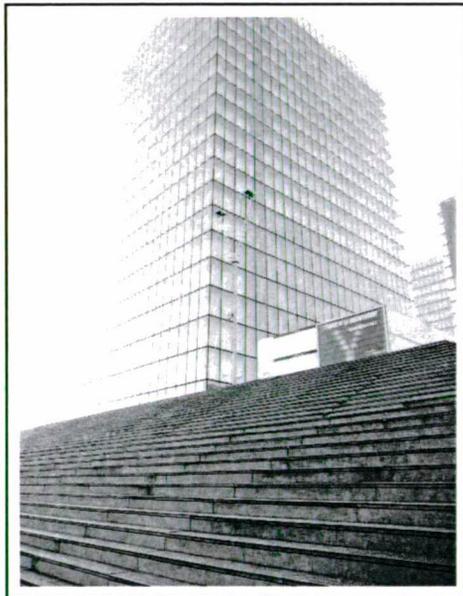


ACTA ROMANICA

TOMUS XXVIII

STUDIA IUVENUM



*JATEP*ress

Szeged 2012

X 155080

ACTA ROMANICA

TOMUS XXVIII

STUDIA IUVENUM

*JATEP*ress

Szeged 2012

SZTE Klebelsberg Könyvtár



J000978930



Ce volume a bénéficié du soutien financier du
Département d'Études Françaises de la Faculté des Lettres de l'Université de Szeged

COMITÉ DE RÉDACTION

Zsuzsanna GÉCSEG, Olga PENKE, Géza SZÁSZ

RESPONSABLE SCIENTIFIQUE DU PRÉSENT VOLUME

Katalin KOVÁCS

RELECTURE SCIENTIFIQUE

Krisztina HORVÁTH, Mariann KÖRMENDY

RÉVISION DES TEXTES

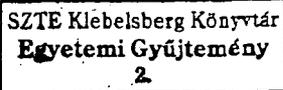
Olivier LEMAIRE

RESPONSABLES POUR LA RÉDACTION TECHNIQUE

Katalin KOVÁCS, Ágoston NAGY

RÉDACTION TECHNIQUE

Ramona PÁL-KOVÁCS, Dóra SZÉKESI, Zsófia SZÜR



ELLYBEN
OLVASHATÓ

Illustration de couverture :

La Bibliothèque Nationale de France, par Katalin KOVÁCS

© Les auteurs

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

X 155080

Table des matières

<i>Préface</i>	5
Ágoston NAGY : <i>La comparaison de la structure interne des groupes nominaux ordinaires et des termes nominaux</i>	7
Melinda ORBÁZI : <i>Révolte contre l'esprit courtois ou tentative de réforme générique ?</i>	19
Dóra SZÉKESI : <i>La notion de génie dans la pensée de Diderot</i>	31
Zsanett KOHÁRI : <i>La circularité dans les Confessions de Jean-Jacques Rousseau. Paradis rousseauistes</i>	41
Erzsébet PROHÁSZKA : <i>De l'artisan à l'artiste : le changement du statut de l'artiste</i>	51
Zsófia SZŰR : « <i>Simple et vrai</i> » : <i>la peinture de Chardin dans les critiques d'art de Diderot</i>	61
Katalin VARRÓ : <i>Le motif de la mélancolie dans la peinture de Nicolas Poussin et de Jean-Antoine Watteau</i>	73
Anita SULYOK : <i>Être et paraître : Casanova, spécialiste de la mode</i>	81
Orsolya Zsófia SALAMON : <i>La religion de l'amour chez Stendhal</i>	91
Zsuzsa BAGDÁCS : <i>Masques et simulacres dans les fêtes galantes</i>	101
Erzsébet HARMATH : <i>L'Ouvrage-photo de Makine</i>	111
Ramona PÁL-KOVÁCS : <i>Entre fiction et souvenirs : La dimension autobiographique de W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec</i>	119
Gabriella BANDURA : <i>Le trajet volumétrique du futur dans La Possibilité d'une île de Michel Houellebecq</i>	131
<i>Nos auteurs</i>	141

Préface

Le présent volume d'*Acta Romanica*, qui réunit les travaux des étudiants en maîtrise (Master) d'études françaises et en formation doctorale, s'inscrit désormais dans une tradition. Intitulé *Acta Iuvenum*, il fait suite au recueil paru en 2010, portant le même titre, qui s'est fixé un objectif identique : réunir les travaux des étudiants les plus ambitieux du Département d'Études Françaises de l'Université de Szeged. Les travaux ici présentés sont d'une part ceux des doctorants et des jeunes collègues enseignants, en début de leur carrière et, d'autre part, ceux des étudiants ayant participé au Concours Scientifique National des Étudiants universitaires de Hongrie (OTDK), organisé en 2011 à Eger. Dans tous les cas, il s'agit donc des travaux de qualité, consciencieusement suivis par les directeurs de la recherche, et qui sont le réel résultat d'une collaboration entre étudiants et professeurs.

Les articles témoignent d'un intérêt multiple et des méthodes bien variées, correspondant aux différents domaines où des recherches sont menées au Département. L'axe majeur est constitué cette fois-ci par la littérature et la civilisation. La linguistique y est pourtant aussi représentée par un article, celui d'Ágoston Nagy (directeurs de recherche : Zsuzsanna Gécseg et Tamás Váradi) qui ouvre le recueil. Tous les autres textes sont d'une orientation littéraire, esthétique ou philosophique : suivant un ordre alphabétique, ils vont du Moyen Âge, en passant par les XVIII^e et XIX^e siècles, jusqu'à l'époque contemporaine. L'étude de Melinda Orbázi (directeur de recherche : Miklós Pálffy) s'occupe de la littérature médiévale, des romans arthuriens de Chrétiens de Troyes. L'article de Dóra Székési, consacré à la notion de génie dans la pensée de Diderot, et celui de Zsanett Kohári, traitant des « paradis rousseauistes » (directrice de recherche : Olga Penke), se penchent sur la littérature du XVIII^e siècle. L'esthétique picturale (l'approche sociologique et thématique) y est représentée par trois articles. Erzsébet Prohászka étudie les changements du statut de l'artiste aux XVII^e et XVIII^e siècles en France, Zsófia Szűr examine la peinture de Chardin à la lumière des critiques d'art de Diderot, et Katalin Varró, à travers les tableaux de Poussin et de Watteau, explore le motif de la mélancolie dans la peinture de la même époque (directrice de recherche : Katalin Kovács). Anita Sulyok suggère une nouvelle lecture de l'*Histoire de ma vie* de Casanova, considéré comme « spécialiste de la mode ». Orsolya Zsófia Salamon, quant à elle, conçoit l'amour en tant que religion chez Stendhal (directrice de recherche : Ilona Kovács). Zsuzsa Bagdács examine la correspondance des arts à l'exemple du genre des fêtes galantes dans la peinture de Watteau et la poésie de Verlaine (directeur de recherche : László Sujtó). Trois études traitent des œuvres de la littérature contemporaine : Erzsébet Harmath analyse le livre-photo de Makine, Ramona Pál-Kovács examine la question de l'autobiographie chez Georges Perec et, enfin, Gabriella Bandura explore les relations complexes du futur et du virtuel dans un ouvrage postmoderne de Michel Houellebecq (directrice de recherche : Timea Gyimesi).

La diversité thématique et méthodologique de ces travaux vise pourtant à un même objectif : les articles rendent compte du questionnement constant et de la capacité de problématisation de leurs auteurs. Poursuivant la tradition de la promotion du travail d'une nouvelle génération de chercheurs, ce volume se veut une invitation à la lecture, à la poursuite constante de la réflexion.

Les rédacteurs

La comparaison de la structure interne des groupes nominaux ordinaires et des termes nominaux : les groupes prépositionnels et les groupes adjectivaux

Ágoston NAGY

Dans cet article, nous nous proposons de donner un aperçu sur les différences entre les groupes nominaux (GN par la suite) et les termes nominaux surtout en ce qui concerne les spécificités des compléments prépositionnels (y compris la séquence préposition+nom des noms composés) et celles des ajouts adjectivaux qui apparaissent à l'intérieur d'un GN. La présente recherche s'insère dans une recherche plus large dont le but est d'élaborer une application capable d'extraire automatiquement les termes techniques à partir d'un texte brut qu'elle reçoit en entrée.

Comme cet extracteur automatique se base sur des patrons préalablement définis pour extraire les termes-candidats, il faut précisément définir les structures différentes de termes et démontrer les différences entre les GN ordinaires et les termes. Dans cet article, c'est l'approche classique des termes qui est adoptée, c'est-à-dire un terme est une unité lexicale qui ne dénomme qu'un seul concept auquel il est lié dans le discours spécialisé (Cabré 1999, Wüster 1976). Comme le terme dénomme un seul concept, il constitue une unité lexicale ou une catégorie mineure qui a une forme semblable à un nom composé. Par contre, le GN est une catégorie majeure, une unité syntaxique qui dispose d'une tête obligatoire à laquelle sont liés différents compléments, déterminants et/ou ajouts. Cependant, la frontière entre le GN et les termes n'est pas si tranchée, comme nous montrent les exemples en (1) :

- (1) a. une affaire d'État
- b. une affaire de l'État
- c. la chaise de bois de Marie qui est semblable à un vélo

Parmi ces trois éléments, ce n'est que (1a) qui désigne en même temps un GN et un terme, (1b-c) étant des GN. Le terme peut également disposer d'éléments supplémentaires, par exemple des adjectifs, mais seuls les adjectifs qui désignent une sous-classe de la tête nominale peuvent faire partie des termes comme *filaire* en (2a). Comme (2b) ne désigne pas une sous-classe des réseaux, l'adjectif *grand* ne fait partie du terme.

- (2) a. le réseau filaire
- b. le grand réseau

Dans le but de différencier les termes et les GN, nous présentons d'abord la structure de base des GN en français en mettant un accent particulier sur les groupes prépositionnels (GPrép par la suite) et les groupes adjectivaux (GAdj par la suite) qui se rattachent à la tête nominale parce que ce sont deux des points cruciaux où les GN et les termes nominaux diffèrent. Après avoir présenté ces deux constituants de

base des GN, nous faisons la même analyse avec les termes nominaux.

La structure des GN français

Ce chapitre est basé sur Riegel et al. (2009) et décrit la structure interne des GN du français. La partie obligatoire, la tête du GN est le nom mais un GN peut également contenir des ajouts, des compléments et des spécifieurs. Les spécifieurs du GN sont les déterminants qui précèdent toujours le nom et dont le nombre est limité à deux, ce qui est exemplifié par (3) :

- (3) a. les enfants
- b. deux enfants
- c. les deux enfants
- d. tous les enfants
- e. *tous les deux enfants

Les compléments peuvent être divisés en deux groupes majeurs : les groupes prépositionnels (4a) et les propositions soit infinitives (4b) soit complétives (c'est-à-dire des propositions comportant un verbe fini, comme en 4(c)).

- (4) a. la tarte aux prunes
- b. l'idée de vérifier
- c. le fait qu'il soit parti

La distribution et le nombre des compléments au sein d'un GN sont limités : ils ne peuvent se placer qu'après le nom et, dans la plupart des cas, le nom régit un seul complément.

Les ajouts dans le GN peuvent être des GAdj (5a), des propositions relatives (5b) ou des syntagmes prépositionnels (5c) :

- (5) a. un film intéressant / un intéressant film
- b. la personne que nous avons vue
- c. la personne dans l'armoire

La place et le nombre des ajouts ne sont pas aussi contraints que ceux des compléments. Les GPrép et les propositions ne peuvent que suivre la tête nominale tandis que les adjectifs peuvent être prénominaux ou postnominaux aussi. Les ajouts peuvent être d'un nombre indéfini au sein du GN.

Dans ce qui suit, nous passons en revue les spécificités de ces deux constituants du GN, afin de confronter ces spécificités à celles des GPrép et des GAdj qui font partie des termes nominaux.

La distribution des adjectifs au sein du GN

Comme Cinque (1998) constate, le français, comme la plupart des langues néolatines, est une langue ANA, c'est-à-dire les adjectifs peuvent tant précéder que suivre la tête nominale au sein des GN (6a). Par contre, les langues germaniques, comme l'anglais ou l'allemand, sont des langues AN, c'est-à-dire l'adjectif ne peut

que précéder le nom (6b-c).

- (6) a. le grand bateau rouge
b. the big red ship
c. * the big ship red

Cette constatation implique que tous les adjectifs peuvent être préposés ou postposés au nom, ce qui n'est pas valable pour tous les cas. Cependant, la place par défaut de presque tous les adjectifs est la position postnominale, et beaucoup d'adjectifs ne peuvent même pas précéder le nom. Selon Riegel et al. (2009), en moyenne un adjectif sur trois est antéposé au nom mais il peut y avoir d'énormes différences entre les différents types de discours (dans la langue littéraire, un adjectif sur deux est antéposé tandis que ce taux est un sur dix dans le langage scientifique).

Parmi les différents types d'adjectifs, ce sont les adjectifs non-classifiants¹ qui peuvent tant précéder que suivre le nom. La place par défaut de ces adjectifs est réservée après le nom, mais ces adjectifs peuvent être postposés s'ils sont accentués ou s'ils sont, en d'autres termes, focalisés (Laenzlinger 2003).

- (7) a. un livre intéressant
b. un intéressant livre

Dans quelques cas, il semble y avoir une certaine différence sémantique entre l'adjectif précédant ou suivant le nom. Selon Bouchard (1998), les adjectifs se trouvant dans une position postnominale semblent modifier les composantes sémantiques du nom en tant qu'une entité entière alors que le même adjectif, prénominal, tend à modifier les composantes sémantiques spécifiques intérieures au nom. (8) et (9) montrent des cas typiques où l'adjectif prénominal n'équivaut pas à l'adjectif postnominal :

- (8) a. une voiture nouvelle
b. une nouvelle voiture

- (9) a. un homme seul
b. un seul homme

Ces exemples nous montrent clairement la différence dans l'interprétation sémantique entre les variantes pré- ou postnominales de ces types d'adjectifs. Par exemple (9a) se réfère à un homme qui est seul – dans sa totalité –, et (9b) désigne un homme qui est seul dans un environnement spécifique, par exemple *Il n'y a qu'un seul homme dans ce groupe.*

Quelques adjectifs précèdent toujours le nom : ce sont en général des adjectifs monosyllabiques ou courts. Laenzlinger (2003) explique ce fait par des facteurs d'utilisation et phonorhythmiques ; en effet, ces noms s'utilisent souvent dans la conversation quotidienne. Ces adjectifs sont *petit, beau ou long.*

¹ Les adjectifs non-classifiants (par exemple *merveilleux, gentil*) désignent des propriétés subjectives et peuvent donc se combiner avec des adverbes d'intensité comme *très, trop.*

- (10) a. une petite pause
- b. une belle maison
- c. une petite belle fille

Le GN en (10c) justifie également que même plusieurs de ces adjectifs peuvent précéder le nom. Cependant, si ces adjectifs régissent un complément prépositionnel, ils suivent obligatoirement le nom (11).

- (11) a. une_{AP}[haute] tour
- b. une tour_{AP}[haute de 200 mètres]
- c. une tour_{AP}[plus haute que la Tour Eiffel]
- d. *une_{AP}[haute de 200 mètres] tour

Un adjectif prénominal devient également postnominal s'il est modifié par un adverbe sauf si l'adjectif et l'adverbe sont courts et fréquents (12). Les adverbes de ce type sont entre autres *tout*, *très* ou *trop* dans le cas desquels la position du GAdj est facultative à l'intérieur du GN (12).

- (12) a. un_{AP}[long] voyage
- b. un_{AP}[très long] voyage / un voyage_{AP}[très long]

- (13) a. un voyage_{AP}[extrêmement long]
- b. *un_{AP}[extrêmement long] voyage

Les autres types d'adjectifs, notamment les adjectifs relationnels et les adjectifs classifiants sont toujours postposés au nom. Les premiers sont des adjectifs dérivés d'un nom et paraphrasables par un complément prépositionnel du nom, comme *municipal* ou *solaire*. Les adjectifs classifiants ou les adjectifs prédicatifs intersectifs suivent également le nom (14). Ces derniers désignent des propriétés qui classifient les noms à partir de leur origine, forme, couleur ou appartenance à une communauté. En outre, les adjectifs dérivés d'un verbe, notamment les participes présent ou passé, doivent également suivre le nom (15). (Bouchard 1998)

- (14) a. un bureau ovale
- b. une assiette chinoise
- c. une expérimentation biochimique

- (15) a. un voyage organisé
- b. une chaise pliante

Apparemment, les adjectifs intensionnels dérivés contredisent la règle selon laquelle la position postnominale est la place par défaut des adjectifs parce que ceux-ci ne peuvent être que prénominaux en français, ce qui est exemplifié en (16).

