essayons de mettre en question la place et la fonction de l'œuvre de Tournier dans l'histoire de la littérature contemporaine, quitte à révéler la problématique de *traditionalité* et de *postmodernité*. Les manuels d'histoire littéraire ont tendance à recourir à des affirmations aussi inexacts que mal définies, ambivalentes et coercitives d'un « nouveau classicisme » ou d'un « nouveau romanesque », pour classer les livres de Tournier dans la tradition littéraire revalorisant l'intrigue, le récit et tous les éléments classiques du roman du XIX^e siècle. Ce qui nous intéressera est de savoir comment et dans quelle mesure l'œuvre tournierienne assume-t-elle la crise, ou plutôt les crises continues qui frappent le genre depuis 1880⁵ ? Et en arrive-t-elle vraiment à l'assumer ?

Il est incontestable, les écrits de Tournier portent les signes d'un déplacement qui s'est opéré dans le domaine de l'écriture dans les années 70-80. De fait, le dialogue qui se met inlassablement à l'œuvre entre les textes fictifs et non-fictifs cristallise l'idée d'une assimilation sans faute des courants théoriques. L'auteur affirme à plusieurs reprises, entre autres dans *Le Vol du Vampire*, que toute lecture est profondément un acte créateur : « Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. Il ne possède qu'une demi-existence »⁶. Malgré tout, son activité et son art correspondent à l'étiquette du « roman traditionnel », dans la mesure où l'auteur même cherche à assurer une certaine continuité de la tradition littéraire, et à réintégrer le roman classique français.

«Paradoxe sur les clefs»

Il faut faire remarquer l'activité multiple de Tournier, laquelle contribue de façon systématique à déstabiliser les partis pris de l'histoire littéraire que l'on vient de montrer. Cette attitude critique de l'auteur se porte à la fois vers son propre artisanat, et vers des écrits classiques de la philosophie et de la littérature française et allemande. Celle-ci s'inscrit donc nettement dans un projet plus vaste, « déconstructionniste » consistant à s'engager dans une relecture de l'histoire littéraire et philosophique. Ce philosophe manqué, outre la construction des

⁴ Cf. Jean BAUDRILLARD, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset 1983 ; *La transparence du Mal*, Paris, Galilée, 1990.

⁵ Belinda CANNONE, « Éléments d'une poétique du roman au XX^e siècle », *Quai Voltaire* 8, printemps 1993, p. 60-76.

⁶ Michel TOURNIER, *Le vol du vampire. Notes de lecture*. Paris, Mercure de France, 1981, p. 12. (VV)

romans, des nouvelles, c'est-à-dire des fictions, prend très tôt l'habitude et le goût d'interpréter son propre travail. Quelques-uns de ses textes, en particulier les écrits réunis dans *le Vent Paraclet*, et dans *le Vol du Vampire* (moins dans *le Crépuscule des masques*, mais d'une façon systématique dans *le Pied de la lettre* et dans *le Miroir des idées*) et qui se rangent d'habitude parmi les textes non-fictifs, constituent pour une critique un peu trop crédule et confiante des « clefs de lecture ». En effet, certaine critique – tel « l'enfant, persuadé que chaque objet est une clef que justifie une serrure »⁷ – au lieu de se laisser guider par ce « malin génie »⁸ qui brouille avec ruse et violence clefs et serrures, devrait plutôt s'attacher à le trouver et à le surprendre. Mais il est évident que dans cet univers « hautement symbolique »⁹ dans lequel tout peut être ramené à une primitive (première) opposition binaire que constitueraient clef et serrure – « instrument (à servir) vs. la matière, la 'chose' (asservie) »¹⁰ –, le lecteur ne peut pas passer sous silence l'observation de Tournier : « aucune des serrures de la maison n'obéit à ces clefs [...] Est-il besoin de préciser que, réciproquement, aucune des serrures de la maison ne possède sa clef ? »¹¹.

Néanmoins, des clefs, il n'en offre aucune, sinon une seule : sa propre clef appropriée. Or, « n'en avoir qu'un[e] seul[e], n'en avoir aucun[e] – pourrait-on dire avec Abel Tiffauges. En manquer un[e] seul[e], c'est les manquer tou[te]s ». Mais, comme dirait Umberto Eco dans son *Apostille au Nom de la Rose* : « [...] l'auteur ne doit pas interpréter. Mais il peut raconter pourquoi et comment il a écrit »¹². Dans le cas de Tournier, il s'agit de beaucoup plus. Non seulement il raconte, tel un bon exégète, la naissance de ses textes, mais il remue aussi dans son chapeau de prestidigitateur les éléments de ses écrits fictifs pour les déverser dans les écrits non-fictifs, et vice versa. Cette technique de collage nous semble provocatrice. Elle contribue à réaliser un effet de miroir provoquant le déroutement même des lecteurs, et par là même, elle constitue un *défi*. Lancé à l'auteur, ce défi serait comme un signe d'ambiguïté permettant d'ouvrir d'autres chemins de réflexion. Il existe cependant un certain nombre de critiques, surtout celles qui réagissent de façon immédiate aux textes, qui s'alimentent essentiellement de ces « clefs de lecture ». Peut-être sont-ils les critiques apostrophés par l'auteur du *Vent Paraclet* de « paresseux, [d'] expéditifs ou [de] laborieusement malveillants »¹³, et à qui Tournier lui-même « déconseille [...] de chercher les « intentions » du

⁷ Michel TOURNIER, *Petites proses*. Paris, Gallimard, 1986, p. 19. (PP)

⁸ PP, 19.

⁹ PP, 19.

¹⁰ Eeva LEHTOVUORI, *Les voies de Narcisse ou le problème du miroir chez Michel Tournier*, Helsinki, 1995, p. 287. Aussi fait-elle observer, avec justesse, la flagrante nature phallique des clefs, ainsi que la prédominance de celles-ci par rapport aux serrures dans l'univers de Tournier. Il conviendrait de rapprocher ici la clef de la grille, d'autant plus que tous les deux ont pour tâche de *porter sens*, acte – paraît-il – par excellence phallique, masculin.

¹¹ PP, 18.

¹² Umberto ECO, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 14.

¹³ Michel TOURNIER, *Le Vent Paraclet*. Paris, Gallimard, 1977, p. 120. (VP)

romancier »¹⁴. Ils ne savourent guère cette profondeur ironique, laquelle étant un creux vide se montre prête à engloutir l'auteur. De part et d'autre, il est des critiques qui osent reprocher à Tournier d'avoir dépassé le platonisme, et de vouloir défier celui-ci en confondant dire et parole (*logos* et *mûthos*). Certains imputent à Tournier à « se mettre à penser au lieu de raconter une de ces histoires d'ogre »¹⁵ ; d'autres qualifient le *Vent Paraclet* de « bavardages philosophiques et germanisants »¹⁶. Certains pressentent même le danger réel que toute critique court en s'installant « toujours déjà » dans une position dialogique avec l'auteur-exégète. De même notre critique qui vise ceux qui n'ont pas pu ou plutôt pas voulu laisser tomber les anciens réflexes de lecture. Peut-être faudrait-il prendre à la lettre Tournier, qui, malgré toute ordonnance, prétend relâcher, abandonner le lecteur au seul livre. Le lire tout simplement.

Aussi serait-ce notre enjeu. Lire Tournier dans le sens où Sarah Kofman l'entend : « Lire, c'est d'abord tenter de violenter un réel qui vous résiste, qui ne se laisse pas mettre la main dessus, qui [...] ne se laisse posséder »¹⁷. Allons pour cette aventure qui exige une lecture des *traces* « de l'oral sur l'écrit »¹⁸ ; autrement dit : quittons le chemin (grille) de lecture que propose l'auteur. En lisant, nous aurons à chaque instant l'intention de rompre le silence que la finesse et le sens de l'humour d'un Tournier dissimulent dans et par une parole toujours trop présente. Lire. Il n'est pas impossible que cet essai soit assez ambitieux en ce qu'il s'attache à vaincre (à expliquer) la résistance provenant du mythe tournierien¹⁹ – qui ne cesse de [ne pas] s'écrire et de forger, grâce à cette insistance, une « mythologie personnelle » –, sans oublier pour autant la *distance* qui tient à la lettre. Qu'on arrive enfin au « *Pied de la lettre* ».