- (16) a. un prétendu chef-cuisinier
- b. un soi-disant médecin

Il serait intéressant d'analyser la distribution des ajouts adjectivaux et des GPrép au sein du GN pour pouvoir énumérer exhaustivement tous les patrons possibles des

termes nominaux. La place du GPrép n'est pas problématique dans la mesure où il suit toujours la tête nominale. En revanche, la position respective du GPrép et du GA_{adj} n'est pas toujours facile à déterminer.

Selon Laenzlinger (2003), un adjectif peut s'insérer entre la tête nominale et le GPrép complément mais il peut également se placer après le GPrép complément, sa place est donc facultative, ce qui est exemplifié en (17) :

- (17) a. un ministre de la défense noir
b. un ministre noir de la défense

Cependant, si la tête nominale et le GPrép complément désignent ensemble une entité lexicalement figée, l'adjectif ne peut pas s'insérer entre les constituants de cette unité, ce qui est montré en (18) où *pomme de terre* forme une unité lexicale.

- (18) a. des pommes de terre nouvelles
b. ??des pommes nouvelles de terre

Si le GPrép est un ajout à l'intérieur du GN, le GA_{adj} se situe avant celui-là (19a), même s'il est complexe (20a), sinon il modifierait le GN se trouvant à l'intérieur du GPrép ajout (19c et 20c).

- (19) a. une maison_{GA_{adj}}[blanche]_{GPrép}[sur la colline]
b. *une maison_{GPrép}[sur la colline]_{GA_{adj}}[blanche]
c. une maison_{GPrép}[sur_{GN}[la colline_{GA_{adj}}[blanche]]]

(20) a. une maison_{GA_{adj}}[haute de 100 mètres]_{GPrép}[sur la colline]
b. *une maison_{GPrép}[sur la colline]_{GA_{adj}}[haute de 100 mètres]
c. une maison_{GPrép}[sur_{GN}[la colline_{GA_{adj}}[haute de 100 mètres]]]

Abeillé et Godard (1999) analysent d'un autre point de vue la distribution relative des têtes nominales et leurs ajouts adjectivaux. Elles introduisent la notion de *poids relatif* qui leur permet d'expliquer la place des adjectifs par rapport à la tête nominale. Elles proposent deux traits pour classer les adjectifs suivant leur poids : *lite* 'léger' ou *non-lite* 'lourd'. Le poids relatif d'un adjectif peut être une information stockée dans le lexique (certains adjectifs sont légers, d'autres non, et pour de nombreux adjectifs cette propriété n'est pas déterminée), mais il peut aussi être déterminé par des règles qui décrivent la structure syntaxique des syntagmes (la plupart des syntagmes sont lourds, d'autres légers). Il existe notamment une règle qui veut que les adjectifs légers soient obligatoirement prénominaux, les lourds postnominaux.

- (21) a. une_{lite A}[jolie] dame
b. une femme_{non-lite A}[chinoise]

Cependant les adjectifs légers ne peuvent pas modifier les expressions nominales lourdes (comme un GN formé par deux ou plusieurs GN coordonnés) : dans ce cas-là ils ne peuvent être que lourds, c'est-à-dire ils ne peuvent que suivre la tête nominale, ce qui est prouvé par (22) :

(22) non-lite N[des femmes et des hommes] non-lite A[jolis]

Le poids relatif des adjectifs coordonnés n'est pas toujours univoque. Le poids de deux adjectifs légers coordonnés n'est pas déterminé, ils peuvent donc et précéder et suivre le nom, ce qui est démontré en (23), et la coordination de deux adjectifs dont le poids n'est pas déterminé par le lexique correspond à une unité lourde, ce qui est exemplifié en (24).

(23) a. une A non.dét.[lite-A[belle] et lite-A[jolie]] dame
b. une dame A non.dét.[lite-A[belle] et lite-A[jolie]]

(24) a. ??une non-lite A[A non.dét.[magnifique] et A non.dét.[exceptionnelle]] dame
b. une dame non-lite A[A non.dét.[magnifique] et A non.dét.[exceptionnelle]]

Les compléments prépositionnels du GN

La définition du GPrép n'est pas simple à formuler comme il n'est pas toujours facile de distinguer un GPrép introduisant une nouvelle entité à l'intérieur du GN (25a) et celui qui est associé à la tête nominale pour former avec celle-ci un nom composé (25b). Dans le cas des noms composés (25b), la préposition est généralement suivie d'un nom sans déterminant parce que la présence du déterminant impliquerait un GN complexe où le GN précédé d'une préposition peut être considéré comme un GN enchâssé qui a une référence à part (25a). Cependant, les GPrép dans les noms composés ne sont pas référentiels. Le déterminant a donc ici un rôle essentiel dans la différenciation des noms composés de type *N Prép N* et les GN comportant un GPrép.

(25) a. le moulin du village
b. le moulin à vent

Riegel et al. (2009) rangent parmi les GPrép tout groupe qui se compose d'une préposition suivie d'un groupe nominal entier (comme *le chien GPrép[de GN[la voisine]]*). Cependant, parmi leurs exemples, on peut trouver des noms composés comme *canne à pêche* où *pêche* ne constitue pas seul un GN. Pourtant, il existe des points de vue (par exemple Bosredon et Tamba 1991) selon lesquels les noms composés sont des noms simples sur le plan sémantique mais ils constituent un GN sur le plan formel. De cette façon, Bosredon et Tamba (1991) distinguent les GPrép des séquences préposition+nom reliés à un nom en les nommant constituants et formants respectivement.

Par la suite, nous entendons par GPrép et les constituants et les formants prépositionnels parce que la frontière entre formant et constituant n'est pas nette du point de vue formel. D'une part, il existe des prépositions qui ne sont pas suivies de déterminant en général (par exemple *par* ou *en*), et ne forment pas avec le nom précédant un nom composé (26a). D'autre part, il existe des noms composés qui contiennent un GPrép où la préposition est suivie d'un déterminant (27a).

- (26) a. voyage en Italie
b. *voyage en l'Italie
- (27) a. cancer de la peau
b. ?cancer de peau

Par la suite, nous nous concentrons sur les noms composés sans déterminant, c'est-à-dire ceux qui sont plus aptes à devenir des termes.

Dans le français, les noms composés sont réalisés en général par des noms (28a-d) ou infinitifs (28e) reliés à la tête nominale par l'intermédiaire d'une préposition. Les mots composés se forment généralement avec l'utilisation de la préposition *de* (28a-b), mais dans certains cas, les deux éléments peuvent être reliés par d'autres prépositions (comme *en* dans (28c) ou *à* dans (28d-e)). Les mots composés se forment en général sans trait d'union sauf quelques exceptions comme (28c). (Riegel et al. 2009)

- (28) a. hôtel de ville
b. professeur de français
c. arc-en-ciel
d. rouleau à pâtisserie
e. machine à laver

L'importance de la présence du trait d'union n'est pas seulement une question d'orthographe. L'extracteur terminologique que nous élaborons s'appuie sur des annotations automatiques, et les annotateurs (y compris celui qui est utilisé dans cette application) ne séparent pas les éléments reliés par des traits d'unions mais les considèrent comme un mot appartenant à la catégorie du *nom*. De cette façon, les mots composés de type (28c) s'inscrivent dans le même patron syntaxique que celui qui s'applique aux termes se composant d'un seul nom comme *réseau*.

Le français connaît également les mots composés sans préposition qui peuvent s'écrire avec (29a-b) ou sans traits d'union (29c).

- (29) a. le gratte-ciel
b. le chou-fleur
c. la pause déjeuner

Les GPrép dans les termes nominaux

Parmi les différents compléments ou ajouts dont un GN est susceptible de disposer, c'est le GPrép et le GAdj qui peuvent apparaître à l'intérieur des termes nominaux. Les propositions à verbe fini ne font pas partie des termes car ils introduisent au moins une nouvelle entité. Par exemple dans (30), dans la proposition relative apparaît un nouveau concept, *l'utilisateur*.

- (30) a. le site web que l'utilisateur a visité

Un terme nominal ne contient pas donc une proposition relative mais il peut bien sûr être paraphrasé par une proposition relative, comme nous montre (31a-b), mais la

version susceptible de devenir terme est sans aucun doute (31a).

- (31) a. réseau filaire
b. un réseau qui est filaire

Parmi les différents compléments, les termes ne peuvent avoir qu'un GPrép comme complément, c'est pourquoi c'est uniquement ce type de complément qui est analysé dans cet article. Comme nous l'avons décrit plus haut, les noms composés prépositionnels lexicalisés en français en général ne contiennent pas de déterminants internes au sein du GPrép complément et la préposition est suivie d'un nom (le terme en 32a) ou d'un infinitif (le terme en 32b).

- (32) a. farine de blé
b. machine à laver

Ces éléments composés doivent être considérés comme une unité lexicale puisque *farine* et *blé* sont des unités lexicales qui peuvent apparaître comme des unités autonomes mais s'ils se trouvent reliés par la préposition *de*, ils désignent un troisième concept à part. Cependant, si la préposition est suivie d'un déterminant, la situation deviendra plus complexe. Par défaut, un GPrép complément comportant un déterminant ne doit pas être analysé comme un élément constitutif du terme nominal parce que dans ce cas-là, le GN inclus dans le GPrép désigne une entité à part, comme en (33) :

- (33) a. mise à jour du site web
b. création d'un site web

En ce cas-là, il est plus raisonnable d'analyser ce GN comme comportant deux termes indépendants, notamment *mise à jour* et *site web*. Les déterminants fonctionnent donc comme des séparateurs entre les différents termes.

Cadiot (1993) soutient également ce point de vue : un GPrép sans déterminant désigne une sous-classe du nom précédent alors que le GPrép contenant un déterminant ne décrit qu'une occurrence du nom qui le précède. Dans le dernier cas, la classification ne peut être qu'indirecte : cela découle de la propriété extensionnelle du GPrép à déterminant, tandis que dans le premier cas, le GPrép peut classer le nom sur la base de ses propriétés intensionnelles.

- (34) a. arbre à feuilles caduques
b. arbre aux feuilles jaunies

Les exemples en (34) montrent que le (34a) sans déterminant désigne une sous-classe des arbres, tandis que la version à déterminant (34b) décrit un arbre qui a des feuilles jaunies mais qui ne constitue pas une sous-classe des arbres.

Anscombe (1990, 1991) adopte le même point de vue lorsqu'il constate que le GPrép sans déterminant décrit une propriété essentielle de la tête nominale, tandis que le GPrép à déterminant en décrit une propriété accidentelle. Selon lui, une propriété P est une propriété essentielle de l'entité E si P peut être considérée comme une unité inaliénable de E. Par contre, P est une propriété accidentelle s'il

est une propriété temporaire. La propriété essentielle est donc une propriété innée, tandis que la propriété accidentelle n'est qu'un état actuel. Les exemples en (35) montrent que dans le cas de *bateau à voiles*, qui contiennent un GPrép sans déterminant, seuls quelques adjectifs peuvent être utilisés pour modifier le nom sans déterminant qui suit la préposition : ces adjectifs doivent désigner le type de la voile (35b) tandis que dans la version avec déterminant (35d), ceux-ci doivent désigner un état actuel de la voile.

- (35) a. bateau à voiles
- b. bateau à voiles carrés/latines
- c. bateau à voiles ??hissés/*déchirés
- d. bateau aux voiles hissés/déchirés

Cadiot (1993) observe que la situation est similaire si le GPrép ne contient pas d'adjectifs. La présence du déterminant implique que l'élément précédant et suivant la préposition désigne une entité pourvue d'une référence autonome. Ceci est justifié par les paires suivantes :

- (36) a. un sac à dos
- b. un sac au dos
- (37) a. Paul a un sac à dos mais il le porte à la main.
- b. *Paul a un sac au dos mais il le porte à la main.

Anscombe (1991) constate que le GPrép sans déterminant ne peut pas comporter n'importe quel nom mais un nom qui désigne une propriété non évidente de la tête. Par exemple, une vente est intrinsèquement à bénéfice, mais si cette opération aboutit à une perte, ceci est une propriété non-évidente.

- (38) a. vente à *bénéfice
- b. vente à perte
- (39) a. *un mouton à quatre pattes
- b. *une voiture à moteur

Les exemples en (39a-b) sont incorrects pour les mêmes raisons : les moutons ont quatre pattes, les voitures ont un moteur – ce sont des propriétés essentielles. Si ces compléments sont modifiés ou élargis, nous obtiendrons des GN corrects car les GPrép de *un mouton à cinq pattes* ou *un mouton à moteur à alcool* désignent des propriétés non évidentes de la tête nominale.

- (40) a. un mouton à cinq pattes
- b. une voiture à moteur à alcool

Toutefois, la constatation de Cadiot (1993) selon laquelle le déterminant a pour fonction d'introduire une nouvelle entité n'est pas toujours vraie. En effet, il existe des termes qui contiennent un déterminant devant la composante nominale qui n'exprime pas une entité à part, ce qui est exemplifié en (41) :

- (41) a. cancer de la peau
b. vidéo à la demande

Il serait difficile d'expliquer pourquoi *cancer de la peau* au lieu de *cancer de peau*. Dans une étude antérieure (Nagy 2009), nous avons démontré que le taux du GN à déterminant interne est d'environ 7% par rapport à la totalité des termes nominaux, mais nous n'avons pas calculé le taux des GN à déterminant qui peuvent apparaître également sans déterminant. Par conséquent, tout en étant conscient de la perte que cela représente, nous n'allons pas considérer les termes avec déterminant lors du processus de l'extraction automatique.

Une autre caractéristique intéressante des GPrép dans les termes est que la préposition peut être absente (par exemple en (42)). Cette observation est surtout valable pour les cas des termes récemment créés dont Béjoint et Ahronian (2008) constatent que l'omission est due à l'effet de l'anglais. Toutefois, l'ordre des noms est plutôt conforme aux règles du français.

- (42) a. code source
b. accès Internet

Ceci ne constitue pas un problème pour notre extracteur automatique, car le patron reconnaissant les noms composés va les reconnaître sans modification, du fait que le schéma N+N caractérise également quelques termes.

Les GAdj dans les termes nominaux

La place des adjectifs est un point crucial quand il s'agit de décider s'ils apparaissent dans un terme ou non. Comme nous l'avons évoqué précédemment, la place par défaut des adjectifs dans un GN est la position postnominale, mais certains adjectifs peuvent apparaître dans une position prénominale s'il s'agit d'une mise en relief par exemple. L'accentuation liée à des raisons émotives ne joue aucun rôle dans la langue de spécialité, car celle-ci exige une forte objectivité : elle utilise avant tout des adjectifs classifiants et relationnels et ne recourt pas à l'accentuation d'insistance. Ceci est exemplifié en (43), où l'adjectif relationnel ne peut pas être antéposé au nom à cause des caractéristiques des adjectifs relationnels :

- (43) a. un réseau filaire
b. *un filaire réseau

Les adjectifs monosyllabiques fréquemment utilisés ont également peu de chances d'apparaître dans un terme parce qu'ils désignent plutôt une caractéristique accidentelle des termes. C'est aussi le cas pour les adjectifs intensionnels dérivés d'un verbe (par exemple *soi-disant*), qui peuvent également précéder un terme mais ils n'en font jamais partie.

- (44) a. un grand réseau filaire
b. un prétendu réseau filaire

Dans une étude antérieure (Nagy 2009), nous avons constaté qu'il n'y avait pas de

terme qui commence par un adjectif préposé dans le corpus informatique dont nous nous sommes servi. Nous excluons en effet cette possibilité même si d'autres termes en d'autres domaines spécialisés peuvent contenir des adjectifs préposés :

- (45) a. petite aiguille
- b. premier ministre

Dans (45b) l'adjectif ordinal précède le nom, comme la plupart des adjectifs ordinaux, mais ce type d'adjectif a également un rôle d'organiseur de texte ou anaphorique, c'est-à-dire il reprend une occurrence spécifique d'un nom déjà mentionné et donc ne fait pas partie du terme.