Tournier, de son côté, fait de même. En tant qu'auteur-créditeur de ses livres, il s'anéantit au terme de l'acte d'écriture-lecture. Ce que suggère Eco sans grand ménagement : « L'auteur devrait mourir après avoir écrit. Pour ne pas gêner le cheminement du texte »²⁰. Tournier, pour qui l'auteur n'est qu'un « sous-produit » du texte²¹ fait un pas de plus : encore vivant, il se met à mort. Il se met hors champ en 1986 dans une « Nécrologie d'un écrivain. Michel Tournier (1924-2000) »²².

« Sur quelques notions périmées... »

Aussi faut-il soulever la question d'une traditionalité quelconque en faisant entrer en ligne de compte un réseau de notions susceptible de mettre sous un

¹⁴ LEHTOVUORI, 1995, 333.

¹⁵ Jean d'ORMESSON, « Michel Tournier par Jean d'Ormesson », *Figaro Littéraire*, 5-6, mars 1977, p. 15.

¹⁶ RINALDI, 1977 cité par David BEVAN, *M.T.*, Amsterdam, Rodopi, 1986.

¹⁷ Sarah KOFMAN, *Séductions*, Paris, Galilée, 1990, p. 161.

¹⁸ PP, 217.

¹⁹ La position de Koster, en 1986, est toute opposée. En effet, la dimension mythologique prête aux romans de Tournier un « air de cohérence » (« bonheur » à lire ; un sentiment de « réussite », p. 37), mais un obsessionnel mouvement réflexif brise cette cohérence et met en branle la réussite de toute lecture.

²⁰ ECO, 1985, 14.

²¹ VP, 210, 184.

²² PP, 244-245.

éclairage nouveau ladite traditionalité de l'auteur. En effet, les notions telles que *reconnaissance*, *identification*, *vérité*, *mythe*, *réalité*, etc., servent pour certains critiques de points de repères permettant de fixer l'œuvre tournierienne dans le courant traditionnel du roman. Cependant, les mêmes notions s'apprêtent à délimiter un contexte complètement différent, voire opposé, prêt à ouvrir ou à déplacer l'horizon de l'approche vers une interrogation psychanalytique ou philosophique. Ces notions sinon s'annihilent, du moins se déplacent au profit d'une écriture polygraphique. C'est dire par exemple que le mythe se met en jeu tantôt comme structure exemplairement traditionnelle, tantôt comme structure perverse par excellence.

«Reconnaissance»

Dès lors, nos renvois à des textes dits non-fictifs de Tournier se feront dans le dessein de priver ceux-ci de leur statut légitimateur et de leur conférer un statut strictement littéraire. Certes, les écrits critiques et les monographies sur Tournier font bel et bien appel à l'idée du romancier lui-même, épris d'écriture traditionnelle et plus particulièrement de celle de Zola. Ils rapportent les propos que Tournier répète à l'envi, en conférence, en entretien, dans les pages du *Vent Paraclet*, ou ailleurs : « André Gide a dit qu'il n'écrivait pas pour être lu mais pour être relu. [...] J'écris moi aussi pour être relu, mais, moins exigeant que Gide, je ne demande qu'une seule lecture. Mes livres doivent être reconnus – relus – dès la première lecture. »²³

On peut donc avancer que Tournier ne cherche point à dérouter le lecteur, à le soumettre à l'inconnu, à une forme non-conventionnelle. Mais, et ce n'est pas à négliger, tout ce qu'il dit à partir de cette position traditionnelle sera, dans le même temps, victime d'une éclipse ironique, voire auto-critique (dimension qui, après tout, peut malheureusement échapper aux lecteurs). L'idée de la reconnaissance signifie en l'occurrence la reconnaissance d'un mythe, conçu par Tournier comme une « histoire que tout le monde connaît déjà »²⁴. Une thématique et une forme reconnues fourniront au lecteur un sentiment très rassurant de « déjà vu ». Tournier refuse donc toute innovation qui altère la forme – comme s'il redoutait l'informe... –, et se conforme « au schéma classique » du roman. Voici la liste de ses modèles : « René Bazin, Henri Bordeaux, Paul Bourget, Delly, Jules Verne, etc. »²⁵. Il s'agit de revendiquer une certaine familiarité, une affectivité dans cet acte mental qu'Aristote ne cesse de poser à propos de la tragédie²⁶. A cette notion aristotélicienne s'ajoute, pour poser la lignée d'une tradition dans laquelle Tournier se reconnaît, le concept hégélien de reconnaissance de soi. Cette double perspective

²³ VP, 189.

²⁴ VP, 189.

²⁵ Ou ailleurs : « J'entendais écrire comme Paul Bourget, René Bazin ou Delly. » VP, 194. A propos de la forme voir aussi VP, 195.

²⁶ Cf. ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, en particulier les chapitres 11 et 16 ; p. 71-73, 89-91. « La reconnaissance, comme le nom même indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance » (p. 71)

se laisse deviner dans les écrits de Tournier où ces deux actes – disons pour des raisons de commodité : mental et moral – se trouvent à chaque fois réunis. La plupart des héros se heurtent à la problématique de reconnaissance. L'objet (du) réel ou celui de la réflexion, le miroir constitue donc pour eux l'épreuve ultime.

«Auteur - lecteur»

A y regarder de plus près, on s'aperçoit que cette prétendue traditionalité n'a rien à voir avec une conception « positiviste », ou « réaliste » de la littérature. Même si Tournier s'attache à une « baraque »²⁷ traditionnelle et dit non « aux romanciers nés dans le sérail qui en profitent pour tenter de casser la baraque »²⁸. Au contraire, son appel à Zola²⁹ et la lecture non conventionnelle qu'il propose des textes et curieusement des photos³⁰ de ce dernier témoignent d'un sens très marqué pour ce que la critique appelle « pratique signifiante ». Amateur photographe, il se veut avant tout lecteur qui joue le jeu. C'est dire qu'en tant que lecteur, il accepte et adopte les revendications modernes concernant la participation active et créatrice du lecteur. De fait, il n'est pas de critique qui néglige de souligner ce point que l'auteur lui-même dit et redit : adéquation de l'acte d'écrire et de lire. « Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement »³¹ ; cette devise se trouve réaffirmée dans son entretien avec J.-J. Brochier : « un livre a toujours deux auteurs : celui qui l'a écrit et celui qui le lit »³². Sans doute le lecteur doit-il participer, comme « co-créateur »³³, au travail d'écriture. Tournier semble remettre au centre de l'intérêt le lecteur en faveur de l'auteur, alors que pour la critique classique « il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit »³⁴. Le rôle de l'écrivain ainsi minimisé, Tournier parvient à le nier complètement grâce à un jeu de réification (sacrifice ?, suicide ?) pour remettre au-devant de la scène le travail du lecteur. Celui-ci n'est en fait que l'auteur de ses propres interprétations, car l'interprétation « relève de la seule compétence du lecteur, dit-il, et la pluralité des interprétations – à la limite aussi nombreuses que les lecteurs eux-mêmes – mesure la valeur et la richesse de l'invention poétique, romanesque ou théâtrale du public »³⁵.

Dans cette optique, il y a donc lieu de faire remarquer combien l'idée d'un auteur (père créateur) mis à part, voire rejeté, pèse sur l'ensemble de l'œuvre. La série d'entretiens et l'évolution de la pensée tournierienne rendent palpables la

²⁷ VP, 195.

²⁸ VF, 195.

²⁹ Cf. Arlette BOULOUMIÉ, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, Paris, Corti, 1988, p. 254 : « Romantique ? Peut-être mais pour l'écriture, j'ai beaucoup appris chez les Parnassiens et chez Valéry. Et pour le reste, je me sens l'élève de Zola... ».

³⁰ Voir à cet égard VV, 205-211 ; *Le Crépuscule des masques*, Paris, Hoëbeke, 1992, p. 30-39. (CM)

³¹ VV, 12.

³² Jean-Jacques BROCHIER, « Qu'est-ce que la littérature : un entretien avec Michel Tournier », *Le Magazine littéraire*, 179, 1981, p. 81.

³³ VV, 21.

³⁴ Cf. Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *Essai critiques IV. Le bruissement de la langue*, 1984, p. 67.

³⁵ VV, 17.

transition vers cette lésion qui met hors (du) jeu l'auteur (père). On entre alors dans un registre purement transgressif dont le caractère paranoïde s'explique, entre autres, par la fissure nécessaire qui diffère le moi de l'autre. La conception de Tournier qui consiste à avantager et à faire valoir le rôle du lecteur par rapport à celui de l'auteur correspond par ailleurs à l'une des préoccupations majeures des structuralistes. Ceux-ci prétendent porter une attention particulière au langage jusqu'à vouloir même le « substituer à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire »³⁶. Roland Barthes dans un essai intitulé *La mort de l'auteur* aboutit à la même évidence : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »³⁷. On le verra, ce domaine hétéroclite a partie liée avec la question de la marginalité, du sacré, de la répétition et aussi de l'« humour blanc ».

«Identification»

Toujours dans cette série de paradoxes sur la tradition, revenons à ce désir de l'auteur de vouloir déclencher un *processus d'identification*³⁸ chez le lecteur. Avouons-le, cela sonne, malgré tout, assez faux aujourd'hui, au-delà de ce que l'on appelle avec Nathalie Sarraute « l'ère du soupçon »³⁹. Il faudrait redonner au lecteur cette assurance que Sarraute bien après Freud, Marx et Nietzsche, a battue en brèche, rendant ainsi impossible toute identification à l'ancienne, laquelle ne cesse de soutenir l'idée d'une réalité non entamée. Même la croyance au personnage (« terrain d'entente »⁴⁰) devient, peu à peu, le lieu d'une « méfiance réciproque »⁴¹, voire d'une « méconnaissance » déconcertante. Mais comment pourrait-on dire « je », lorsqu'on est toujours déjà « autre » ? Malgré toute alternance du « je » et du « il », notre Tournier, celui qui se dit incapable de lire Alain Robbe-Grillet⁴², ne peut pas se soustraire à ce nouveau soupçon qui se nourrit de la méconnaissance. Par conséquent, il se voit obligé de pousser ailleurs le mouvement d'identification, nécessaire à l'acte de lecture, étant donné que la communication d'antan n'existe plus. A cet égard, ce processus nouant intimement lecteur(s) et personnages ne met plus en jeu une complicité présupposée entre auteur et lecteur ; il s'agit d'intérioriser ou, à proprement parler, d'appropriier le rôle de l'auteur, à proprement parler celui de l'autre, détenteur de sens : « le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...] »⁴³.

³⁶ Cf. à cet égard l'article de Michel FOUCAULT « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

³⁷ BARTHES, 1984, 67.

³⁸ VV, 19.

³⁹ Cf. Paul RICCEUR, *Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, p. 122-159.

⁴⁰ Nathalie SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 62.

⁴¹ *Ibid.*, p. 63.

⁴² Cf. notre entretien avec M.T., « Chemin asexué. Versions. », *Magyar Napló*, n°23, le 12 novembre 1993, Budapest, p. 20-22.

⁴³ BARTHES, 1984, 66.

Le déplacement que l'on a à remarquer est loin d'être réductif. Grâce au jeu que celui-ci rend possible un nouveau type d'écrivain verra le jour : « Alors le lecteur se trouve en tête à tête avec un homme qui s'explique, il est exposé de plein fouet à sa force de conviction, tandis que l'auteur caché, *jouit en voyeur* de ce face à face. »⁴⁴ [c'est nous qui soulignons]

Aussi cette apparente réduction donne-t-elle lieu à un dialogue infini, à un abîme de dialogue entre auteur et lecteur. Néanmoins, Tournier, qui semble échapper accidentellement à une conceptualisation du dialogue, ajoute un aperçu éclairant, en ayant recours à l'étymologie du mot « dialogue » dans *le Pied de la lettre* : « *Dia* ne vient pas du latin *duo* (deux), mais du grec *dia δια* (à travers) »⁴⁵. La conception dialogique du texte ne lui est point étrangère : chacun de ses (inter)textes renvoie directement ou indirectement à d'autres textes écrits par lui-même, surtout à ses écrits critiques. Ainsi, se citer serait un acte indispensable à un jeu de miroir transtextuel et transsexuel (!) qui, non seulement vise un plaisir de reconnaissance, mais disloque aussi le statut de la vérité. Cette pratique d'écriture s'apparente donc à une conception *dynamique* du texte élaborée par J. Kristeva, R. Barthes et Ph. Sollers, etc. Fondée sur la *reconnaissance* de/et la *répétition*, elle nécessite une mise en valeur de l'écriture-lecture⁴⁶ pour faire déplier un aspect dès lors inconcevable : celui de l'*inversion*.

Cette conception, on l'a vu, esquisse un écrivain d'un genre nouveau : l'écrivain-voyeur. Celui-ci ne rencontre point le lecteur, il le guette. Et cette contemplation de l'Autre lui procure une *jouissance* perverse. La logique freudienne de l'actif et du passif, ou pour être plus précis celle « de regarder d'être regardé »⁴⁷, laisse concevoir, à côté de l'écrivain au guet, un autre – le même – qui s'exhibe. Notons que la perversion s'impose non seulement comme un principe organisateur dans l'ensemble de l'œuvre, mais aussi, et essentiellement, comme une nécessité qui accompagne toute création littéraire. Celle-ci, en tant que « ressource », constitue pour ce « véritable pervers polymorphe »⁴⁸ qu'est le romancier – et « qui s'est aventuré presque partout »⁴⁹, s'essayant au moins noir sur blanc et non sans ironie aucune dans le polymorphisme agréable des perversions⁵⁰ – une « surcompensation fabuleuse »⁵¹. D'autant plus que « le possible ne prolifère nulle part aussi bien que sur les ruines du réel »⁵². Et le réel, on le sait, est le domaine par excellence de la littérature.

⁴⁴ VP, 116.

⁴⁵ Michel TOURNIER, *Le pied de la lettre*. Paris, Mercure de France, 1994, p. 60. (PL)

⁴⁶ Julia KRISTEVA, *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85 ; p. 88.

⁴⁷ Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, (1905) 1987, p. 68 : « Toute perversion "active" s'accompagne [...] de son pendant passif ; celui qui, dans l'inconscient, est exhibitionniste, est en même temps voyeur » p. 82.

⁴⁸ Cf. entretien avec Jacqueline PIATIER, cité par LEHTOVUORI, 1995, 101.

⁴⁹ VP, 123.

⁵⁰ « nécrophile impuissant, hétérosexuel sans lendemain, pédéraste raté, zoophile réticent, fétichiste indigent, coprophage pignocheur, pédophile sans patience » VP, 123.

⁵¹ VP, 123.

⁵² VP, 123.