Hormis nos études, nous n'avons pas de données mesurées sur la proportion des termes commençant par un adjectif, c'est pourquoi, sur la base de l'étude susmentionnée, cette possibilité ne sera pas prise en compte.

Conclusion

Dans cet article, nous avons revu la structure interne des GN en les comparant avec les termes nominaux concernant leurs ajouts et compléments possibles, en nous concentrant sur les GAdj et les GPrép. Cette comparaison a été faite en vue de l'établissement d'une liste exhaustive des différentes structures syntaxiques possibles des termes nominaux pour que notre extracteur automatique des termes reconnaisse le plus de termes possibles.

Les termes nominaux n'acceptent pas en général les GAdj préposés car la langue spécialisée n'admet que les adjectifs classifiants et relationnels qui ne peuvent être que postposés aux noms. Dans quelques cas, les termes peuvent admettre des adjectifs préposés, notamment les adjectifs monosyllabiques comme *petit* ou des adjectifs ordinaux mais si ces types d'adjectifs précèdent le nom, dans la plupart des cas, ils ne désignent pas une qualité existentielle du nom et par conséquent ne peuvent pas faire partie des termes nominaux.

Les compléments des termes nominaux en général ne peuvent pas être des GPrép à déterminant puisque le déterminant introduit une nouvelle entité, un nouveau concept et les termes ne peuvent désigner qu'un seul concept. Même si quelques termes peuvent comporter des GPrép comportant un déterminant, leur taux est si infime qu'il ne serait pas raisonnable de les prendre en considération car cela produirait beaucoup de bruit durant l'extraction automatique.

Références bibliographiques

- ABEILLE, A., GODARD, D., 1999, « La position de l'adjectif en français : le poids des mots », *Recherches Linguistiques de Vincennes* (28), 9–32.
- ANSCOMBRE, M. J.-C., 1990, « Article zéro et structuration d'événements », in *Le discours : représentations et interprétations*, sous la dir. de M. Charolles & J. Jayez, PUN, 265–300.
- ANSCOMBRE, M. J.-C., 1991, « L'article zéro sous préposition », *Langue française* (91), 24–39.
- BEJOINT, H., AHRONIAN, C., 2008, « Les noms composés anglais et français du domaine d'Internet : une radiographie bilingue », *Meta : journal des traducteurs*, (53/3), 648–666.
- BOSREDON B., TAMBA I., 1991. « *Verre à pied, moule à gaufres* : préposition et noms composés de sous-classe », *Langue française* (91), 40–55.
- BOUCHARD, D., 1998, « The distribution and interpretation of adjectives in French: a consequence of Base Phrase Structure », *Probus* (10).
- CABRE, M. T., 1999. *Terminology. Theory, methods and applications*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.
- CADIOT, P., 1993, « *À* entre deux noms: vers la composition nominale », *Lexique* (11), 193–240.
- CINQUE, G., 1994, « On the evidence for partial N-movement in the Romance DP », in *Path Towards Universal Grammar. Studies in Honor of Richard Kayne*, sous la dir. de Cinque, G. Washington, Georgetown University Press, 85–110.
- LAENZLINGER, C., 2003, *Initiation à la Syntaxe formelle du français : Le modèle. Principes et Paramètres de la Grammaire Générative Transformationnelle*, Berne, Peter Lang AG.
- NAGY, Á., 2009, « La structure interne des termes techniques du français et leur reconnaissance par ordinateur », in *La perspective interdisciplinaire des études françaises et francophones*, sous la dir. de Anna Kieliszczyk, Ewa Pilecka, Łask, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, 117–123.
- RIEGEL, M., PELLAT, J.-Ch., RIOUL, R., 2009, *Grammaire méthodique du français* (4^e édition), Paris, PUF.
- WÜSTER, E. 1976. « La théorie générale de la terminologie, un domaine interdisciplinaire impliquant la linguistique, la logique, l'ontologie, l'informatique et la science des objets », *Actes du colloque international de terminologie, Québec 5–8 octobre 1975*, Québec, L'Éditeur officielle du Québec.

Révolte contre l'esprit courtois ou tentative de réforme générique ? Analyse de quelques motifs qui relient les romans arthuriens de Chrétien de Troyes

Melinda ORBÁZI

Introduction

L'univers arthurien en tant que cadre des histoires, le continu des quatre romans à même sujet et l'existence des problématiques identiques qui se posent dans ceux-ci : voilà les circonstances qui nous ont inspiré cette étude ayant comme but d'examiner de plus près les rapports éventuels et les différences qui se présentent entre les romans dits « arthuriens » de Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, *Yvain ou Le Chevalier au lion*, *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* et *Perceval ou La Quête du Saint Graal*. À travers l'analyse de quelques éléments de ces romans, nous essayerons de découvrir ce qui, dans l'écriture du romancier peut suggérer une révolte à peine cachée – et de plus en plus accentuée – contre l'esprit courtois¹.

Pour ce faire, nous présenterons d'abord le contexte littéraire du XII^e siècle qui est marqué par la naissance d'un nouveau genre littéraire, le roman. Nous nous occuperons du début de l'activité littéraire de Chrétien de Troyes, écrivain fécond, mais en même temps énigmatique, et qui donne un nouveau sens au roman du point de vue générique. Nous démontrerons ensuite les parallélismes qui relient les quatre romans arthuriens de Chrétien. En effet, nous nous concentrerons avant tout sur le parallélisme d'*Yvain* et de *Lancelot*, car c'est là que l'attitude de l'écrivain semble se manifester de la façon la plus marquée à l'égard des principes courtois. Finalement, nous nous pencherons sur l'analyse structurale d'*Yvain* et de *Lancelot*. Dans ce cas-là, nous considérerons principalement les lieux des intrigues comme éléments structuraux. Après une première observation, nous dresserons une synopsis des éléments communs et des rôles différents qu'ils remplissent dans les deux romans.

¹ Voir *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, actes du colloque de Troyes, mars 1992, sous la dir. de Danielle Quéruel, Paris, Les Belles Lettres, 1995 ; COHEN, Gustave, *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII^e siècle – Chrétien de Troyes et son œuvre*, Paris, 1931 ; BEZZOLA, Reto R., *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Paris, Champion, 1947 ; FRAPPIER, Jean, *Chrétien de Troyes, l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier, 1957 ; *Amour courtois et Table ronde*, Genève, Droz, 1973 ; JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007 ; NYKROG, Per, *Chrétien de Troyes, romancier discutable*, Genève, Droz, 1996.

Chrétien de Troyes dans son époque

D'après plusieurs chercheurs², Chrétien de Troyes donne un nouveau sens au terme « roman » du point de vue générique. En effet, l'auteur emploie le mot « roman » entre autres dans ses deux œuvres composées probablement en même temps : *Le Chevalier au lion* et *Le Chevalier de la Charrette*. Concernant l'occurrence du terme, dans le premier roman, nous trouvons une mise en abyme, notamment dans l'épisode du château de Pesme Aventure, lorsque Yvain est accueilli par le châtelain et sa famille. C'est ici que « lisoit / une pucele devant lui / en un romans, ne sai de cui »³. Dans *Lancelot*, c'est dans le prologue que nous remarquons la présence du mot « roman » : « Puis que ma dame de Chanpaigne / Vialt que romans a feire anpraigne / Je l'anprendrai molt volontiers »⁴.

Mais en quoi consiste la nouveauté de Chrétien ? La réponse n'est pas difficile : collecter tout ce qui est présent dans les œuvres précédentes pour en constituer un univers, un contexte homogène⁵. Celui-ci consiste dans la « conjointure »⁶, c'est-à-dire, de l'existence de la cohésion et de la cohérence au sein du récit. Cela malgré le fait que la nature et les buts du héros changent : ce n'est plus la motivation guerrière ou politique qui compte, mais le héros est désormais « guidé par les motivations psychologiques, surtout amoureuses »⁷.

Mais que savons-nous de cet écrivain fécond ? À vrai dire, très peu de choses. Si nous observons sa biographie⁸, nous remarquons que même la date de sa naissance n'est pas sûre. Au début de sa carrière d'écrivain (1155-1160), Chrétien fait des traductions et des imitations (ou adaptations) d'Ovide. En fait, les « protoromans »⁹ de *Thèbes*, de *Troie* et d'*Énéas* sont écrits aussi à ce temps-là. De 1167 à 1170, parallèlement à l'histoire de Béroul et de Thomas, et aux « Lais » de Marie de France, Chrétien compose son propre « Tristan » (perdu d'ailleurs) « *del roi Marc et d'Ysault la blonde* », comme il écrit plus tard dans le prologue de *Cligès*. Ce qui est certain, c'est que son premier roman connu – et son premier roman arthurien – date de 1170 : il s'agit d'*Érec et Énide*. Ensuite, il entre au service de Marie de Champagne pour y passer une bonne dizaine d'années. Après avoir écrit quelques poèmes dans la cour de Marie, Chrétien compose *Cligès*, qui peut être considéré comme un roman « anti-tristan »¹⁰. Cette œuvre est suivie par les deux romans peut-être les plus sciemment rédigés de l'écrivain : *Le Chevalier au lion*,

² JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes : Érec et Énide*, Atlande, Neuilly, 2009 ; DOUDET, Estelle, *Chrétien de Troyes*, Tallandier, Paris, 2009.

³ *Le Chevalier au lion (Yvain)*, in *Les romans de Chrétien de Troyes*, IV, éd. par Mario Roques, Paris, Champion, 1982, p. 163. (Désormais : *Yvain*)

⁴ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette ou le Roman de Lancelot*, éd. par Charles Méla, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 46. (1-3.)

⁵ JAMES-RAOUL, *Op. cit.*, p. 49.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ DOUDET, *Op. cit.*, p. 331-336.

⁹ JAMES-RAOUL, *Op. cit.*, p. 48.

¹⁰ DOUDET, *Op. cit.*, p. 185.

appelé également *Yvain*, et *Le Chevalier de la Charrette*, connu aussi sous le titre *Lancelot*. Ils sont écrits entre 1177 et 1181. Son dernier roman, *Perceval*, inachevé d'ailleurs tout comme *La Charrette*, est composé entre 1182 et 1190, mais cette fois c'est Philippe d'Alzace qui apparaît comme mécène.

Il s'agit donc d'activités abandonnées : poésie lyrique, traductions, adaptations et – dans un premier temps – de deux tentatives « tristaniennes » : une première, disparue, et une deuxième, transformée. L'auteur aurait-il été mécontent de sa propre production littéraire ? Pendant ce temps-là, le retour du sujet enfin retrouvé se fait attendre. Ce sujet définitif, c'est le monde arthurien.

2. La grande période littéraire de Chrétien de Troyes

2.1. Les liens subtils des romans arthuriens

La grande période littéraire de Chrétien de Troyes remonte aux temps « d'avant Marie », car sans *Érec et Énide*, il serait impossible de parler des liens subtils qui relient les romans les plus connus de Chrétien, les romans à sujet arthurien. En réalité, on peut y découvrir trois parallélismes qui sont plus qu'intéressants, étant donné que chacun présente des ressemblances et en même temps des différences

Le premier parallélisme se trouve entre *Érec et Énide* et *Yvain*. Ce qui relie ces deux romans, c'est le problème du mariage. Car l'amour dans tous ces aspects ne peut exister pour Chrétien que dans le cadre du mariage. Pour nous, il s'agit là d'une double problématique. D'une part, le fait que Chrétien était un partisan du mariage d'amour malgré les conditions bien connues de l'amour courtois, mériterait d'être examiné de plus près. D'autre part, ces deux romans traitent de l'autre aspect du problème : comment répondre à deux attentes apparemment contradictoires : le culte permanent de la Dame (sa propre femme...) et la vie du chevalier avec la recherche continue d'aventures. Quant à la solution proposée, dans *Érec*, c'est l'espace qui est partagé : mari et femme s'engagent ensemble dans les aventures. Par contre, dans *Yvain*, ce qui est partagé, c'est le temps : Yvain part avec la permission de sa femme pour une période déterminée, pour revenir ensuite à un séjour de même durée chez elle. Cela suggère un lien de complémentarité entre les deux romans.

Le parallélisme le plus évident se trouve pourtant entre *Yvain* et *Lancelot* écrits en même temps. Selon toute probabilité, *Yvain* a été achevé avant *Lancelot*¹¹. Le trait commun le plus important de ces deux romans, c'est la révolte à peine cachée contre l'esprit courtois régnant dans la cour de Marie de Champagne. Il suffit de penser à la scène entre Laudine et Yvain où la volonté masculine l'emporte sur le caprice féminin, ou, dans *Lancelot*, aux scènes où le comportement du chevalier risque de devenir comique : d'abord le peigne avec quelques brins de cheveux blonds, ensuite la rencontre avec le défenseur du Gué et, enfin, le premier affrontement avec Méléagant pendant lequel Lancelot lutte contre son adversaire d'une manière bizarre, le regard fixé sur la reine. Il nous paraît inévitable de mentionner ici un fait plus qu'intéressant : c'est ici que nous croyons découvrir deux

¹¹ *Ibid.*, p. 202.

représentants de l'idéal féminin, chers à Chrétien en les personnes de Lunette, servante de Laudine dans *Yvain* et, dans *Lancelot*, la sœur de Méléagant dont nous ignorons le nom.

Pour finir, il faut mentionner le parallélisme entre *Le Chevalier de la Charrette* et *La Quête du Saint Graal (Perceval)*. Les deux histoires se déroulent en majeure partie dans l'au-delà, dans un monde d'où il n'y a pas de retour. Dans *Lancelot*, le protagoniste est inspiré par un amour mystique mais toujours terrestre ; par contre, dans *Perceval*, le destin du héros, c'est une quête symbolique : la quête de l'Absolu.

L'inachèvement de ces deux derniers romans fait l'objet de débats. La *Charrette* a été achevée sans doute par quelqu'un d'autre, la raison en reste incertaine¹². *Perceval* est resté inachevé peut-être à cause de la mort subite de Chrétien de Troyes. Il ne faut pas oublier que c'est justement ces deux romans inachevés dont la rédaction a été confiée à Chrétien par des mécènes : l'un par Marie de Champagne, l'autre par Philippe d'Alsace. Peut-être l'inachèvement est-il un signe de mécontentement en vertu de ce que nous avons dit plus haut – voilà une conjecture de plus, concernant l'activité de Chrétien.

2.2. Le parallélisme d'*Yvain* et de *Lancelot*

Après avoir examiné les éléments reliant les romans arthuriens de Chrétien, il nous semble indispensable de souligner plus spécifiquement l'importance du parallélisme d'*Yvain* et de *Lancelot*. Tandis que l'opposition entre *Érec* et *Yvain* est basée sur le contenu – même s'il s'agit de la même question dans les deux romans – et les parallélismes de *Lancelot* et de *Perceval* ne se trouvent qu'à la surface, les éléments qui relient *Yvain* et *Lancelot* méritent d'être examinés de plus près aussi bien du point de vue structural que du point de vue du contenu. Car c'est ici que nous pouvons découvrir l'attitude la plus déterminée de l'écrivain à l'égard de l'esprit courtois. En plus, la question de l'inachèvement de *Lancelot* se pose. Outre le fait que le roman a sans doute été terminé par quelqu'un d'autre, l'inachèvement du thème apparaît inévitable : comme dans le cas de *Perceval*, la quête de l'Absolu que représente l'amour idéalisé et sacré de Lancelot devient interminable « par définition ».

Ces deux œuvres écrites en même temps donnent donc l'occasion d'observer la rupture définitive existant entre un roman composé probablement selon le goût de Chrétien et un roman rédigé par la volonté du mécène¹³.

¹² BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Chrétien de Troyes: Yvain, Lancelot, la charrette et le lion*, Paris, PUF, 1992, p. 38.

¹³ DOUDET, *Op. cit.*, p. 200.