Sans chercher à exploiter ici en détail ce que la psychanalyse appelle « pulsion scopique », il nous semble nécessaire d'insister sur cette jouissance perverse liée à la vision, au regard dont l'écrivain se fait à chaque fois la victime euphorique. Cela nous invite à poser la problématique du narcissisme dans la mesure où l'acte de regarder (actif), en passant par l'acte d'être regardé (passif), finit par revêtir un caractère *réfléchi*. L'écrivain – fasciné par le regard – épie en sourdine (en secret) ses propres créatures et « écoute » leur dialogue avec le lecteur. Cet écrivain – qui ne rencontre, ni ne touche au lecteur (à l'autre), ce dernier étant son image spéculaire (le même), laquelle touchée, le lecteur disparaît – ne fait d'autre chose que se regarder et, comme le dit Tournier, il « jouit en voyeur ». Aussi cette dimension « scopique », auto-érotique, défensive, se retrouve-t-elle dans la relation d'objet perverse en ce qu'elle « élude, indique Lacan, le plus complètement le terme de la castration »⁵³. Le voyeurisme, tout en jouant sur la différence, la déjoue, mais ne l'institue pas. Le voyeur, de même son pendant, l'exhibitionniste, tire sa satisfaction sexuelle complète des actes *préliminaires* à l'accouplement. Comment comprendre « ça » dans le cas d'un écrivain qui, avec l'acte d'écrire, entre dans un espace métaphorique de procréation ? Ce qui précède l'acte d'écrire, c'est l'acte de lire : acte d'apprentissage, une herméneutique par excellence qui vise à l'appropriation d'un savoir destiné à pénétrer, à transférer, à faire entrer dans le texte : qui travaille le texte. C'est également une période d'accumulation des structures et d'organisation contre le désordre (et en dernière analyse contre la mort). Ainsi compris, écrire, à la lumière d'une économie de la castration, demanderait un acte de sevrage, acte d'expulsion qui nous situe, qu'on le veuille ou non, dans une perspective *hétérologique*. On voit que le voyeurisme, en tant que « nécessité structurale » caractérisant la relation d'objet, en l'occurrence la relation auteur-œuvre, « se montre chaque fois que l'objet fluctue vers l'abject »⁵⁴. En effet, l'œuvre-en-train pousse l'écriture *vers* et *de* l'abjection. La difficulté d'analyse qui s'impose à cet égard consiste en une impossibilité de définir cet autre expulsé, à peine né qui, sous le choc de l'inversion, s'évanouira dans un éclat du « rire de Dieu »⁵⁵. Et que cette naissance de l'autre, cet enfantement soit effrayant dans le sens où il est question de mettre à jour quelque chose dont la forme se révèle justement sous une forme « informe, infante et terrifiante de la monstruosité »⁵⁶, ne se justifiera que par l'œuvre à la fois eschatologique et scatologique de Tournier, laquelle est une mise au monde d'histoires réfléchies, une narration forcée, née – comme il le laisse sous-entendre – d'une longue constipation⁵⁷.

⁵³ Jacques LACAN, *Le Séminaire livre XI*, Paris, Seuil, 1973, p. 91.

⁵⁴ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 57-58.

⁵⁵ *VP*, 198.

⁵⁶ Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 428.

⁵⁷ Michel TOURNIER, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 192.

Rhétoricien - styliste

Pour ce qui est du traditionalisme présumé de Tournier, on a l'impression qu'il cherche à s'inscrire dans un courant qui ne nie, ni ne met en question les pièces essentielles du roman balzacien. Voyons ce qu'il dit en effet : « *A peine ai-je revêtu mon beau costume d'académicien, je m'aperçois que nous avons perdu le personnage, la psychologie, l'intrigue, l'adultère, le crime, les paysages, le dénouement, tous les ingrédients obligés du roman traditionnel. Alors je dis non...* » (VP, 195)

Cet exemple nous heurte de nouveau à cette opposition que Tournier s'acharne à transcender entre dire et parole. Il faut dénoncer cette *rhétorique* du dire, d'autant plus que l'usage de la parole la dément assurément. Insistons sur le mot rhétorique en ce qu'il fait écho au partage qu'élabore J.Kristeva entre la position du rhétoricien et celle du styliste⁵⁸. Indubitable est l'appartenance de Tournier à la première catégorie. De fait, le rhétoricien en tant qu'il est « fasciné par la fonction symbolique du discours paternel »⁵⁹, ne ressent pas la nécessité d'inventer un langage propre. Il séduit au sens latin du verbe le discours paternel. Tandis que l'autre, le styliste à la place du père postule un autre discours. Cette remarque risque de soutenir le traditionalisme de Tournier. Néanmoins, il nous semble qu'avec cette attitude, l'auteur opte moins pour ledit traditionalisme que contre le roman contemporain. De fait, celui-ci est né, dans les années 60-70, d'un mariage étrange, fécond, heureux, et peut-être pervers même, entre la pratique et la théorie littéraire que l'on considère, avec Kristeva, comme un « abri où l'on peut savoir sans se voir »⁶⁰.

Réel disloqué, réel u-topique

Ceci étant dit, il serait indispensable de poser la problématique d'une notion, celle du réel. Partant d'une difficulté définitionnelle dont elle est victime, nous ouvrirons, avec Clément Rosset⁶¹ et Roland Barthes, un contexte littéraire susceptible d'accueillir une dimension philosophique et psychanalytique du réel. Aussi la question de la réalité, et à proprement parler celle du réel, nous situe-t-elle dans un domaine purement esthétique de la représentation.

En effet, avec le réel s'impose une problématique millénaire, liée à une notion capitale, mais nulle part définie dans la *Poétique* d'Aristote : à celle de *mimésis*. Élargissant le domaine de son application, Aristote conçoit et le texte épique (futur roman) et le texte théâtral comme essentiellement mimétique, la différence n'étant perçue qu'en termes de mode. Sans vouloir s'attarder sur l'histoire du genre romanesque, il nous semble licite de faire appel à une convention selon laquelle le roman, genre dont aucune poétique n'a jamais édicté

⁵⁸ KRISTEVA, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 164 : styliste c'est « l'écrivain au sens fort du terme ».

⁵⁹ KRISTEVA, 1977, 164.

⁶⁰ KRISTEVA, 1977, 373.

⁶¹ Voir à cet égard Clément ROSSET, « La notion de réalité », *Encyclopédie Philosophique Universelle, L'Univers Philosophique*, 1989, p. 96-99. « Si la notion de réalité n'a pas réussi à "percer" dans l'histoire de la philosophie, [...] c'est d'abord et avant tout parce qu'elle n'a jamais pu s'imposer comme *notion* » p. 97.

les lois, tâche de décrire, de narrer le monde. C'est bien dans ce sens qu'il faut comprendre Sarraute en soulignant : « la vie à laquelle [...] tout en art se ramène [...] s'est transportée ailleurs »⁶². C'est la clef de voute de toute une problématique philosophico-esthétique sous-tendant le roman depuis toujours de savoir comment concevoir cet « ailleurs ». Le roman contemporain ne peut plus éviter ce questionnement sous-jacent, vu le malaise que le genre a connu dès la fin de sa grande époque. Notre philosophe manqué, mais philosophe néanmoins, ne doit pas ignorer les questions épistémologiques que la relation des mots aux choses traduisent. Il sait pertinemment – paraît-il – que les formes conventionnelles (présence de l'intrigue, des personnages, du récit, jetés pêle-mêle) ne sont pas les seuls et suffisants critères d'une écriture dite « réaliste », traditionnelle⁶³. De plus, il n'ignore point « l'impossibilité de dire ce qu'il y a »⁶⁴. Pourtant, le réel reste toujours, comme le dit Barthes, l'objet de représentation de la littérature⁶⁵. Toute une histoire – l'histoire de la littérature – s'écrit même à partir de la croyance irréaliste-idéaliste de pouvoir capter le réel : « le représenter par des mots »⁶⁶. L'inéluctable immédiateté propre au réel explique la difficulté ou l'impossibilité même d'assimiler ce domaine inhabituel. En outre, la réalité ne se laisse saisir dans aucun miroir qui en refléterait l'image. Tout comme l'image en abîme de Tournier. En effet, l'analyse de Rosset est à rapprocher d'un texte tournierien relatant l'histoire de « deux miroirs placés exactement face à face en reflétant chacun le vide de l'autre porté à une puissance inéluctable »⁶⁷. Comme si le réel (ou la réalité : Rosset n'insiste pas non plus sur la distinction des deux) n'existait qu'en abîme. L'histoire de la philosophie connaît fort bien cette insuffisance de la réalité (c'est bien l'objet de « la métaphysique occidentale »), ainsi que la tendance à en distinguer une autre, laquelle, se situant hors de cette dialectique, s'apprête à capter l'essence même de toute réalité.

Selon le Barthes de *Leçon*, c'est le propre de la littérature de montrer l'impossible et de séduire ce qui échappe au discours. Objet impossible évitant la prise du symbolique, le réel se maintient hors de lui, au-delà de celui qui le fait taire. Malgré tout, c'est à « cette impossibilité topologique à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre »⁶⁸. C'est dans ce sens que l'impossibilité (insuffisance, impasse) frappe irrémédiablement toute mise en œuvre. La dynamique du texte, face au réel, finit donc par pousser l'acte d'écrire et de lire dans un espace hétérogène, et cela par une ouverture béante capable d'engloutir l'auteur. Notons cependant avec Kristeva que « les opérations de l'hétérogénéité ne

⁶² SARRAUTE, 1956, 65.

⁶³ VP, 195.

⁶⁴ Michel RAIMOND, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 26.

⁶⁵ Roland BARTHES, *Leçon*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 21 : « La seconde force de la littérature, c'est sa force de représentation. Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi ? Je dirai brutalement : le réel. »

⁶⁶ BARTHES, 1978, 21.

⁶⁷ PP, 137.

⁶⁸ BARTHES, 1978, 21.

sont pas des opérations discursives, même si elles passent à travers le langage »⁶⁹. Cette fissure qui risque d'altérer la surface homogène du tissu de texte sera ce que Barthes appelle l'espace utopique, l'espace impossible – celui du réel.

Les conséquences possibles que l'on aura à tirer du statut « déjà-là » du réel sont évidentes. Sa présence insoutenable, son intangibilité peuvent provoquer nombre de dysfonctionnements dans le psychisme. L'état paralytique et l'impotence auxquels la perte d'un contexte véridique, ainsi que l'enfoncement de la surface lisse et entretenue par une vérité inébranlable conduisent, ne sont que des variations sur l'omnipotence qui frappe Abel Tiffauges, le microgénitomorphe⁷⁰, et la plupart des héros tournériens. Il semble que Tournier, peut-être sans pour autant vouloir faire appel de façon consciencieuse à une conception bataillienne de la violence, de la transgression, partage les idées de l'auteur de *L'impossible* : « Le réalisme me donne l'impression d'une erreur. La violence seule échappe au sentiment de pauvreté de ces expériences réalistes. La mort et le désir ont seuls la force qui oppresse, qui coupe la respiration. L'outrance du désir et de la mort permet seule d'atteindre la vérité »⁷¹. Une intention analogue mène Tournier à la figure de l'*impuissant* – placé constamment face à l'obsession d'un « si tu n'es pas consentant, je te fais violence »⁷², passage emprunté à Goethe. L'impuissant se trouve donc largement mis en jeu dans tous ses textes, non seulement pour s'infliger cette expérience impossible, mais aussi et surtout pour s'en faire la première victime « euphorique ».

« En guise de conclusion »

Tout ceci explique la nature ambivalente de la relation que Tournier entretient avec la tradition ; relation que l'on qualifierait volontiers d'obsessionnelle, voire de perverse. En effet, son *fantasme* mettant en scène l'attachement fort à la tradition, à un traditionalisme, ne l'est que dans la mesure où le réel – au singulier – s'avérerait possible. Mais l'expérience « réaliste » montre qu'une prétention exagérée à la réalité aboutit, contrairement aux attentes, à l'anéantissement de l'art. « Le réalisme [...] se trouve toujours quelque part entre l'académisme et le kitsch »⁷³. Selon J. Baudrillard, le monde contemporain se voit « libéré du réel ». La fascination de ce « plus réel que le réel » n'épargne point Tournier qui adore chanter l'hymne du plus laid que le laid : le « bad », le « worse », le kitsch⁷⁴. Ces derniers apparaissent chez lui sous forme d'« un paroxysme de précision et de rationalisme », autrement dit grâce à un « hyperréalisme »⁷⁵. Cette *débauche* du réel ne porte aucunement atteinte à la

⁶⁹ KRISTEVA, 1977, 111.

⁷⁰ RA, 110.

⁷¹ Georges BATAILLE, *L'impossible*, Paris, Minuit, 1962, p. 10.

⁷² RA, 584.

⁷³ Jean-François LYOTARD, *Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 20-21.

⁷⁴ Cf. BAUDRILLARD, 1990, 26.

⁷⁵ VP, 114.

forme traditionnelle : bien au contraire, c'est celle-ci qui lui permet de toucher à la parodie.

C'est donc dans ce sens que l'idée tourniérienne d'un traditionalisme est à concevoir : la distance entre la réalité (ce réel apprivoisé par le symbolique) et le réel ne peut être pleinement assumée que par un discours *ironique, parodique*. Comme le dit Kibédi Varga : « [...] tout énoncé (descriptif ou prescriptif, scientifique ou moral) sera entaché d'un élément autoréflexif. Dans le domaine des arts, ceci signifie que [...] représenter ne va pas sans *se représenter*, le créateur peut chercher à détruire la distance qui le sépare de l'objet représenté, par l'*ironie autoréflexive* »⁷⁶. Il faut donc faire l'économie des maîtres-mots, l'ironie et l'humour chers à l'auteur de *Vendredi*, pour que le sujet soit capable de supporter l'état paralytique inhérent au genre romanesque dans la mesure où il se trouve lié, en dernière analyse, à l'impossibilité d'accès au réel.

Forcément, la conclusion que l'on aurait à tirer de cette approche du réel, et à proprement parler de la tradition, reste de l'ordre précisément de la momentanéité. Elle permet cependant de comprendre combien l'éphémère parvient à boucler l'écriture de Tournier. Non pas les oppositions binaires (quoique la critique n'ait de cesse de mettre en évidence la structure duelle, censée véritablement sous-tendre son univers romanesque), plutôt la conquête, la séduction de l'éphémère – le hasard, l'« *amor fati* » –, et ce, toujours par le biais du voyage. De fait, par le déplacement, par le passage d'une opposition à une autre, d'un état à un autre, l'éphémère se prête à liquider l'opposition première : système/chaos. A concevoir la nature de l'éphémère, il faut avant tout rappeler comment les mêmes principes traditionnels, célébrés au nom d'un retour du récit, du romanesque et du mythe, s'imbriqueront dans le système de critères d'une critique "déconstructionniste", laquelle reconnaît l'auteur du *Roi des Aulnes* parmi les romanciers postmodernes par excellence.

⁷⁶ Aron KIBÉDI VARGA, « Le récit postmoderne », *Littérature* n°77, 1990, p. 10.

Lucie BERTON

**Les romans du cycle des villes dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio
Ébauche d'une réflexion sur l'homme dans la ville : la micromanie**

L'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio, prolifique et régulière depuis plus de trente ans, se découpe en plusieurs cycles très distincts. Le premier cycle (ce mot est un terme essentiel à l'œuvre le clézienne) concerne l'homme dans la ville ; période qui nous intéresse ici et qui annoncera deux autres périodes : le cycle des romans du désert puis celui des romans de la mer. Nous ne retenons dans cette classification que l'aspect romanesque de l'œuvre, les essais - presque aussi nombreux que les romans - faisant l'objet d'une étude particulière. Progressivement, Le Clézio fera s'interpénétrer ces différents thèmes ; pour autant, ce premier cycle que l'on pourrait également intituler "le cycle de l'apprentissage" (celui de l'écrivain, du jeune homme Le Clézio - l'auteur nommé "Jeune Homme Hogan" l'un de ses personnages - et celui enfin de la genèse du personnage qui se perpétuera dans toute l'œuvre à venir), ce premier cycle donc est exclusivement consacré à la ville. Sept romans fileront ainsi la métaphore de la ville-dévoreuse, la ville-Moloch, la ville-jungle. Condamnation du "monde moderne" que l'on peut juger aujourd'hui dérisoire, presque caricatural mais qui s'inscrit pleinement dans une époque charnière en France : la transition des années soixante. En effet, tous ces romans ont été publiés entre 1963 et 1971. L'intérêt de ce cycle des villes réside essentiellement dans le regard halluciné du protagoniste, qui tente en vain de fuir un monde précisément menaçant et qui, vaine prétention, se mesure à la puissance des géants (titre de l'un des romans de ce cycle). Un univers que l'on a souvent, et à juste titre, rapproché de celui de Michaux.