3. Le chevalier au lion et le chevalier à la charrette : structures comparées

3.1. Yvain – une structure symétrique

Il convient d'analyser la structure des deux romans d'une manière plus précise pour que l'on puisse démontrer soit les similitudes possibles, soit les différences entre *Yvain* et *Lancelot*. C'est peut-être ces deux romans qui ont la construction la plus claire parmi les œuvres de Chrétien d'où vient le fait que la relation entre les personnages y est caractérisée par un système bien cohérent. En ce qui concerne le début d'*Yvain* du point de vue structural, dans l'ouverture, Chrétien fait référence à Arthur et à son monde, fondé sur les valeurs de la courtoisie. Ainsi, l'auteur fait entrer ses destinataires dans ce monde arthurien. Cela donne le cadre du roman qui est achevé par les mots de Chrétien : « Del Chevalier au lyeon fine / Chrestiens son romans ens ; / n'onques plus conter n'en oï / ne ja plus n'en orroiz conter / s'an n'i vialt mançonge ajoster¹⁴. » Il s'agit donc d'une construction bien symétrique et cohérente. Après l'ouverture, nous lisons « un récit dans le récit »¹⁵, une histoire rétrospective se déroulant sept ans plus tôt, notamment le récit de Calogrenant. En effet, c'est ici que le lieu central du roman apparaît pour la première fois : la Fontaine au Pin.

Ce lieu peut être considéré comme le centre d'un cercle auquel le héros, notamment Yvain, revient toujours. En réalité, ce « manque initial »¹⁶, à savoir l'échec de Calogrenant, convie le chevalier à quitter la cour arthurienne pour entrer dans un autre monde, celui des merveilles. Mais le chemin qui mène jusqu'à la Fontaine est parcouru plusieurs fois par plusieurs sortes d'acteurs. Tout d'abord, c'est Calogrenant qui passe par la forêt de Brocéliande pour arriver à la Fontaine. La personne suivante n'est autre qu'Yvain, et ceux qui le suivent sont Arthur et sa cour. Si nous observons cet itinéraire du point de vue d'Yvain, nous remarquons qu'après son arrivée, il retourne trois fois à ce lieu central. Il y passe pour la première fois quand il veut venger son cousin et arrive à triompher du gardien de la Fontaine. Après cette victoire définitive, il devient le nouveau gardien de la Fontaine et c'est lui qui, après la provocation de la tempête par Keu, accueille Arthur et sa cour en tant que châtelain et mari de Laudine. La troisième fois, la situation est tout à fait différente. Yvain, accompagné de son lion cette fois, s'approche de la Fontaine, où il risque de redevenir fou à cause des souvenirs qui le hantent : il a manqué à sa parole. C'est ici qu'il entend les cris de Lunette venue d'une chapelle et qu'il défend enfin. Le dernier retour à la Fontaine au Pin finit bien ; le chevalier au lion et Laudine se reconcilient à l'aide de Lunette. Nous constatons alors que la Fontaine joue un rôle essentiel du point de vue structural : c'est le lieu où le héros triomphe, se rend compte des conséquences de ses décisions, et se retrouve enfin.

¹⁴ *Yvain*, p. 207. (6804-6808.)

¹⁵ HALÁSZ, Katalin, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1980. p. 95.

¹⁶ BAUMGARTNER, *Op. cit.*, p. 35.

Nous trouvons important de souligner la signification de la forêt¹⁷ en tant que « lieu des merveilles »¹⁸. Évidemment, le premier point de repère n'est autre que l'existence de la Fontaine magique. Ensuite, la forêt nous semble aussi « le lieu de la folie » : c'est ici qu'Yvain perd la raison : « si se dessire et se depane / et fuit par chans et par arees, / et lessa ses gens esgarees / qui se mervoillent ou puet estre ».¹⁹ Mais à l'aide d'une demoiselle, ou plutôt grâce à son onguent guérisseur préparé par la fée Morgane, le chevalier sort de cet état : il reprend ses sens. Voilà un autre outil possédant un pouvoir magique. Mais la preuve essentielle des événements merveilleux de la forêt apparaît dans la figure du lion qui « lez lui constoie / que ja mes ne s'an partira, / toz jors mes avoec lui ira / que servir et garder le vialt »²⁰.

En suivant l'action, nous remarquons le fait que l'absence d'Yvain entraîne un phénomène particulièrement intéressant du point de vue spatio-temporel. En effet, la deuxième jeune fille, en raison de la maladie de la première, qui part à la recherche du chevalier, parcourt le même chemin que la personne dont il s'agit. Tout d'abord, elle parvient au château dont le seigneur avait été la victime de Harpin de la Montagne. En reprenant sa route, c'est auprès de la Fontaine qu'elle arrive, où Yvain avait défendu Lunette. Avant de retrouver « le Chevalier au lion », la fille est accueillie par le seigneur du château où Yvain avait été soigné après le duel avec le géant.

Nous trouvons dans le roman l'existence d'un motif qui augmente la tension de l'action : c'est le motif du « dernier moment ». Il est appliqué plusieurs fois au cours des événements du roman. En effet, l'intervention du lion est définitive. Ce motif apparaît pour la première fois dans l'épisode du combat d'Yvain et de Harpin, où la vie du chevalier est en danger : « A ce cop, li lýons se creste, / de son seignor eidier s'apreste »²¹. Ensuite, à l'affaire de Lunette, quand Yvain « Vers la presse toz eslessiez / s'an vet criant : Lessiez, lessiez / la dameisele, gent malveise ! »²². Le passage suivant où le temps a un rôle essentiel se trouve à l'épisode du château de Pesme Aventure. Ici, « Por ce si se pooit molt fort / mes sire Yvains doter de mort ; /

¹⁷ Voir LE GOFF, Jacques, « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », in *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 495-509 ; VÖLKER, Wolfram, *Märchenhafte Elemente bei Chrétien de Troyes*, Bonn, Universität Bonn, 1972 ; MÉNARD, Philippe, *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose : études sur les romans de la Table ronde*, Genève, Droz ("Publications romanes et françaises", 224), 1999 ; VINCENSINI, Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan ("Fac"), 2000 ; AMY DE LA BRETÈQUE, François, « Incursions aventureuses du cinéma dans la forêt du roman courtois : *Le chevalier au lion / Le monde vivant* », *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees*. *Hommage à Francis Dubost*, éd. par F. Gingras - F. Laurent - F. Le Nan - J.-R. Valette, Paris, Champion ("Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance", 6), 2005, p. 17-32.

¹⁸ Voir, ARSENEAU, Isabelle, « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel », in *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, éd. F. Gingras, Québec, Presses de l'Université Laval ("Collections de la République des Lettres"), 2006, p. 91-106 ; CARASSO-BULOW, Lucienne, *The "Merveilleux" in Chrétien de Troyes' Romances*, Genève, Droz ("Histoire des idées et critique littéraire", 153), 1976.

¹⁹ *Yvain*, p. 86. (2808-2811.)

²⁰ *Ibid.*, p. 104. (3408-3410.)

²¹ *Ibid.*, p. 128. (4213-4214.)

²² *Ibid.*, p. 132. (4331-4333.)

mes adés tant se contretint / que li lyons oltre s'an vint, / tant ot desoz le seul graté »²³. Finalement, l'affaire des deux héritières donne lieu à l'intervention décisive : la fille aînée est impatiente, mais Arthur l'avertit et « Einz que li rois eüst ce dit, / le Chevalier au lyon vit / et la pucele delez lui »²⁴.

La présence des allusions dans *Le Chevalier au lion* ne nous étonne pas. Elles sont les preuves de l'existence des rapports qui se trouvent entre *Yvain* et *Lancelot*. Les deux premières références sont liées à Gauvain, plus exactement, à son absence. D'une part, c'est Lunette qui le cherche à la cour d'Arthur, « mes la reïne en a menee / uns chevaliers, ce me dit an, [...] s'an est or entrez an grant painne / mes sire Gauvains qui la quiert »²⁵. D'autre part, le seigneur qui est menacé par Harpin cherche son aide aussi : « Cil ne l'anpreïst pas en vain / que ma fame est sa suer germainne ; / mes la fame le roi en mainne / uns chevaliers d'estrange terre / qui a la cort l'ara requerre »²⁶. Enfin, nous trouvons le troisième renvoi à l'épisode des sœurs de la Noire Épine : « s'avoit tierz jor que la reïne / ert de la prison revenue / ou Meleaganz l'a tenue / et trestuit li autre prison, / et Lanceloz par traïson / estoit remés dedanz la tor »²⁷.

Il nous semble donc clair que malgré toutes les difficultés qu'Yvain doit surmonter, et brisant ainsi l'état initial parfait, *Le Chevalier au lion* se termine avec la reconstruction de ce qui rend le héros heureux : le mariage.

3.2 *Lancelot* – une structure asymétrique

L'histoire de *Lancelot* est loin du bonheur accompli se manifestant dans *Yvain*. Cela se reflète avant tout dans la construction du roman. Le cadre de l'intrigue est la cour du roi Arthur ; c'est le lieu où l'action commence et se termine.

En ce qui concerne le début de *La Charrette*, à la lecture des quelques premières lignes, de nombreuses questions se posent à propos des personnages et de leurs attitudes. Des pressentiments obscurs font supposer l'existence d'un message symbolique qui est interprété à travers ces phénomènes²⁸. Dès le premier moment, le caractère des personnages nous semble évident : Arthur est faible et impuissant, Méléagant est têtu et cruel. Quant à Keu, derrière son assurance, il n'y a en effet d'autre chose que jalousie. Et ce qui est absurde, c'est que le roi demande juste à Guenièvre de le supplier et de l'amener à rester. La reine, tout en s'humiliant, persuade le fier Keu. Enfin, c'est le seul chevalier juste, Gauvain, qui part à la recherche de la reine. Mais cette série des événements bizarres, que signifierait-elle ? Bien sûr, « l'événement inattendu » est indispensable pour mettre en marche l'action. Toutefois, l'attitude incertaine, voire incompréhensible des personnages est

²³ *Ibid.*, p. 171. (5619-5623.)

²⁴ *Ibid.*, p. 180. (5913-5915.)

²⁵ *Ibid.*, p. 113. (3700-3701 ; 3706-3707.)

²⁶ *Ibid.*, p. 119. (3910-3914.)

²⁷ *Ibid.*, p. 144. (4734-4739.)

²⁸ PÁLFY, Miklós, « A Chevalier de la Charrette „nyitánya” », [L'ouverture du *Chevalier de la Charrette*], in *Regényhősök, archétípusok. Tíz tanulmány*, Szeged, Grimm Kiadó, 2009, p. 79-87.

plus qu'intéressant et soulève aussi d'autres questions qui sont en rapport avec la structure du roman. Tout d'abord, pourquoi cette opacité de l'ouverture ? Si nous comparons la scène initiale à la scène finale, nous voyons que cette dernière est toute simple et sans ambiguïté : Lancelot bat Méléagant, toute la cour se réjouit. Pas d'événements qui font penser. Tout de même, nous trouvons une seule exception : le sort de la sœur de Méléagant, on n'en sait rien. Après l'analyse du début et de la fin, nous constatons qu'une contradiction structurale existe entre ces scènes d'où vient la supposition : s'agit-il d'une construction bien volontaire de la part de Chrétien ? Car, quoiqu'il laisse sa plume à Godefroi de Lagny, c'est peut-être lui-même qui lui donne des renseignements pour terminer le roman.

Si nous suivons l'action, toujours du point de vue structural, il est important de souligner le rôle des lieux, parfois symboliques, ainsi que celui de certains événements. Prenons tout d'abord l'exemple de la forêt : chaque fois que Lancelot y arrive, il doit prendre des décisions essentielles, à l'aide desquelles il avance ou il s'éloigne de sa mission. La première fois, il hésite : monter ou ne pas monter à la charrette d'infamie ? Ensuite, Lancelot doit décider : quel chemin va-t-il suivre pour arriver au royaume de Gorre ; le pont de l'Épée ou le pont sous l'Eau ? Il se prononce en faveur du premier. Enfin, parti à la recherche de Gauvain, en chemin vers le pont sous l'Eau, il a la possibilité d'accepter ou de ne pas accepter « l'aide » du deuxième nain qu'il rencontre au cours de son enquête. Sa décision l'écarte encore une fois : il tombe en piège. Ainsi, « la forêt » nous semble « un lieu de décision ».

Le lieu suivant à être examiné après la forêt est « la prairie ». C'est ici que Lancelot tombe trois fois en extase à la vue de Guenièvre. Premièrement, quand il voit le cortège de la reine, « Et quant il ne la pot veoir, / Si se vost jus lessier cheoir / Et trebuchier aval son cors »²⁹, étant donné qu'il aperçoit son amour d'une fenêtre. Au cours de la deuxième « fascination », Lancelot est ensorcelé par le peigne de la reine, avec quelques cheveux blonds, qu'elle avait « oublié » sur le perron d'un puits. Finalement, quand il combat Méléagant, c'est une jeune fille qui l'avertit : « Or te veons si atrepris ! / Torne toi si que deça soies / Et que adés ceste tor voies, / Que boen veoir et bel la fet »³⁰. « La prairie » apparaît donc comme « un lieu d'extase ».

Nous trouvons trois grands obstacles qui tantôt empêchent, tantôt avertissent Lancelot. La première difficulté qu'il doit surmonter est le Gué. Il doit y combattre le gardien du Gué, l'empêchant de continuer son chemin. Le lieu suivant est le Cimetière qui est particulièrement essentiel en ce qui concerne l'intrigue, étant donné que, d'une part, c'est ici que Lancelot prend conscience de sa mission divine, et d'autre part, c'est le lieu qui n'apparaît qu'une seule fois, contrairement aux autres (la cour d'Arthur, la forêt, la prairie...). Le pont de l'Épée, l'obstacle le plus dur, est la dernière épreuve qui sépare Lancelot de l'autre monde. Nous constatons que ces lieux signifient et symbolisent à la fois les différents degrés de l'envahissement au

²⁹ *Yvain*, p. 78. (565-567.)

³⁰ *Ibid.*, p. 264. (3700-3703.)

« Pays sans retour ». La quatrième étape, la tour du château de Bademagu, est déjà au centre du royaume. C'est ici que l'amour de Lancelot et de Guenièvre est accompli, bien que ce bonheur ne dure qu'une nuit.

« Le château », en tant que logement de Lancelot, est un « lieu d'épreuves » ; c'est ici que le chevalier doit faire face à des épreuves, même à des ruses. D'abord, dans le château d'une jeune dame, il est endormi dans un lit interdit, et à minuit, une lance enflammée, venue de haut, essaie de le tuer. Mais Lancelot « s'est dreciez, / S'estaint le feu et prant la lance, / Enmi la sale la balance, / Ne por ce son lit ne guerpi »³¹. Au château suivant, c'est une ruse qui attend Lancelot : il s'agit d'une fausse scène de viol. En effet, la châtelaine le met à l'épreuve à laquelle il résiste. Finalement, au piège du château aux portes retombantes, Lancelot appelle à l'aide : il appelle Viviane, la fée qui l'a enlevé, à l'aide de l'anneau qu'elle lui avait donné. Mais cette fois-ci, il ne s'agit pas de magie, c'est pourquoi l'anneau ne fonctionne pas. Il nous semble donc que dans « le château », il se passe toujours une épreuve qui prépare Lancelot au combat final avec Méléagant.

En suivant l'action, nous remarquons certains motifs qui n'existent pas l'un sans l'autre. Les événements suggèrent en effet une sorte de pressentiment concernant ce qui va se produire. Nous trouvons trois exemples frappants dans le roman qui illustrent ce phénomène. Tout d'abord, quand Lancelot accorde la grâce à l'homme auprès du Gué, cela nous donne l'impression de ne pas gracier la prochaine fois. Et cette supposition est juste : à la fin du combat contre l'Orgueilleux, « le Chevalier de la Charrette » tue son adversaire, à la demande d'une jeune fille à une mule fauve. Ensuite, la présence d'un père sage et de son fils fanfaron donne également lieu à un pressentiment. Au « pré au jeu », « Uns chevaliers auques d'ahé »³² parvient à dissuader son fils de son plan irréflichi : combattre Lancelot. La sagesse paternelle ne vaut rien dans le cas de Bademagu et Méléagant : la demande du père n'est pas entendue, le fils têtu veut combattre Lancelot à tout prix. Le troisième motif est celui de la tendresse, inaccomplie pour la première fois. La femme du sénéchal de Méléagant avoue ses sentiments à Lancelot, et le libère à condition qu'il retourne et qu'il réponde à son amour. Le chevalier promet : « Dame, tote celi que j'ai / Vos doing je voir au revenir »³³. La situation est tout à fait différente dans le cas de la sœur de Méléagant : la fille le libère et le soigne avec douceur, et cette fois, Lancelot affirme son engagement : « Amie, fet il, seulemant / A Deu et a vos rant merciz / De ce que sains sui et gariz. / Par vos sui de prison estors, / Por ce poez mon cuer, mon cors / Et mon servise et mon avoir / Quant vos pleira prandre et avoir³⁴. »

En dehors de ces événements annonciateurs, il y a certains motifs entre lesquels le lien est très fort et qui apparaissent toujours ensemble. Nous soulignons le rapport entre le motif de la rédemption et la nuit tranquille, deux fois présents

³¹ *Ibid.*, p. 76. (528-531.)