La présente étude n'a de prétention que celle de l'ébauche d'une réflexion, non aboutie encore. Une analyse en voie de développement.

Nous nous sommes attachée à étudier ici un point récurrent dans l'œuvre : la micromanie. Nous verrons ainsi, telle une mise en abyme, comment le personnage le clézien, à la poursuite d'un monde à sa mesure - traduire en langage le clézien par manipulable - tente de réduire la ville en ville-appartement tout d'abord, puis en ville-aire de jeu pour enfin plonger, définitivement, dans une ville-dessin.

Quitter, en somme, l'univers tri-dimensionnel pour s'enfermer dans un autre monde, clos, de l'image picturale bi-mensionnelle.

Les éléments d'un "petit monde"

Le personnage ne pose pas sur le monde un regard simplement affolé : ayant vu le "chaos" régnant sur la ville, il apprend à regarder encore différemment, de manière plus destructurante. Il octroie à son regard les pleins pouvoirs ; et ce

regard va maintenant s'ingénier à transformer, encore, matériellement ce qu'il touche.

Le voyant (un voyant à la Rimbaud : soumis à "l'obligation" de voir les choses) exige du monde qu'il devienne moins effrayant et plus facilement accessible : il le transforme donc en un univers fini, et réduit. Puisque le monde alentour ne le satisfait pas, il se crée son propre univers de jeu, aux règles personnelles. Il s'enferme dans un autre espace.

Cette faculté, que tous les personnages possèdent avec plus ou moins de grâce, Adam Pollo la définit dans *Le Procès-Verbal*. Une analyse d'une lucidité terrifiante de son propre comportement : Adam explique aux médecins de l'hôpital ce qu'ils nomment sa "folie". Il est porté par la lucidité des derniers instants de vie (vie sociale s'entend) et, avant de s'enfoncer irrémédiablement dans le repos pérenne de son exclusion de la vie des hommes, il donne cette explication, précieuse, de son comportement et de celui de tous les personnages le cléziens :

(...)Je pense –ils [les enfants] veulent– ils cèdent facilement à des besoins d'ordre purement égocentriques –anthropomorphiques. Ils cherchent un moyen de s'introduire dans les choses, parce qu'ils ont peur de leur propre personnalité. Tout se passe comme si les parents leur avaient donné un désir de minimiser. Les parents chosifient leurs enfants –ils les traitent en objets poss– en objets qu'on peut posséder. Ils donnent cette psychose de l'objet à leurs enfants. Alors il arrive que ces enfants aient peur de la société, de la société des adultes, parce qu'ils sentent confusément qu'ils y sont d'égal à égal. C'est cette égalité qui leur fait peur. Ils doivent jouer un rôle. On attend quelque chose d'eux. Alors ils préfèrent battre en retraite. Ils cherchent un moyen d'avoir une société à eux, un univers un peu –heu, mythique– un univers ludique où ils sont de pair avec les matières inertes. Ou plutôt, où ils sentent qu'ils sont les plus forts. (...)¹

Nous avons tenu à reproduire ici dans sa quasi intégrité le "procès-verbal" de sa folie, de sa névrose et c'est lui, premier personnage du premier roman du jeune Le Clézio (il a alors 23 ans lors de la publication du *Procès-verbal*) qui définit ce que seront tous les personnages des romans à venir... Cette attitude, pour le spécialiste psychiatrique qui écoute parler Adam - et qui lui aussi dressera le "procès-verbal" de la folie de son patient - est nommée, cliniquement et sèchement : *la micromanie*.

Chez Le Clézio, cette notion de réduction du monde à sa mesure est un élément capital, et récurrent. Le personnage se défait du monde, pour tenter une nouvelle élaboration de l'espace, dont il serait le centre, parfaitement régnant.

a) L'espace réduit de la ville

La première étape dans le processus de réduction consiste à s'isoler de la ville en la dominant. C'est toujours le regard qui mène le jeu, accessible à tous. Le voyant se met en retrait, et pose sur le monde un œil parfaitement extérieur, lointain. Il marque ainsi sa différence en affirmant son droit à l'*individualité*.

¹ J.M.G. LE CLÉZIO, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1963, p. 220-221.

Lorsqu'il domine la ville du haut d'une tour, ou d'une colline, il marque sa solitude du sceau de la volonté de ne pas appartenir.

Celui qui monte en haut d'une tour, ainsi, une nuit, et qui ose regarder cette ville et toutes les autres avec (...). Est-ce qu'il n'est pas plus loin encore que s'il regardait la terre du fond de l'espace, à travers le hublot de l'espèce d'obus plaqué or ?²

Cette attitude de retrait est fréquente dans l'œuvre : on la retrouve dans tous les ouvrages consacrés à la ville, ainsi que dans *Printemps et autres saisons* et *Voyages de l'autre côté*.

Ces personnages regardent ainsi la ville, « le monde d'en bas » (métaphore souvent reprise), espérant par ce recul et ce détachement saisir l'élément essentiel qui leur échappe quand ils sont mêlés aux autres, dans le tourbillon citadin. Cependant, et nous nous en doutions, cette impression de paisible solitude est éphémère : il y a toujours un moment où la bulle de l'illusion éclate, et où le personnage éprouve de nouveau la sensation d'étouffement. Dans ce premier cycle, il est toujours question d'un temps haché, morcelé ; rien n'est jamais envisageable dans la durée (différent en cela du cycle du désert). Revient la fuite, pour échapper une nouvelle fois à l'appétit de la ville : « On était en sécurité provisoire, en haut de cet immeuble. Le flot de l'agitation vous cernait peu à peu, sans en avoir l'air.³ »

Même ainsi protégé, parce qu'exclu volontaire, le personnage subit la puissance infernale du monde qu'il domine du regard. Il est prisonnier, et la seule chose qu'il puisse espérer dompter serait sa propre peur. Mais il lui est difficile de la cerner, n'étant jamais vraiment seul, face à lui-même. Le monde d'en bas veille à ce que le silence et la solitude ne soient qu'un rêve inaccessible ; ils sont impossibles à atteindre. En effet, « comment peut-on être seul dans le déchaînement ? »⁴

Le monde s'éloigne, il est transformé en une espèce de décor, où plus rien n'a de réalité. La ville est devenue un enfer métallique à l'échelle réduite. Un monde de la technique, fait de matière : « La terre est une plaque de goudron, l'eau est de la cellophane, l'air est en nylon. Le soleil brille au centre du plafond d'isorel, avec sa grosse ampoule de 1 600 watts.⁵ »

Un monde devenu un territoire sans vie, fait de matière. Plus rien d'autre n'existe aux yeux du personnage, halluciné, rien d'autre que ce monde dévoré par lui-même. Un univers qui se nie, fait de matière créée par les hommes, où ont disparu les notions de rêve et d'imaginaire. Rien de fluide dans la pensée de ce « nouveau monde ». La matière a tué le rêve qui faisait des hommes des êtres vivants, et elle s'applique maintenant à les digérer en leur ôtant toute forme de pensée.

² J.M.G. LE CLÉZIO, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969, rééd. coll. L'Imaginaire, mars 1990, p. 120.

³ J.M.G. LE CLÉZIO, *Le Déluge*, Paris, Gallimard, 1966, rééd. mars 1989, p. 123.

⁴ J.M.G. LE CLÉZIO, *La Guerre*, Paris, Gallimard, 1970, rééd. coll. L'Imaginaire, janv. 1992, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

Le visionnaire s'est installé dans l'irréalité la plus absolue : il ne peut plus espérer bouger dans ce monde devenu tranchant et pur. Un monde qui se définit comme étant « (...) l'enfer et le paradis sur le même lieu ». ⁶

Il est plongé en enfer –dans le monde moderne– mais il atteint presque le cœur de la matière : le paradis. Il s'est extrait du chaos, comme de la réalité qu'il aspirait rejoindre. Une réalité qui n'existe pas.

Mise en abyme enfin de cet univers que le protagoniste tente de plier à sa délirante volonté de puissance : la ville-appartement. Puisque tout est matière, fabrication, l'illustration la plus éloquente de ce monde halluciné est en effet l'espace de l'appartement, créé par l'homme pour l'homme. Le monde sera peut-être ainsi à sa mesure, pense-t-il.

Le soleil, ce « rond blanc indestructible », effrayant dans sa puissance parfaite et sa domination immobile est comparé très souvent à une ampoule électrique. Cette métaphore se retrouve régulièrement : à chaque fois que le personnage est en proie à la peur, cette peur panique d'avoir à disparaître. Il regarde autour de lui, et sous l'action de ce regard, le monde urbain se réduit, devient presque inoffensif, et la boule de feu qui semblait vouloir l'écraser tout à l'heure devient un simple accessoire de confort.

Or, dans *Les Géants*, J.M.G. Le Clézio avoue, par le biais de Tranquillité, la terreur qu'il éprouve face à l'électricité. Le titre initial de ce roman était d'ailleurs un espace blanc. Un titre sans mots. Cet éclair, nous en connaissons la signification en lisant cette phrase : « L'électricité a son signe, et c'est le signe de la peur. » ⁷

Les Géants est le roman de la peur. Elle s'est infiltrée partout, insidieuse. L'électricité a envahi le monde de la modernité. Plus d'espoir de paix possible (le personnage est en état de guerre permanent), ni dans le dehors, ni au dedans des tanières ou des chambres : le soleil-ampoule électrique devient une menace, et dans chaque chambre règne la "fée", suspendue au bout d'un long fil noir. Aucune cachette n'est suffisamment hermétique pour assurer une protection efficace à celui qui semble de plus en plus profondément touché par la paranoïa, le délire systématisé et lucide. Se sauver revient alors, unique voie de salut, à se glisser hors du monde.

Toutes ces rues sans fin, ces immeubles écrasants, le personnage les transforme, dans son travail de contemplation délirante et lucide, en une ville-appartement. Un lieu aux limites déterminées, et clos sur lui-même. C'est un regard de plus en plus schématique qui s'élabore, la quête d'un monde organisé autour de soi, que l'on pourrait enfin posséder. Ce principe d'organisation se répète chez Le Clézio, mais c'est dans "L'Homme qui marche" que nous le trouvons de la manière la plus aboutie qui soit :

(...) il fallait marcher, comme on marche dans son appartement, dans des rues-couloirs, dans des avenues-salles à manger, à travers des places-chambres, des impasses-baignoires, des quais-cuisines, autour de maisons-tables, de maisons-lits,

⁶ J.M.G. LE CLÉZIO, *Terra Amata*, Paris, Gallimard, septembre 1967, p. 237.

⁷ J.M.G. LE CLÉZIO, *Les Géants*, Paris, Gallimard, 1971, p. 196.

*d'immeubles-fauteuils, de squares-tapis, de fontaines-WC, de kiosques-malles. Parce que c'était la seule façon de circuler dans une ville bien à soi.*⁸

C'est bien cela qui fait que le personnage est un exclu définitif : il ne cherche pas à s'intégrer, mais à posséder ce qui l'entoure. Il dit chercher une place, mais cela signifie en fait qu'il veut être dans le monde un "possédant".

Comme souvent chez Le Clézio, les dialogues insignifiants en apparence qui s'établissent quelquefois entre le personnage principal et un habitant, révèlent plus de choses qu'il n'y paraît. Ainsi, les propos de Besson adressés au marchand de journaux aveugle dans *Le Déluge* prennent un tout autre sens :

« Il y a des jours, quand même où vous devez en avoir assez. » [Besson]

« Ça oui (...). Mais si je m'absentais trop souvent, on prendrait ma place. »

« C'est difficile d'avoir une place ?

« Oui, c'est difficile (...) »⁹

Trop souvent absents au monde, les personnages ne peuvent espérer une place...

b) Une aire de jeu.

Le personnage réduit encore et encore ; il fait de la ville une vaste aire de jeu, comme un enfant qui s'approprie l'espace pour étendre son pouvoir. L'état d'enfance est sacré (voire sacralisé dans les romans du désert et de la mer) chez Le Clézio : c'est à cette époque de leur vie que les êtres humains ont la capacité d'être hors du monde, dans un univers personnel, peuplé de jeux qu'ils se créent. Maintenir un état d'enfance est capital, et s'oppose au monde des responsabilités des "adultes". En 1986, donc à une date bien postérieure à celle des romans de la ville, Le Clézio avoue : « C'est vrai que je sens en moi ce refus de l'insertion dans le monde de l'efficacité qu'est le monde des adultes.¹⁰ »

Un refus qu'il éprouvait lors de ses années de jeunesse –lorsqu'il écrivait ces romans du rejet de la ville– dont il ne s'est jamais défait. Ses personnages seront toujours à son image : refusant l'insertion dans le monde sérieux des adultes.

Le personnage que nous étudions ici veut jouer avec le monde, et comme l'écrit Le Clézio dans *L'Extase matérielle*, « les jeux sont innombrables » dans la ville. Comme Adam dans *Le Procès-Verbal*, on peut établir un jeu de piste, et rechercher les signes du passage d'une amie. La ville n'est plus cette immense inconnue qui effraie, mais un jardin d'enfants, dans lequel le personnage se sent en sécurité : « [Adam] était content de vivre dans un univers modèle réduit, bien à lui, que mille jeux divers occupaient.¹¹ »

Le personnage-enfant devient ainsi le maître, il domine, et il n'est plus seulement celui qui subit. Mais la quête reste identique ; il va donc s'appliquer à

⁸ J.M.G. LE CLÉZIO, "L'Homme qui marche" in *La Fièvre*, Paris, Gallimard, 1965, rééd. coll. L'Imaginaire, p. 117.

⁹ *Le Déluge*, p. 111.

¹⁰ *Le Magazine Littéraire*, entretien de Pierre Maury avec J.M.G. Le Clézio, n°230, mai 1986.

¹¹ *Le Procès-verbal*, p. 111.

trouver les signes presque invisibles qui pourraient le conduire au centre de la matière. Ce "jeu des signes" est vital : « C'est ça que je cherche Monsieur X. Je cherche les mots et les signes qui peuvent m'aider à survivre.¹² »

Ils jouent comme le font les enfants : avec tout le sérieux dont ils sont capables, convaincus que la moindre faute serait fatale.

Regarder les signes, l'infiniment petit, permet de se maintenir en vie, c'est-à-dire en langage le clézien lucide. C'est éviter le risque de se noyer dans le monde des préoccupations des adultes, de porter les mêmes œillères. De plus, personne ne prend le temps ni l'attention nécessaires pour regarder vraiment les choses ; le voyant dans la ville est donc le seul à les posséder du regard. Cette possession est importante : elle le définit comme étant une individualité. « C'est bien d'avoir un paysage à soi, des objets, des petits signes, des taches, des événements miniatures qu'on peut observer et comprendre. Ça vous oblige à être conscient.¹³ »

Ces signes, tout le monde les voit, mais personne ne les regarde vraiment. Ils nous entourent ; ils sont les scories du monde moderne, et ont, de ce fait, pour le personnage une valeur presque ethnographique en plus de ce qu'elles révèlent de la "guerre." Ces signes, invisibles pour ceux qui refusent de voir le monde, ce sont « (...) les boîtes d'allumettes vides, les excréments, les crachats, les cailloux, les épingles à cheveux, les tickets d'autobus. »¹⁴

Ils sont tout ce que les hommes laissent derrière eux, mais qui les révèlent. D'autres signes sont à découvrir : ce sont eux qui confirment l'état de guerre, qui ancrent les personnages plus profondément dans leurs convictions. Ce sont eux aussi qui entretiennent la peur. « Je sais que la guerre a commencé. Je suis un de ceux qui le savent, et c'est pour cela que j'ai peur de marcher dans les rues. Il y a tellement de signes partout. Comment les ignorer ?¹⁵ »

Nous avons cité ici deux extraits de *La Guerre* parce que c'est dans ce roman que la psychose guerrière est la plus marquée. Néanmoins, cette recherche des signes dans la ville est propre à tous les romans et nous pouvons y déceler des indices identiques, de manière plus diffuse.