³² *Ibid.*, p. 142. (1649.)

³³ *Ibid.*, p. 370. (5482-5483.)

³⁴ *Ibid.*, p. 442. (6680-6686.)

dans l'œuvre. C'est dans le Cimetière futur que Lancelot se rend compte de sa mission messianique³⁵. Ce jour est suivi d'une nuit tranquille dans la maison du noble de Logres. Libéré du château aux portes retombantes, Lancelot apparaît comme le chef de la révolte du peuple de Logres qui l'exaltent : « ce est cil / Qui nos gitera toz d'essil / Et de la grant maleürté / Ou nos avons lonc tans esté³⁶. » Voilà l'autre motif de rédemption après lequel le chevalier passe une nuit paisible. Il est important de mentionner aussi le fait que des lieux, des personnages et certains motifs font avancer l'action jusqu'au moment où Chrétien a laissé sa plume à Godefroi de Lagny³⁷. Dans la suite, il nous paraît que l'intrigue se liquéfie, et c'est ici que Gauvain passe au premier plan, en raison de l'absence de Lancelot. Alors la question se pose : cette construction asymétrique est un hasard ou fait partie d'« un jeu de miroirs »³⁸ ?

3.3 Motifs communs – rôles différents

Après avoir examiné la structure d'*Yvain* et celle de *Lancelot*, il devient clair que malgré la présence de certains éléments qui apparaissent dans chacun des deux romans, leurs différences nous semblent également importantes.

En ce qui concerne les éléments communs, il faut mentionner le rôle de « la forêt », essentiel dans *Yvain* comme dans *Lancelot*. Toutefois, elle ne remplit pas la même fonction : dans *Le Chevalier au lion*, la forêt apparaît en tant que lieu où plusieurs merveilles se produisent, alors que dans la *Charrette*, elle nous semble comme « un lieu de décision ». L'absence alternante des deux héros est aussi un signe qui témoigne du rapport liant ainsi les deux œuvres. C'est ici que Gauvain surgit et passe au premier-plan. C'est la raison pour laquelle nous affirmons que le rapport entre *Yvain* et *Lancelot* est évidente. De plus, il ne faut pas oublier que l'objectif d'*Yvain* et celui de *Lancelot* est presque identique : traverser la frontière magique d'un autre monde, soit pour sauver la femme aimée, soit pour rentrer dans les bonnes grâces de celle-ci. Cette frontière est marquée par l'eau : pour *Lancelot*, c'est le Gué entre autres qui signale l'approchement d'un monde magique. En ce qui concerne *Yvain*, c'est la Fontaine, lieu auquel il retourne de temps en temps, et qui se trouve au centre de l'autre monde.

Il convient de souligner l'importance des outils magiques, voir symboliques qui se trouvent dans *Yvain*. L'anneau d'invisibilité, celui d'invincibilité, l'onguent magique et le lion aident tous le héros dans sa mission. En revanche, dans la *Charrette*, nous ne trouvons aucun élément magique qui aiderait le héros. Lorsque *Lancelot* appelle Viviane à l'aide de l'anneau magique qu'elle lui a donné, la merveille ne se produit pas.

³⁵ COLLIOT, Régine, « Les épitaphes arthuriennes », in *La Mort le roi Artu*, éd. par E. Baumgartner, Langres, 1994, p. 148-162.

³⁶ *Yvain*, p. 188. (2413-2416.)

³⁷ Cf. le deuxième emprisonnement de *Lancelot*.

³⁸ DOUDET, *Op. cit.*, p. 212.

Bien que le but des héros nous semble commun, l'amour qu'ils éprouvent envers leurs dames est tout à fait différent du point de vue moral. Lancelot aime la femme du roi Arthur, c'est pourquoi cet amour ne peut être accompli que dans un autre monde et ne dure qu'une nuit. Il s'agit donc de l'adultère, d'un amour impossible. C'est peut-être l'une des raisons pour laquelle *Lancelot* ne peut pas être achevé. Par contre, dans *Yvain* tout se passe dans le cadre du mariage : l'objectif consiste à se retrouver et recomposer ce qui avait signifié le bonheur : le mariage. La fin heureuse est alors la solution parfaite offerte par Chrétien.

Après l'analyse structurale des deux romans, nous voyons aussi la différence qui réside dans leurs constructions. *Yvain* est un roman achevé et symétrique. En ce qui concerne *Lancelot*, l'asymétrie de sa construction nous semble évidente : jusqu'au moment où Chrétien achève son travail et passe sa plume à Godefroi de Lagny, l'action est avancée par des adjuvants, et par des opposants. Toutefois, le reste du roman ne fourmille pas d'événements, et la fin nous semble doublement inachevée au premier d'abord. D'une part, Chrétien laisse son travail à un autre écrivain qui écrit : « n'i vialt plus mettre / Ne moins, por le conte malmetre³⁹. » D'autre part, bien que le roman soit terminé, la fin « est loin d'une résolution »⁴⁰. Pourtant, le double inachèvement n'est qu'une apparence à notre avis. Car l'existence des lieux indéterminés⁴¹ dans la structure narrative laisse supposer la présence d'un message caché qui peut être développé par l'imagination. Mais que peut être ce message caché ou codé ? En effet, on ne sait rien de ce qui se passe après le combat final de Lancelot et de Méléagant. Pourtant, la promesse de Lancelot à la sœur de Méléagant⁴² entraîne la naissance d'un pressentiment : l'amour qui n'avait pas été possible entre la reine et Lancelot pourrait se réaliser entre lui et la fille « à la mule fauve ».

Conclusion

Nous avons vu que les rapports entre les quatre romans arthuriens sont évidents. Les œuvres analysées représentent soit un problème, soit un motif, soit une question, chacun de ces éléments étant présents dans les textes traités.

Dans le cas d'*Érec et Énide* et d'*Yvain*, c'est le problème du mariage qui se soulève, mais les solutions offertes par Chrétien sont tout à fait différentes, bien qu'il s'agisse de compromis dans les deux romans. Dans *Érec*, la femme aide son mari, et ils s'engagent ensemble dans les aventures chevaleresques, alors que les mots d'*Yvain* témoignent d'une ferme volonté masculine à la fin du roman.

³⁹ *Yvain*, p. 466. (7111-7112).

⁴⁰ DOUDET, *Op. cit.*, p. 212.

⁴¹ Voir INGARDEN, Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, trad. par Ph. Secretan et al., Lausanne, L'âge d'homme, 1983 ; ISER, Wolfgang, « L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique » (Coll. "Philosophie et Langage"), Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985. Voir à ce sujet BARTHA-KOVÁCS, Katalin, *A csend alakzati a festészetben*, Budapest, L'Harmattan, 2010, p. 31.

⁴² Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, p. 442. (6680-6686.)

Ce qui relie *Yvain* et *Lancelot*, c'est avant tout la révolte contre l'esprit courtois qu'on voit d'une part dans le comportement du chevalier au lion : il met sa femme, Laudine devant un fait accompli. D'autre part, c'est la même révolte qui se reflète dans le comportement comique de Lancelot en présence de la reine.

La question commune de *Lancelot* et de *Perceval* se porte sur la quête de l'Absolu. Pour le premier, c'est l'amour terrestre qui ne peut s'accomplir que dans un autre monde. Pour le second, c'est un amour « célestiale »⁴³ : l'amour de Dieu.

De toute façon, il nous paraît indispensable de ne pas ignorer le fait que l'écriture de Chrétien suggère une attitude de plus en plus consciente à l'égard des principes de l'amour courtois. La relation courtoise est « une hiérarchie entre amant et maîtresse »⁴⁴. Cela nous suggère une situation d'adultère. Chrétien rompt avec cette règle dans son premier roman à thème arthurien : dans *Érec*, tout se passe dans le cadre du mariage. La situation se complique dans *Yvain*. Outre qu'Yvain et Laudine sont conjoints, la volonté du mari l'emporte sur le caprice de la femme. Or, selon les règles de la courtoisie, la dame – la maîtresse – « doit dominer son soupirant mentalement et socialement »⁴⁵. Il s'agit là encore d'une opposition de la part de Chrétien. Il nous paraît que *Lancelot* présente le sommet de la pyramide. Le comportement comique du héros, l'amour accompli l'aspect mystique – voire religieux – de l'amour terrestre sont tous les marques du désaccord de l'écrivain à l'égard de l'esprit courtois. Et c'est ici que nous découvrons la rupture définitive avec cet esprit : dans *Perceval*, l'amour dans le sens courtois n'a aucun rôle dans la vie du chevalier, le spirituel remplace le terrestre.

⁴³ DOUDET, *Op. cit.*, p. 258.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 120.

La notion de génie dans la pensée de Diderot

Dóra SZÉKESI

D'après Diderot, « chaque homme est entraîné par son organisation, son caractère, son tempérament, son aptitude à combiner de préférence telles ou telles idées plutôt que telles ou telles autres¹ ». Dans quelle mesure l'homme de génie diffère-t-il de l'homme commun si nous prenons en considération son organisation physique, ses aptitudes, ses qualités et ses facultés ? Comment est cette « qualité d'âme particulière, secrète, indéfinissable », propre aux hommes de génie, aux poètes, philosophes, peintres et musiciens « sans laquelle on n'exécute rien de très grand et de très beau »² ?

Sans constituer une théorie cohérente et bien élaborée, le thème du génie ressurgit dans de nombreux textes de Diderot. En faisant un amalgame de ses propres idées et celles des penseurs contemporains³, Diderot crée une dialectique très riche autour de la notion de génie. En se contredisant parfois, il reconsidère constamment ce sujet. Dans sa pensée, le génie soulève des questions relatives à des domaines différents, tant à la science naturelle qu'à l'art. Le but de notre article est d'étudier les facultés intellectuelles et émotionnelles propres à l'homme de génie⁴ dans la conception de Diderot. Nous allons examiner des facultés, des qualités comme « esprit observateur », « esprit prophétique », « esprit de combinaison », imagination, enthousiasme et sensibilité. Ce faisant, nous voudrions dresser le réseau de quelques notions liées au thème du génie.

Diderot, philosophe matérialiste, « défie qu'on explique rien sans le corps »⁵. D'où vient que la particularité du génie s'explique avant tout par sa constitution physiologique, par le fonctionnement de son organisme. Dans son fragment intitulé *Sur le génie*⁶, Diderot insiste sur le rôle fondamental des facteurs physiologiques

¹ DIDEROT, Denis, « Réfutation d'Helvétius », in *Œuvres*, t. 1 : Philosophie, éd. par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Collection "Bouquins", 1994, p. 805.

² DIDEROT, Denis, « Sur le génie », in *Œuvres esthétiques*, éd. de Paul Vernière, Paris, Garnier Frères, 1964, p. 19. (Par la suite : *Sur le génie*.)

³ Sur les questions relatives au grand débat autour de la notion du génie voir les études suivantes : DIECKMANN, Herbert, « Diderot's conception of Genius », *Journal of the History of Ideas*, 1941, p. 151-155 ; BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 695-741 ; DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988, p. 492-515.

⁴ Au XVIII^e siècle, le terme *génie* cesse de signifier simplement une faculté pour désigner aussi un individu.

⁵ DIDEROT, Denis, « Éléments de physiologie », in *Œuvres complètes*, t. 17, éd. par H. Dieckmann et J. Varloot, Paris, Hermann, 1987, p. 334. (Par la suite : *Éléments de physiologie*.)

⁶ Ce petit article est issu du fonds de Léninegrad, publié pour la première fois par Assézat-Tourneux (t. IV, p. 26-27), et qui s'est retrouvé, identique, dans le fonds Vandeuil (B. N., n. a. fr. 13764, n°7). En ce qui concerne sa datation, *Sur le génie* ne saurait être antérieur aux thèses du *Paradoxe sur le comédien*. Cf. « Introduction » par Paul Vernière, *Sur le génie*, *Op. cit.*, p. 8. D'après Annie Becq, auteur de l'article

pour expliquer le fonctionnement de l'entendement du génie. D'après sa conception, le génie n'est plus un don surnaturel acquis mais un ressort de la nature, il est une énergie créatrice, un pouvoir de l'individu, il est l'individu même. Dans son fragment, Diderot refuse de définir le génie par l'imagination, le jugement, l'esprit, la chaleur, la vivacité, la fougue, la sensibilité et le goût. Évidemment, cela ne l'empêche pas de prendre en considération ces facteurs dans l'étude de ce phénomène.

Il y a dans les hommes de génie, je ne sais quelle qualité d'âme particulière, secrète, indéfinissable, sans laquelle on n'exécute rien de très grand et de très beau. Est-ce l'imagination ? Non. J'ai vu de belles et fortes imaginations qui promettaient beaucoup et qui ne tenaient rien ou peu de chose. Est-ce le jugement ? Non. Rien de plus ordinaire que des hommes d'un grand jugement dont les productions sont lâches, molles et froides. Est-ce l'esprit ? Non. L'esprit dit de jolies choses et n'en fait que de petites. Est-ce la chaleur, la vivacité, la fougue même ? Non. Les gens chauds se démènent beaucoup pour ne rien faire qui vaille. Est-ce la sensibilité ? Non. J'en ai vu dont l'âme s'attachaient promptement et profondément, qui ne pouvait entendre un récit élevé sans sortir d'eux-mêmes, transportés, enivrés, fous ; un trait pathétique, sans verser des larmes et qui balbutiaient comme des enfants, soit qu'ils parlent, soit qu'ils écrivent. Est-ce le goût ? Non. Le goût efface les défauts plutôt qu'il ne produit les beautés ; c'est un don qu'on acquiert plus ou moins, ce n'est pas un ressort de la nature. Est-ce une certaine conformation de la tête et des viscères, une certaine constitution des humeurs ? J'y consens, mais à la condition qu'on avouera que ni moi ni personne n'en a de notion précise.⁷

Diderot arrête cette avalanche de refus pour admettre l'hypothèse que le génie réside dans une certaine conformation physiologique, mais il n'en fournit pas une notion précise. *Le Rêve de D'Alembert* nous permet de mieux connaître les causes physiologiques de la génialité dans la conception diderotienne. D'après le docteur Bordeu du *Rêve*, la génialité s'explique par le fonctionnement du système nerveux, notamment par « le rapport » entre l'« origine du faisceau », autrement dit, le cerveau et « ses ramifications », entre « le tronc » et « ses branches ». Si l'origine du faisceau est plus fort et plus vigoureux que ses ramifications, si le système entier est plus énergique, nous avons alors affaire à un homme de génie. C'est cette constitution physiologique qui est responsable pour le fonctionnement de l'entendement, de l'imagination, pour l'enthousiasme et la folie.

Mad^{lle} de l'Espinasse. Et ces phénomènes généraux sont ?

Bordeu. La raison, le jugement, l'imagination, la folie, l'imbécillité, la férocité, l'instinct.

« Génie » du *Dictionnaire de Diderot*, le fragment *Sur le génie* est peut-être contemporain du *Paradoxe sur le comédien*. Cf. « Génie », in *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 204. Dans son livre *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Annie Becq considère ce fragment comme non daté. (*Op. cit.*, p. 710.)

⁶ *Sur le génie*, p. 19.

⁷ *Ibid.*

Mad^{lle} de l'Espinasse. J'entends. Toutes ces qualités ne sont que des conséquences du rapport originel ou contracté par l'habitude de l'origine du faisceau à ses ramifications.