Le jeu n'est pas paisible. Vivre, dans les ouvrages de Le Clézio, se définit par cette ambivalence : dominer, ou être dominé. Lorsque le personnage, entré dans l'état d'enfance, domine son monde, il devient irrémédiablement un despote. L'attitude de Chancelade enfant dans *Terra Amata* (Chapitre "Je suis né", page 18 à 27) est symbolique. Ayant un pouvoir de vie et de mort sur les doryphores qui peuplent sa grille-ville, il entre dans une logique de destruction. Cette grille sur laquelle il règne en tyran est la métaphore de la ville dans laquelle lui-même est enfermé, et ce pouvoir meurtrier qu'il exerce est identique à la force du "destin" qui l'empêche de s'enfuir. Il se fait "Maître" de ce monde, comme ceux qui le maintiennent écrasé dans la ville. Il n'y a pas de paix.

¹² *La Guerre*, p. 192.

¹³ J.M.G. LE CLÉZIO, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, rééd. Folio Essais, déc. 1992, p. 58.

¹⁴ *La Guerre*, p. 141.

¹⁵ *Ibid.*, p. 235.

La douceur n'est pas enfantine ; défait de toutes les barrières morales qui pouvaient contenir sa violence, l'homme-enfant laisse exploser sa joie instinctive de la destruction. Il se venge de la domination qu'exerce sur lui la ville, il se venge sur son monde, parce qu'il ne peut le faire sur celui qui le cerne. Les propos d'Adam que nous avons cités préalablement¹⁶ au sujet de la micromanie prennent tout leur sens.

Mais il lui faut aller encore plus loin, puisqu'ici règne la violence (celle qu'il a instaurée...). Vivre dans une aire de jeu, c'est encore avoir trop d'espace déstructuré autour de soi ; le personnage s'enferme alors dans un abîme plus profond : il tâchera de vivre dans la représentation du monde, une représentation cadrée, bi-dimensionnelle : celle du dessin.

c) Enfermé dans le dessin.

En lisant le titre de ce chapitre de *Terra Amata*¹⁷, le lecteur est tenté de crier, une nouvelle fois, à la contradiction : comment celui qui cherche à toujours franchir les espaces peut-il vouloir vivre dans un dessin, *enfermé* dans un dessin ? Le Clézio dans *L'Extase matérielle* reconnaît lui même cette contradiction, sans chercher pour autant à nous en fournir une explication : « J'aperçois aussi cette contradiction : ma liberté a besoin de cadres et de prisons (...) »¹⁸

Chancelade préfère être libre dans un espace qu'il puisse maîtriser plutôt que perdu dans l'immensité du déchaînement urbain. S'enfermer dans le tableau de la ville, dans la représentation du monde, c'est affirmer une fois encore sa non-appartenance. Puisque la ville le rejette, le personnage se construit une image de la ville qui lui correspondrait. Nous parlons ici de Chancelade, mais ce trait est également typique des autres personnages. Ils font de leur vie un jeu, s'opposant au monde des adultes ; leur vie se résume à cette boutade, désespérément drôle : « Tu vas au travail dans des bureaux de cuir. Et moi, pendant ce temps-là, je vis dans un dessin. »¹⁹

Ces hommes et ces femmes s'inscrivent dans un espace et dans un temps qui n'existent pas. Lorsqu'ils sont dans ce monde virtuel, cet univers hors réalité qui fait songer à la planète du Petit Prince de Saint-Exupéry, ils semblent goûter enfin à la sérénité. Rien ne bouge, il n'y a plus de hasard, ils vivent dans leur désir.

Une homogénéité parfaite s'inscrit entre tous les personnages. Devenus les maîtres de leur existence, ayant réussi à atteindre le bout de leur obsession ethnocentrique, ils sont en paix. Ils ont plongé dans le dessin de leur exclusion ; ils y sont bien :

¹⁶ Voir *Le Procès-verbal*, p. 220.

¹⁷ *Terra Amata*, p. 48.

¹⁸ *L'Extase matérielle*, p. 53.

¹⁹ *Le Livre des fuites*, p. 230.

*Tout ça était très bien. François Besson était à l'abri à l'intérieur de son petit dessin calme, cerné par un cadre.*²⁰

*La jeune fille [Bea B.] vit à l'intérieur du tableau qu'elle est en train de créer (...)*²¹
*Vingt-quatre heures d'arbres et de silences, je suis pris dans la bande-dessinée de mon choix.*²²

ou encore :

*Il n'y a plus rien de vraiment incohérent, plus rien de sauvage. On dirait que le monde a été dessiné par un enfant de douze ans.*²³

En vivant ainsi dans le dessin, le personnage touche sans cesse les contours de son monde. Plus rien ne fuit : ce qui l'entoure correspond enfin à ce que cherchaient ses yeux.

Le dessin devient la représentation structurée, organisée géométriquement de la ville. Le personnage quitte le réel pour vivre dans le schéma.

Dans *Le Procès-Verbal*, Adam enfermé dans l'hôpital psychiatrique, c'est Adam enfermé dans le dessin : tout est parfaitement ordonné, parallèle, perpendiculaire. Un monde rigoureux. Un dessin dont il est le centre, qui s'est organisé autour de son existence, où il n'y a plus ni courbes, ni flou. Rien n'échappe plus au regard. Adam a plongé dans l'irréalité la plus totale et la plus définitive.

Dans de nombreux articles, Le Clézio affirme son goût pour les mathématiques et la géométrie. Son travail d'écrivain reflète cette passion pour les systèmes. Il veut écrire comme on fait de la science (lire à ce propos la préface de *La Fièvre*). Écrire, c'est plus que raconter une histoire : c'est faire le plan du monde (de son monde) avec des mots, pour tenter de le saisir :

*Écrire pour dresser la carte, pour instituer. Écrire pour faire le relevé topographique de ce morceau du monde, de cette ville, de ce quartier, de cette rue, de l'angle nord de cette chambre, du bord de cette fenêtre, de ce carreau du parquet. Tout ce qui est là, est là. Tout a son importance. Rien ne doit être négligé, passé sous silence.*²⁴

C'est pourquoi ses personnages sont sans cesse en train de reconstruire le monde, en font le plan. Le hasard n'existe pas en géométrie : ils pensent qu'ils arriveront ainsi forcément quelque part, au plus près de ce centre qui n'existe que dans leur dire obsessionnel, et ils se raccrochent à cet espoir, le seul, l'ultime qui pourrait les sauver : « *Si on connaît le plan, on ne peut pas se perdre.* »²⁵

²⁰ *Le Déluge*, p. 66.

²¹ *La Guerre*, p. 130.

²² *Le Procès-verbal*, p. 100.

²³ *ibid.*, p. 158.

²⁴ *L'Extase matérielle*, p. 203.

²⁵ *La Guerre*, p. 84.

Cependant, cette vision, cette perception du monde n'est que le fruit d'une élaboration intellectuelle. On ne se perd pas dans la représentation, certes, mais la réalité de la ville est tout autre : elle n'est pas un dessin, rien n'y est jamais fixe. Lorsqu'ils voudront s'aventurer dans la cité, forts de leur conviction, ils se perdront, assurément. Parce qu'ils confondent - cherchent à confondre - réalité et représentation.

Nouvel échec, ultime échec : « Le plan se défaisait sans cesse. Rien n'était définitif. Il n'y avait que du mouvement.²⁶ »

Cette tentative d'élaboration du schéma pour arrêter le tourbillon de la ville ne peut avoir aucun pouvoir sur la réalité. Le chaos mental dans lequel ils sont plongés - ils ont plongé ? - les rend mégalomanes : ils espèrent des pouvoirs qui ne leur sont pas accessibles... Ils ignorent les limites, toutes les limites, y compris celles qui les rend humains.

²⁶ *Ibid*, p. 27.



Készítette a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 150, munkaszám: 27/2000.