Bordeu. À merveille. Le principe ou le tronc est-il trop vigoureux relativement aux branches ? de là les poètes les gens à imagination, les hommes pusillanimes, les enthousiastes, les fous. Trop faible ? de là ce que nous appelons les brutes, les bêtes féroces. Le système entier lâche, mou, sans énergie ? de là les imbéciles. Le système entier énergétique, bien d'accord, bien ordonné ? de là les bons penseurs, les philosophes, les sages.⁸

L'énergie du système entier traduit l'existence des facultés intellectuelles plus fines ou bien plus développées chez le génie par rapport à l'homme commun. Le génie est un « esprit observateur ». Le sens de l'esprit observateur est la seule parmi les facultés intellectuelles du génie que Diderot explique en détails. Grâce à son attention, l'homme de génie est capable de mieux connaître les phénomènes de la nature :

... il ne regarde point, il voit, il s'instruit, il s'étend sans étudier ; il n'a aucun phénomène présent, mais ils l'ont tous affecté ; et ce qui lui en reste, c'est une espèce de sens que les autres n'ont pas ; c'est une machine rare qui dit : cela réussira ... et cela réussit ; cela ne réussira pas et cela ne réussit pas ; cela est vrai et cela est faux ... et cela se trouve comme il l'a dit [...] Cette sorte d'esprit prophétique n'est pas le même dans toutes les conditions de la vie.⁹

À la notion d'« esprit observateur » se lie étroitement celle d'« esprit prophétique ». En effet, l'« esprit prophétique » n'est qu'une conséquence de l'« esprit observateur »¹⁰. Le génie, en observant et prenant comme point de départ les phénomènes présents de la nature, est capable de former des conjectures, de prévoir. Cette idée apparaît très tôt dans l'œuvre de Diderot, notamment dans les *Pensées sur l'interprétation sur la nature*, sous des désignations comme « pressentiment » ou « esprit de divination » par lequel on « *subodore* des procédés inconnus, des

⁸ DIDEROT, Denis, « Rêve de d'Alembert », in *Œuvres complètes*, t. 17, éd. cit., p. 176-77. (Par la suite : *Rêve*.) C'est le grand homme, chez qui l'origine du faisceau « prédomine sur le diaphragme », qui participe aux grands combats de l'humanité. À propos de l'image de l'arbre, du tronc et de ses branches, nous souhaitons noter que la métaphore de l'arbre réapparaît dans le *Neveu de Rameau* : l'énergie du génie, source du bien comme du mal, reste la possibilité des grands crimes et des grandes vertus : « Mais Racine ? celui-là certes avait du génie, et ne passait pas pour un trop bon homme. [...] Mais revenons à Racine. [...] C'est un arbre qui a fait sécher quelques arbres plantés dans son voisinage ; qui a étouffé les plantes qui croissaient à ses pieds ; mais il a porté sa cime jusques dans la nue ; ses branches se sont étendues au loin ; il a prêté son ombre à ceux qui venaient, qui viennent et qui viendront se reposer autour de son tronc majestueux ; il a produit des fruits d'un goût exquis et qui se renouvellent sans cesse. » DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, in *Œuvres complètes*, t. 12, Paris, Hermann, 1989, p. 80. et 82. Nous allons reprendre, par la suite, cette idée de l'énergie géniale, source de bien et de mal.

⁹ *Sur le génie*, p. 20.

¹⁰ D'après Annie Becq, Diderot identifie l'esprit observateur à l'esprit prophétique. Cf. BECQ, *Op. cit.*, p. 711.

expériences nouvelles, des résultats ignorés »¹¹.

Quant à la méthode expérimentale utilisée pour l'interprétation de la nature, elle a trois moyens principaux, à savoir l'observation de la nature, la réflexion et l'expérience.

L'observation recueille les faits, la réflexion les combine, l'expérience vérifie le résultat de la combinaison. Il faut que l'observation de la nature soit assidue, que la réflexion soit profonde, et que l'expérience soit exacte. On voit rarement ces moyens réunis. Aussi les génies créateurs ne sont-ils pas communs.¹²

Le génie créateur est rare : il est un « arrangement admirable »¹³ de facultés qui ne sont pas réunies dans l'homme ordinaire. Non seulement les trois facultés évoquées se rejoignent dans le génie, mais elles y fonctionnent plus efficacement que les facultés de l'homme commun. Le génie, un meilleur esprit observateur, étudie la nature plus assidûment. Il est capable de recueillir plus de faits pour les combiner après. Il dispose alors d'un « esprit de combinaison »¹⁴. Ainsi, sa réflexion concernant les phénomènes de la nature est plus profonde. L'expérience vérifie le résultat de la combinaison et assure un va-et-vient entre le monde intérieur et le monde extérieur, entre l'entendement et le sensible : « Tout se réduit à revenir des sens à la réflexion, et de la réflexion aux sens : rentrer en soi et en sortir sans cesse¹⁵. » À propos de ce processus expérimental qui permet d'étendre et de

¹¹ DIDEROT, Denis, « Pensées sur l'interprétation de la nature », in *Œuvres*, t. 1, *Op. cit.*, p. 571. (Par la suite : *Pensées sur l'interprétation de la nature*.) C'est à propos de Socrate, qu'il considère comme un grand génie, que Diderot s'étend sur la notion de pressentiment et d'esprit de divination.

¹² *Ibid.*, p. 566.

¹³ DIDEROT, Denis, « Pensées philosophiques », in *Œuvres*, t. 1, *Op. cit.*, p. 25. Diderot considère les êtres de la nature comme des combinaisons d'éléments hétérogènes.

¹⁴ DIDEROT, Denis, « Encyclopédie », *Encyclopédie de Diderot et D'Alembert*, CD-rom publié par Redon, qui reproduit l'édition originale in-folio de Paris, 2001. « Il y a une troisième sorte de renvois à laquelle il ne faut ni s'abandonner, ni se refuser entièrement ; ce sont ceux qui en rapprochant dans les sciences certains rapports, dans des substances naturelles des qualités analogues, dans les arts des manœuvres semblables, conduiroient, ou à de nouvelles vérités spéculatives, ou à la perfection des arts connus, ou à l'invention de nouveaux arts, ou à la restitution d'anciens arts perdus. Ces renvois sont l'ouvrage de l'homme de génie. Heureux celui qui est en état de les apercevoir. Il a cet esprit de combinaison, cet instinct que j'ai défini dans quelques-unes de mes pensées sur l'interprétation de la nature. Mais il vaut encore mieux risquer des conjectures chimériques, que d'en laisser perdre d'utiles. C'est ce qui m'enhardit à proposer celles qui suivent. » (Nous soulignons.)

¹⁵ *Pensées sur l'interprétation de la nature*, p. 564. Diderot utilise l'image de l'araignée pour illustrer ce mouvement dedans-dehors. Pour mieux comprendre l'utilisation de cette image, qui illustre le passage entre le monde intérieur et le monde extérieur, il est intéressant de noter que « le fil de l'araignée, comme dans les supplices du Moyen-Age, n'est que le déroulement de ses intestins ». Cf. LOJKINE, Stéphane, « Le matérialisme biologique du *Rêve de d'Alembert* », *Utpictura 18*, <http://www.univ-montp3.fr/pictura/Diderot/DiderotReveMatBio.php>. (Site consulté le 5/05/2011.) Sur l'image de l'araignée et de sa toile voir BIANCO, Jean-François, « Diderot, a-t-il inventé le web ? », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, avril 2002, n° 31-32, p. 19. La toile de l'araignée représente le lien du cerveau aux sensations et l'extension des sensations au monde. Afin de démontrer cette démarche, Diderot évoque Boulanger, un génie ingénieur qu'il compare à l'araignée : « Quelquefois je le comparais à cet insecte solitaire et couvert d'yeux qui tire de ses intestins une soie qu'il parvient à attacher d'un point du plus vaste appartement à un autre point éloigné, et qui se servant de ce premier fil pour base de son merveilleux et subtil ouvrage, jette à droite et à gauche une infinité d'autres fils et finit par l'occuper

restreindre, Michel Delon affirme que « le génie pousse à sa limite le balancement entre repliement et expansion »¹⁶. Il est lié à tout ce qui existe, à tous les points de l'univers. Il est apte à saisir la diversité de la nature, à multiplier et approfondir ses perceptions, ses souvenirs, ses idées, ses émotions : « il appréhende *tout* pour en faire *le tout* »¹⁷. C'est par des expressions pareilles que Diderot décrit Vernet dans son *Salon de 1763*. À son opinion, cet artiste génial sait montrer l'univers « sous toutes sortes de faces, à tous les points du jour, à toutes les lumières »¹⁸. Comme le souligne Roger Lewinter, c'est la génialité même de Diderot que l'œuvre de Vernet traduit en manifestant « le fantasme originaire de l'œuvre de Diderot : être multiplication indéfinie de points de vue »¹⁹. C'est aussi la multiplication des points de vue, l'absence des limites que Saint-Beuve souligne dans sa critique sur Diderot qui nous semble, paradoxalement, la reconnaissance de la génialité du philosophe qui est « une espèce de génie extravasé et en ébullition, qui ne peut se contenir à une limite »²⁰.

Si dans la philosophie de Diderot, l'interprétation de la nature veut dire le repérage des « liaisons nécessaires »²¹, des rapports entre les phénomènes, c'est le génie qui est le plus apte à connaître le monde parce qu'il aperçoit les rapports jusque-là inaperçus ou éloignés, qu'un homme commun ne voit pas. La théorie des rapports éloignés ou ignorés constitue en effet une partie déterminante de la conception de génie de Diderot. Le génie repère des rapports qui n'ont pas été aperçus parce qu'il dispose d'une imagination extrêmement vive : « la qualité qui distingue l'homme de génie de l'homme ordinaire » est « l'imagination »²². Or l'imprévisibilité des liaisons entre les perceptions, entre les idées est l'affaire de l'imagination²³.

Le génie est plus susceptible d'être touché par les choses, d'être ouvert et de

tout l'espace environnant de sa toile... ». DIDEROT, Denis, « Sur la vie et les ouvrages de Boulanger », *Œuvres complètes*, t. 9, Paris, Hermann, 1983, p. 450.

¹⁶ DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988, p. 504.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ DIDEROT, Denis, « Salon de 1763 », in *Œuvres*, t. 4. : Esthétiques-Théâtre, éd. par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Collection "Bouquins", 1996, p. 271.

¹⁹ LEWINTER, Roger, Commentaire à *Œuvres complètes : édition chronologique / Denis Diderot*, Paris, CFL, t. 5, 1969, p. 387.

²⁰ SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Causeries du Lundi*, vol. 3., Paris, Garnier Frères, 1852, p. 260.

²¹ *Éléments de physiologie*, p. 463.

²² DIDEROT, Denis, « Sur la poésie dramatique », in *Œuvres*, t. 4, *Op. cit.*, p. 1300-1301. Sur ce sujet voir Robert Morin qui affirme : « Diderot place l'imagination parmi les grandes facultés qui distinguent l'homme de génie du vulgaire. » (*Diderot et l'imagination*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 13.)

²³ Dans la philosophie de Diderot, l'imagination, pareillement à la mémoire, participe à l'enchaînement des sensations et rend possible les opérations de l'entendement. Donc, les deux traitent les impressions reçues par les organes des sens. Contrairement à la mémoire, l'imagination n'accumule pas les impressions mais elle les ressuscite du fond de la mémoire et elle peut les rapprocher d'une manière imprévisible. C'est l'enthousiasme qui donne de la chaleur et de la vivacité à l'imagination qui devient ainsi plus efficace et réalise plus de combinaisons. Sur cette dernière idée voir Margaret Gilman qui affirme : « Enthusiasm fires the imagination and keeps it at white heat. » (« Imagination and creation in Diderot », *Diderot Studies II*, Genève, Droz, 1952, p. 213.) Nous allons nous étendre sur le sujet de l'enthousiasme plus tard.

vivre une quasi-absorption de l'univers qui lui ouvre les infinis de l'espace et du temps. Sa sensibilité – la qualité « qui l'avertit des rapports qui sont entre lui et tout ce qui l'environne »²⁴ – est plus puissante que celle d'un homme commun. Dans l'article « Théosophes » de l'*Encyclopédie*, qui est d'ailleurs une bonne synthèse des questions relatives au sujet du génie, Diderot souligne que ce sont « les hommes doués d'une grande sensibilité » qui sont plus aptes à apercevoir des rapports entre les phénomènes de la nature et à former des conjectures. Cet article fait l'éloge des pressentiments et de l'esprit de liaison foudroyant chez le génie.

[Les pressentiment] sont des jugemens subits auxquels nous sommes entraînés par certaines circonstances très-déliées. Il n'y a aucun fait qui ne soit précédé et qui ne soit accompagné de quelques phénomènes. Quelque fugitifs, momentanés et subtils que soient ces phénomènes, les hommes doués d'une grande sensibilité, que tout frappe, à qui rien n'échappe, en sont affectés, mais souvent dans un moment où ils n'y attachent aucune importance. Ils reçoivent une foule de ces impressions. La mémoire du phénomène passe ; mais celle de l'impression se réveillera dans l'occasion ; alors ils prononcent que tel événement aura lieu ; [...] Ils rapprochent les analogies les plus éloignées ; ils voient des liaisons presque nécessaires où les autres sont loin d'avoir des conjectures.²⁵

C'est aussi dans l'article « Théosophes » que Diderot souligne le rôle de l'enthousiasme, qui est « le germe de toutes les grandes choses, bonnes ou mauvaises », et sans lequel il ne se produit rien de « sublime » dans la vie²⁶. Diderot s'étend sur la notion d'enthousiasme dans l'article « Éclectisme », écrit également en 1755.

L'enthousiasme est un mouvement violent de l'âme, par lequel nous sommes transportés au milieu des objets que nous avons à représenter ; alors nous voyons une scène entière se passer dans notre imagination, comme si elle étoit hors de nous : elle y est en effet, car tant que dure cette illusion, tous les êtres présents sont anéantis, et nos idées sont réalisées à leur place : ce ne sont que nos idées que nous apercevons, cependant nos mains touchent des corps, nos yeux voyent des êtres animés, nos oreilles entendent des voix.²⁷

²⁴ *Éléments de physiologie*, p. 305.

²⁵ DIDEROT, Denis, « Théosophes », *Encyclopédie, Op. cit.* Il est intéressant de noter que c'est par rapport à la théosophie, « une philosophie singulière » – qui loue l'esprit d'intuition et « regarde en pitié la raison humaine » – que Diderot considère le sujet du génie. Pour ce qui est de la notion d'esprit de liaison, nous pourrions également souligner que cet article montre à l'évidence la prédilection de Diderot pour la chimie. Il pense que c'est la chimie qui est à l'origine des rapports d'associations que peuvent établir les génies. Le recours de Diderot à une science naissante au sujet d'une philosophie mystérieuse révèle la présence simultanée du rationnel et de l'irrationnel dans sa philosophie.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ DIDEROT, « Éclectisme », *Encyclopédie*, éd. cit. Cet état d'âme est important dans la vie aussi. C'est que Diderot ressent en lisant les lettres de Sophie Volland. Dans sa correspondance avec elle, nous pouvons retrouver plusieurs extraits qui prouvent l'appréciation de l'enthousiasme : « Chère femme, combien je vous aime ! Combien je vous estime ! En dix endroits, votre lettre m'a pénétré de joie. Je ne saurais vous dire ce que la droiture et la vérité font sur moi. [...] Alors il me semble que mon cœur s'étende au dedans de moi ; qu'il nage ; je ne sais quelle sensation délicieuse et subtile me parcourt

Il paraît que « le mouvement violent de l'âme », l'état de transports, l'affectivité soient fondamentaux dans la création artistique. Susceptible de faiblesse, de désordre, d'absence de maîtrise et de cohérence, l'affectivité assure l'évolution et l'approfondissement dans l'art. L'enthousiasme, qui transporte l'artiste « au milieu des objets » à représenter, est indispensable pour la production d'une œuvre d'art. L'artiste génial, l'homme enthousiaste au moment de l'inspiration est hors de lui :

Nous ne confondrons, ni vous, ni moi, l'homme qui vit, pense, agit et se meut au milieu des autres ; et l'homme enthousiaste, qui prend la plume, l'archet, le pinceau, ou qui monte sur ses tréteaux. Hors de lui, il est tout ce qu'il plaît à l'art qui le domine. Mais l'instant de l'inspiration passé, il rentre et redevient ce qu'il était ; quelquefois un homme commun. Car, telle est la différence de l'esprit et du génie, que l'un est presque toujours présent, et que souvent l'autre s'absente.²⁸

Plus tard, dans son *Salon de 1767*, Diderot décrit cet état de transports relatif à la création artistique, qui se caractérise par une absence totale de maîtrise de soi. Ce moment d'inspiration, cet état exceptionnel, l'abandon de soi est aussi rare que l'individu qui est génial.

Celui-ci est un imitateur sublime de la nature ; voyez ce qu'il sait exécuter, soit avec l'ébauchoir, soit avec le crayon, soit avec le pinceau ; admirez son ouvrage étonnant ; eh bien, il n'a pas sitôt déposé l'instrument de son métier, qu'il est fou. Ce poète que la sagesse paraît inspirer et dont les écrits sont remplis de sentences à graver en lettres d'or, dans un instant il ne sait plus ce qu'il dit, ce qu'il fait ; il est fou. Cet orateur qui s'empare de nos âmes et de nos esprits, qui en dispose à son gré, descendu de la chaire, il n'est plus maître de lui ; il est fou. Quelle différence ! m'écriai-je, du génie et du sens commun, de l'homme tranquille et de l'homme passionné.²⁹

De plus, le génie sait laisser être saisi par l'inspiration pour se mettre dans un état de frémissement, pour changer l'état de son corps, le fonctionnement de sa mémoire et de son imagination, pour se consumer, pour être embrasé et donner de la chaleur et de la vie à tout ce qu'il crée. Diderot le constate dans son *Entretien sur le fils naturel* :

Le poète sent le moment de l'enthousiasme ; c'est après qu'il a médité. Il s'annonce en lui par un frémissement qui part de sa poitrine, et qui passe, d'une manière délicate et rapide, jusqu'aux extrémités de son corps. Bientôt ce n'est plus un frémissement ; c'est une chaleur forte et permanente qui l'embrase, qui le fait haleter, qui le consume, qui le tue, mais qui donne l'âme, la vie à tout ce qu'il touche.³⁰

partout ; j'ai peine à respirer ; il s'excite à toute la surface de mon corps, comme un frémissement ; c'est surtout au haut du front, à l'origine des cheveux qu'il se fait sentir ; et puis les symptômes de l'admiration et du plaisir viennent se mêler sur mon visage avec ceux de la joie, et mes yeux se remplissent de pleurs. Voilà ce que je suis quand je m'intéresse vivement à celui qui fait le bien. » DIDEROT, Denis, « Lettre à Sophie Volland, le 18 octobre 1760 », in *Œuvres*, t. 5 : Correspondance, éd. par L. Versini, Paris, Robert Laffont, Coll. "Bouquins", 1997, p. 261.

²⁸ DIDEROT, Denis, « De la poésie dramatique », in *Œuvres*, t. 4, *Op. cit.*, p. 1324.

²⁹ DIDEROT, Denis, « Salon de 1767 », in *Ibid.*, p. 615.

³⁰ DIDEROT, Denis, « Entretien sur le fils naturel », in *Ibid.*, p. 1142.

Le génie accepte d'être possédé. Ce désordre, cet état de déchaînement du génie saisi par l'enthousiasme est pathologique tant du point de vue de son corps que de sa raison. L'un des aspects de l'originalité de Diderot concernant le thème du génie consiste dans le fait qu'il conçoit la génialité en tant que phénomène psychopathologique. D'un côté, cet état pathologique peut être considéré comme un état anormal, bizarre, pareil à une maladie mentale. De l'autre côté, cette frénésie, ce délire est une preuve de la présence des énergies, du pouvoir créatif alimenté par l'enthousiasme. L'article « Théosophes » fait aussi mention du moment pathologique de l'activité géniale. Diderot pense que ce désordre est l'une des sources du génie :

Les *théosophes* ont passé pour des fous auprès de ces hommes tranquilles et froids, dont l'âme pesante ou rassise n'est susceptible ni d'émotion, ni d'enthousiasme, ni de ces transports dans lesquels l'homme ne voit point, ne sent point, ne juge point, ne parle point, comme dans son état habituel. [...] Je conjecture que ces hommes, d'un tempérament sombre et mélancolique, ne devoient cette pénétration extraordinaire et presque divine qu'on leur remarquoit par intervalles, et qui les conduisoit à des idées tantôt si folles, tantôt si sublimes, qu'à quelque dérangement périodique de la machine. Ils se croyoient alors inspirés et ils étoient fous.³¹

En dehors de la folie, Diderot compare l'intuition géniale à un autre état modifié de l'entendement humain, beaucoup plus courant, qu'est le rêve. Le rêve est pareil à la folie dans le sens qu'il altère l'état habituel de l'homme, car l'état des fous « n'est qu'un rêve continu »³². Le rêve donne plus de liberté à l'imagination du génie qui lui permet de repérer des rapports plus éloignés et former des conjectures bizarres.

Je dis extravagances : car quel autre nom donner à cet enchaînement de conjectures fondées sur des oppositions ou des ressemblances si éloignées, si imperceptibles, que les rêves d'un malade ne paraissent ni plus bizarres, ni plus décousus ? Il n'y a quelquefois pas une proposition qui ne puisse être contredite, soit en elle-même, soit dans sa liaison avec celle qui la précède ou qui la suit. C'est un tout si précaire et dans les suppositions et dans les conséquences, qu'on a souvent dédaigné de faire ou les observations ou les expériences qu'on en concluoit.³³

Même s'il pense que la sensibilité, l'enthousiasme ou, autrement dit, l'affectif joue un rôle primordial dans l'interprétation de la nature et dans la création artistique, Diderot ne tombe pas complètement dans l'irrationalisme. L'affectif et le rationnel sont présents simultanément dans sa pensée. Avec Eric-Emmanuel Schmitt, nous pouvons dire que Diderot « installe l'irrationnel au cœur de la rationalité »³⁴. Il promeut le génie plein d'énergie et de vigueur, qui ne crée rien de grand sans passion.

³¹ DIDEROT, Denis, « Théosophes », *Encyclopédie*, *Op. cit.*

³² DIDEROT, Denis, *Les Bijoux indiscrets*, Paris, Le Monde-Éditions Garnier, éd. par Cathriona Seth, 2010, p. 215.

³³ *Pensées sur l'interprétation de la nature*, p. 571. Dans ses *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Diderot propose sept *conjectures* qu'il appelle d'abord *rêveries*. Cf. *Œuvres*, t. 1, *Op. cit.*, p. 571.

³⁴ SCHMITT, Eric-Emmanuel, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 187.

Diderot entend par passion la manifestation de la vie et du mouvement de l'âme, la maximalisation de l'énergie. La passion porte vers la grandeur, aussi bien vers la vertu que vers l'excès criminel. C'est ainsi qu'il en écrit à Sophie Volland :

Si les méchants n'avaient pas cette énergie dans le crime, les bons n'auraient pas la même énergie dans la vertu. Si l'homme affaiblit ne peut plus se porter aux grands maux, il ne pourra plus se porter aux grands crimes et aux grandes vertus.³⁵

Cette idée de grandeur relative à la passion est présente dans la philosophie de Diderot depuis les *Pensées philosophiques* :

On déclame sans fin contre les passions ; on leur impute toutes les peines de l'homme, et l'on oublie qu'elles sont aussi la source de tous les plaisirs. C'est dans sa constitution un élément dont on ne peut dire ni trop de bien ni trop de mal. Mais ce qui me donne de l'humeur, c'est qu'on les regarde jamais que du mauvais côté. On croirait faire injure à la raison, si l'on disait un mot en faveur de ses rivales. Cependant il n'y a que les passions, et les grandes passions, qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les mœurs, soit dans les ouvrages ; les beaux-arts retournent en enfance, et la vertu devient minutieuse.³⁶

La grandeur va de pair avec la génialité. Cette notion désigne le caractère extraordinaire et sublime du génie. La réalisation de grandes choses est inconcevable sans passion, sans investissement d'un maximum d'énergie. Celui-ci est indispensable mais n'est pas pour autant suffisant. L'énergie mobilisée doit être canalisée, sinon son excès peut devenir nuisible à la création, à la réalisation de grandes choses. Trop de sensibilité peut paralyser le génie dans son activité créative. Bordeu rappelle à Mademoiselle de l'Espinasse que la sensibilité, « cette qualité si prisée » « ne conduit à rien de grand »³⁷. C'est le sang-froid, la fortification de l'origine du faisceau qui assurent l'accès à la grandeur :

Bordeu. Ce n'est donc pas à l'être sensible comme vous, c'est à l'être tranquille et froid comme moi qu'il appartient de dire : Cela est vrai, cela est bon, cela est beau ... Fortifions l'origine du réseau, c'est tout ce que nous avons de mieux à faire.³⁸

Même si Diderot avoue à Sophie Volland qu'il a « de tout temps été l'apologiste des passions fortes »³⁹, nous pouvons retrouver des textes dans lesquels il met en cause l'idée de génie sensible :

Les hommes chauds, violents, sensibles, sont en scène ; ils donnent le spectacle, mais ils n'en jouissent pas. C'est d'après eux que l'homme de génie fait sa copie. Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très-sûr, sont les êtres les moins sensibles. Ils sont également propres à trop de choses ; ils sont trop occupés à regarder, à reconnaître et à imiter,

³⁵ DIDEROT, Denis, « Lettre à Sophie Volland, le 30 septembre 1760 », in *Œuvres*, t. 5, *Op. cit.*, p. 230.

³⁶ DIDEROT, Denis, « *Pensées philosophiques* », in *Œuvres*, t. 1, *Op. cit.*, p. 19.

³⁷ *Rêve*, p. 180.

³⁸ *Ibid.*, p. 181.

³⁹ DIDEROT, Denis, « Lettre à Sophie Volland, le 31 juillet 1762 », in *Œuvres*, t. 5, *Op. cit.*, p. 397.

pour être vivement affectés au dedans d'eux-mêmes. [...] Nous sentons, nous ; eux, ils observent, étudient et peignent. Le dirai-je ? Pourquoi non ? La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie. Il aimera la justice ; mais il exercera cette vertu sans en recueillir la douceur. Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout.⁴⁰

Sur ce point le lecteur, rendu perplexe, peut se demander à bon droit : le génie consiste-t-il alors chez Diderot dans le déchaînement, proche de la folie, des forces de l'imagination et du sentiment ou dans la maîtrise des têtes froides ? Cette quasi-opposition de l'apologie de la froideur et celle de l'enthousiasme nuance la pensée de Diderot. Nous repérons plutôt un équilibre du rationnel et de l'affectif⁴¹. En effet, ce changement, cette mise en cause de ses propres réflexions permet à Diderot une interrogation plus profonde du thème du génie et ne veut pas dire la réfutation totale de ses idées précédentes.

Pour la formation du génie, il faut le concours de plusieurs facultés. Ces facultés doivent être plus fines que celles d'un homme ordinaire : l'observation plus assidue, la réflexion plus profonde, la sensibilité plus grande. Le génie est un arrangement admirable de qualités diverses dont il ne se réduit pourtant à aucune. Au sujet du génie, Diderot reconnaît l'importance des facultés intellectuelles dans la connaissance, mais il accentue, en même temps, la valeur cognitive de l'imagination et de l'émotion. Son écriture, qui sollicite l'imagination en évitant des formes traditionnelles purement philosophiques, en est un bon exemple. Dans la conception de Diderot, le génie créateur, quand il interprète la nature, s'efforce de trouver une sorte d'équilibre dans le jeu combiné de la raison et de l'intuition, du rationnel et de l'irrationnel. Pourtant, il paraît que cet équilibre bascule plutôt vers le côté irrationnel. La liberté du génie est étroitement liée à l'imagination, qui fournit des combinaisons nouvelles et des rapports inattendus. C'est par l'imagination que le génie peut s'affranchir de l'emprise de l'ordre provisoire des choses et s'élever à la nature idéale.

⁴⁰ DIDEROT, Denis, « Paradoxe sur le comédien », in *Œuvres*, t. 4, *Op. cit.*, p. 1382.

⁴¹ Herbert Dieckmann et Eric-Emmanuel Schmitt privilégient le rôle attribué aux facultés émotionnelles par Diderot dans le processus de création artistique. Cf. DIECKMANN, *Op. cit.*, p. 170-171. SCHMITT, *Op. cit.*, p. 193. Gerhardt Stenger, qui insiste sur l'existence d'un équilibre entre les facultés émotionnelles et intellectuelles, souligne qu'après 1758, le rôle de l'imagination devient de plus en plus dominant dans la conception de Diderot. STENGER, Gerhardt, *Nature et liberté chez Diderot après l'Encyclopédie*, Paris, Universitas, 1994, p. 27. et p. 72.

La circularité dans les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Paradis rousseauistes

Zsanett KOHÁRI

Le paradis, l'état de bonheur, l'idylle, le jardin d'Éden : tout le monde en rêve et essaie de les réaliser dans sa vie. Dans son autobiographie, Jean-Jacques Rousseau établit le paradis terrestre grâce à son art d'écriture et démontre qu'il revit à plusieurs reprises l'état paradisiaque. Son but est non seulement de décrire ces lieux, mais aussi de présenter les sentiments qu'ils ont fait naître en lui. Les événements les plus douloureux, l'altération de ses relations familiales ou amicales, la maladie le portent à retrouver dans sa vie le bonheur, les paradis : le « remède dans le mal »¹.

Ces paradis montrent une sorte de circularité au sein des *Confessions* : des états paradisiaques sont présentés comme accessibles, bien que le retour aux « paradis perdus » soit impossible. Suivant cette quête, la structure de l'œuvre ressemble à une spirale : il y a des intersections ou des points qui se croisent, mais dans leur totalité, ils ne sont jamais identiques.

Dans cette étude, nous allons analyser cinq lieux paradisiaques suivant un ordre chronologique. Notre choix s'appuie, d'une part, sur la caractérisation de Rousseau, car il désigne quelques lieux de sa vie comme des « paradis terrestres ». D'autre part, nous avons recherché les motifs récurrents à propos d'autres endroits que l'autobiographie présente comme lieux idylliques. Ces lieux se ressemblent par la présence forte de la nature, la solitude qui va de pair avec la quête de soi, la recherche de lien avec Dieu et certaines activités comme la promenade ou la botanique. Dans la suite, nous recherchons les particularités de chacun de ces paradis rousseauistes d'après ces critères.

Rousseau entre dans le premier paradis, qui se trouve à Bossey, à son insu : son père doit s'exiler et laisser son fils à son beau-frère. L'auteur est accompagné par son neveu : ils sont mis en pension chez le pasteur M. Lambercier et sa sœur, Mlle Lambercier. L'ambiance à ce premier paradis est très bonne : les journées des enfants se passent avec des jeux dans l'amitié, sans contrainte d'étudier. Le style et le lexique que Rousseau utilise pour parler du paradis de Bossey montrent qu'il se concentre ici, avant tout, sur le sentiment de bonheur.

Dans ce premier paradis, les relations humaines sont fondamentales pour le bonheur. Hors de l'amitié qui semble être inébranlable entre les deux enfants, la relation établie entre eux et les enseignants est aussi très importante : les deux enfants et les deux adultes lui constituent une petite société restreinte et parfaite. De

¹ Nous nous servons de cette métaphore qui est à la base de sa philosophie politique selon Jean Starobinski. Il cite les *Fragments politiques* de Rousseau : « Efforçons-nous de tirer du mal même le remède qui doit le guérir. » Cf. STAROBINSKI, Jean, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 177.

fait, l'auteur souligne la douceur et le sentiment de certitude que ces éducateurs lui assurent.

Tandis que M. Lambercier est mentionné comme bon enseignant, sa sœur, M^{lle} Lambercier évoque le premier plaisir de sensualité et la fin du bonheur. Rousseau présente ce premier sentiment curieux pour montrer les contradictions de son propre caractère : la fessée de M^{lle} Lambercier lui cause, au lieu de la honte pour ce qu'il avait fait, une sorte de sensualité, « une espèce de jouissance »². Cet « instinct précoce du sexe »³ devient encore plus contradictoire par le fait que Rousseau pense d'une certaine façon à M^{lle} Lambercier comme à sa mère ou, au moins, elle sert pour lui de remplaçante : c'est comme s'ils étaient fils et mère.

L'auteur considère que, encore dans le paradis de Bossey, il vit dans l'état de nature. Cet état est pourtant montré comme hypothétique par Rousseau philosophe. Dans les *Confessions*, ce sont les enfants qui perdent leur état de nature au moment de l'accusation et de l'expulsion injustes. Dans l'autobiographie, tout comme dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, la perte de cet état est due à l'injustice⁴. Mais Rousseau semble aussi responsabiliser son caractère contradictoire. En effet, il perd son état de nature avant même d'être puni par l'expulsion du paradis de l'enfance, comme si cette perte était aussi le résultat du plaisir interdit ressenti à l'égard d'une femme qui, d'ailleurs, représente d'une certaine façon l'image de la mère pour l'auteur.

Rousseau met en relief la ressemblance entre ce paradis et le paradis biblique : le retour y est impossible. Mais il souligne également la différence de ces paradis. Dans la Bible, Ève agit contre l'ordre de Dieu, et elle a conscience d'avoir fait quelque chose d'interdit. Par contre, l'enfant Rousseau ne fait rien pour être puni aussi sévèrement, puisqu'il « [étudiait] seul sa leçon dans la chambre contiguë à la cuisine »⁵. Comme il n'a pas d'arguments rationnels, il se défend en vain : « Qu'on ne me demande pas comment ce dégât se fit : je l'ignore et ne puis le comprendre ; ce que je sais très certainement, c'est que j'en étais innocent⁶. »

La similitude des deux paradis est encore soulignée après la perte de cet état, et le péché est reporté aux enseignants. De fait, « l'attachement, le respect, l'intimité, la confiance ne liaient plus les élèves à leurs guides ; nous ne les regardions plus comme des dieux »⁷. Par son art d'écriture, Rousseau amplifie l'importance de cet événement et présente l'épisode comme la fin d'un mythe. À partir de ce moment, l'auteur dessine la dégradation de son âme. Il avait besoin d'un cadre qui lui permettait d'esquisser une image parfaite de l'âme d'un enfant, et le paradis de Bossey lui offrait ce cadre idéal.

Plus l'épisode du paradis de Bossey était court mais significatif, plus la description de l'état idyllique aux Charmettes est longue et compliquée : elle s'étend

² ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Confessions*, Paris, Gallimard, 2009, p. 47. (Désormais : *Confessions*.)

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ Voir la scène du peigne cassé. *Ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ *Ibid.*, p. 51.

en fait sur trois livres. Rousseau et M^{me} de Warens, figure emblématique de cette période, se rencontrent pour la première fois en 1728, alors que leur vie commune commence en 1731. Lors de cette première rencontre, Rousseau ne passe que quelques jours chez M^{me} de Warens. Il doit la quitter pour partir à Turin en Italie en raison de sa conversion au catholicisme. Pourtant, l'image de la femme charmante ne le quitte jamais, et il songe toujours à revenir un jour à sa « Maman ». Le moment arrive trois années plus tard. L'auteur parle ici du paradis retrouvé : « Je sentais qu'un nouveau paradis m'attendait à la porte. Je ne songeais qu'à l'aller chercher⁸ ».

Après être retourné chez cette femme, une relation bizarre se développe entre M^{me} de Warens, Rousseau et Claude Anet, le valet. Ce triangle d'amour et d'attachement est présent pendant toute cette période préliminaire du paradis des Charmettes. Rousseau désigne leur rapport par les expressions : « union », « société » et « extrême confiance réciproque »⁹. Cet attachement se réduit à deux personnes après la mort de Claude Anet. Quand Rousseau tombe malade, sa relation avec M^{me} de Warens devient encore plus étroite : elle se transforme en « une possession mutuelle »¹⁰ – ils ne peuvent plus se séparer. C'est à ce moment qu'ils décident de quitter Chambéry et de choisir une maison à la campagne.

Dans le choix du lieu, le premier critère est la retraite. Cela veut dire qu'il leur faut s'installer à la campagne dans une maison isolée, loin de la ville. Mais dans ce paradis, Rousseau et M^{me} de Warens ne sont pas complètement éloignés de la vie en société : en effet, la femme n'arrête pas de payer le loyer de la maison de Chambéry. Leur vie dans ce paradis commence en 1736. Rousseau idéalise ce lieu dès le début, mais ce qui saute aux yeux, c'est qu'après les deux premières pages racontant le bonheur, nous n'en trouvons presque aucune où la maladie n'apparaisse pas comme le seul malheur du paradis des Charmettes. Il ne sait pas que faire pour améliorer son état, et attend plutôt la mort qui se manifeste par un goût vif pour la religion. L'auteur développe une pratique religieuse personnelle : « je faisais ma prière [...] dans une sincère élévation de cœur à l'auteur de cette aimable nature dont les beautés étaient sous mes yeux¹¹. » Ce rapport intime exclut toute transition entre l'homme et Dieu : « il me semble que les murs et tous ces petits ouvrages des hommes s'interposent entre Dieu et moi¹². » Peut-être serait-ce le fond de la théorie de l'Être suprême de Rousseau ?

La solitude va bien avec cette croyance. Il la trouve dans la nature, retiré du monde, n'ayant de contact direct qu'avec « Maman », quelques paysans et un médecin. Bien que M^{me} de Warens vive avec lui, pendant la journée, il préfère les activités solitaires : musique, lecture, botanique, études diverses (de la géométrie à l'anatomie). Rousseau a besoin d'une « paix édénique » pour qu'il puisse avoir de

⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁹ *Ibid.*, p. 261.

¹⁰ *Ibid.*, p. 285.

¹¹ *Ibid.*, p. 301.

¹² *Ibid.*

plus en plus de connaissances¹³. Quelquefois, tout de même, il choisit la société de M^{me} de Warens avec qui il aime se promener.

Leur relation est caractérisée par un paradoxe : d'un côté, Rousseau appelle la femme « Maman », ce qui montre une sorte de familiarité entre eux ; d'autre côté, il est évident qu'ils ont des rapports sexuels. La sensualité est donc présente de nouveau dans le paradis terrestre. D'autant plus que, en quittant les Charmettes pour se guérir, Rousseau fait connaissance d'une femme, M^{me} de Larnage, qui lui permet de vivre la seule aventure « sensuelle et voluptueuse »¹⁴ de sa vie. Mais le sentiment intime l'emporte sur cette passion, ce qui le ramène chez Mme de Warens.

Ce retour n'est pourtant pas comme il l'attendait : sa place est prise par un autre homme. Rousseau décide de quitter les Charmettes parce qu'il ne peut pas accepter cette situation. Cependant, le souvenir de ce paradis revient toujours dans les lieux idylliques suivants : il marquera intensément la vie de Rousseau. Avec cette période, l'auteur annonce la fin de sa jeunesse et conclut : « Telles ont été les erreurs et les fautes de ma jeunesse. J'en ai narré l'histoire avec une fidélité dont mon cœur est content¹⁵. » La structure de l'autobiographie met en relief l'importance de ce paradis qui termine le sixième livre, voire la première partie des *Confessions*.

Le nom du troisième lieu paradisiaque, Ermitage, projette déjà son caractère solitaire. Ce lieu, par sa localisation, est préféré par ceux qui ont besoin de solitude et de retraite. Ermitage, en effet, n'est pas loin de Paris, et en même temps, il est près de la pure nature. Rousseau fait connaissance de ce lieu deux ans avant d'y emménager. Il le trouve charmant et bien à son aise. C'est M^{me} d'Épinay qui y invite Rousseau et lui offre cette habitation par amitié : il l'accepte avec plaisir, et s'y installe en 1756. Elle transforme une « petite loge fort délabrée », pour satisfaire le goût de Rousseau, en « une petite maison presque entièrement neuve, fort bien distribuée, et très logeable pour un petit ménage de trois personnes »¹⁶.

Ce paradis lui permet de réaliser une création littéraire croissante. Les projets littéraires de Rousseau sont nombreux et très variés : la philosophie politique et sociale l'occupe aussi bien que la pédagogie (*Institutions politiques, Émile*), la musique (*Dictionnaire de Musique*) ou le roman (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*).

Un autre trait important de l'Ermitage est le changement dans les relations humaines de l'auteur. D'abord, ses relations amicales sont très chaudes, mais en arrivant à la fin du livre neuvième, nous pouvons remarquer une sorte de dégradation de ces amitiés. Rousseau pense que Diderot le blâme¹⁷, ce qui engendrera la séparation des deux philosophes. Il en va finalement de même pour M^{me} d'Épinay. Mais la plus grande perte de l'auteur est liée à l'amitié de M^{me}

¹³ SEIPPEL, Paul, « La personnalité religieuse de Jean-Jacques Rousseau », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, t. 8, 1912, p. 211.

¹⁴ Cf. *Confessions*, p. 320.

¹⁵ *Ibid.*, p. 342.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Dans *Le Fils naturel*, Diderot écrit la phrase suivante : « Il n'y a que le méchant qui soit seul ». Rousseau considère que cette phrase est désignée à lui. Cf. *Confessions*, p. 548.

d'Houdetot : elle est la seule femme envers qui Rousseau ressent l'amour pur, mais en même temps platonique.

Le délogement se passe très vite, plus exactement en deux jours. Rousseau envoie une dernière lettre à M^{me} d'Épinay dans laquelle il écrit : « Ma destinée était [d'entrer à l'Ermitage] malgré moi, et d'en sortir de même¹⁸. » C'est la fin malheureuse d'un séjour qui a commencé pour lui comme un séjour paradisiaque. L'importance de cette période est déterminante pour Rousseau, elle influence les derniers livres des *Confessions* :

Tel est narré fidèle de ma demeure à l'Hermitage, et des raisons qui m'en ont fait sortir. Je n'ai pu couper ce récit, et il importait de le suivre avec la plus grande exactitude, cette époque de ma vie ayant eu sur la suite une influence qui s'étendra jusqu'à mon dernier jour.¹⁹

Rousseau ne doit pas beaucoup attendre pour qu'il se sente de nouveau dans le paradis terrestre. Après s'être installé à Mont-Louis le 15 décembre 1757, l'occasion lui est offerte au bout de quelques mois. Il emménage dans le Petit Château le 6 mai 1759, à l'aide du Maréchal de Luxembourg²⁰. La description de ce paradis s'étend sur deux livres presque entiers, notamment sur les livres X et XI.

Le quatrième paradis se situe « au milieu du parc, et [l'on appelle] le Petit Château ». Contrairement aux paradis précédents, la « pure » nature y est remplacée par la création d'un « habile artiste », ainsi, nous pourrions l'appeler un « paradis artificiel ». Par sa vue, il offre tout ce que Rousseau le solitaire pourrait s'imaginer. Bien que l'auteur du *Contrat social* utilise l'expression « paradis terrestre » pour montrer le caractère de ce lieu, nous pouvons constater que celui-ci ne signifie qu'une période transitoire entre l'Ermitage et le paradis ultime : il ne s'insère pas bien dans la suite des paradis précédents en raison de son caractère artificiel. L'importance de ce lieu repose sur le fait que Rousseau « y connut la plus grande créativité » littéraire, et nous pouvons considérer que le Petit Château « fut aussi un paradis perdu »²¹ : « Ce sont là les jours qui ont fait le vrai bonheur de ma vie, bonheur sans amertume, sans ennui, sans regrets et auxquels j'aurais borné volontiers tout celui de mon existence²². »

Le paradis ultime des *Confessions* se trouve sur l'Île de Saint-Pierre qui est « située au milieu du lac de Bièvre en Suisse »²³. Rousseau s'y installe au début du mois de septembre 1765 et n'y séjourne que « moins de sept semaines »²⁴, car il est

¹⁸ *Ibid.*, p. 585.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ THIÉRY, Martine, « Luxembourg », in *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, éd. par R. Trousson – F. S. Eigeldinger, Paris, Champion, 1996, p. 569.

²¹ RIVAL, Michel, « Montmorency », in *Ibid.*, p. 618.

²² ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes I*, sous la dir. de B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Pléiade, 1959, p. 1142.

²³ EIGELDINGER, Frédéric S., « Saint-Pierre (Île de) », in *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, éd. cit., p. 843.

²⁴ *Ibid.*

ensuite expulsé du pays. Du point de vue de l'écriture de l'œuvre, ce paradis est le plus proche du présent de la narration des *Confessions*.

L'ambiance dans laquelle se trouve ce paradis perdure jusqu'à la fin de la vie de Rousseau. En témoigne la « Cinquième promenade » des *Rêveries du promeneur solitaire* où les motifs importants du paradis et de la solitude sont reliés. Il parle ici du « séjour isolé », du « précieux *far niente* », de la botanique comme activité préférée, des « rêveries solitaires », du bonheur de la nature et surtout de l'eau du lac sur lequel il peut être totalement solitaire et « sentir avec plaisir [s]on existence sans prendre la peine de penser »²⁵. Quant il arrive sur l'île, il cherche non seulement la solitude, mais la sécurité où il peut se sentir à son aise et où il peut faire tout ce qu'il veut.

C'est un de ses amis qui lui parle de cette île dont il commence à rêver. Ce dernier paradis relie deux éléments essentiels de la nature pour Rousseau : les montagnes qui l'enthousiasment et l'eau du lac qui le calme. Comme nous l'avons vu à propos du paradis précédent, Rousseau se rend compte de ce dont il a besoin, et c'est vrai dans le cas de l'Île de Saint-Pierre aussi. Il cherche un lieu solitaire où il peut être loin des gens, près de la nature et où il peut vivre heureux et tranquille.

Le choix du lieu paradisiaque qui se trouve sur une île n'est pas le jeu du hasard. Rousseau exprime dans ses œuvres une certaine affection pour l'insularité. En effet, cette adoration des îles se montre déjà dans le paradis du Petit Château. Selon Raymond Trousson, « la rêverie sur les îles est chez [Rousseau] une constante, souvenir du paradis perdu »²⁶. L'Île de Saint-Pierre est un lieu de protection pour l'auteur qu'il souhaite pour « prison perpétuelle »²⁷. C'est dans le paradis de l'Île de Saint-Pierre que la nature se présente le mieux. Rousseau est hors de la société : nous pouvons dire qu'il retrouve son état de nature en excluant la vie en société car il ne peut pas vivre selon les normes exigées par l'état de société.

Nous avons l'impression que l'Île de Saint-Pierre est non seulement le lieu où il cherche le bonheur et l'état de nature, mais aussi celui de la quête d'un asile. Lorsqu'il quitte le Petit Château, il est réellement chassé de la ville. D'une part, il cherche donc un lieu de sécurité ou de refuge, d'autre part, un lieu de liberté où il peut vivre selon son mode de vie. La quête de l'état de nature est donc un surplus qui donne une importance à sa solitude. Aussi Rousseau veut-il reconstituer l'état perdu à Bossey : il se montre aussi innocent à l'Île de Saint-Pierre qu'il l'était dans le paradis de l'enfance.

La recherche de l'état de nature se manifeste dans les « activités passives », comme l'oisiveté. De fait, cette oxymore ne désigne pas une activité proprement dite, mais quelque chose qui symbolise l'état d'âme de l'auteur : il veut être séparé des autres hommes, mais « au cœur de [sa] solitude, il y a autrui. Au plus profond de lui-même, il y a la société, ou son image »²⁸. Il fait pourtant la comparaison entre

²⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1960, p. 61-74. (Désormais : *Les Rêveries du promeneur solitaire*.)

²⁶ TROUSSON, Raymond, « Ile(s) », in *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, éd. cit., p. 433.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ RAYMOND, Marcel, *Jean-Jacques Rousseau : la quête de soi et la rêverie*, Paris, Corti, 1966, p. 191.

l'oisiveté de la vie mondaine et celle de la vie solitaire à la fin de laquelle il se rend compte que la dernière est une « activité » utile : « L'oisiveté des cercles est tuante, parce qu'elle est de nécessité. Celle de la solitude est charmante, parce qu'elle est libre et de volonté²⁹. »

C'est en parlant de cette île que Rousseau fait un des plus beaux éloges de la nature : « O nature ! ô ma mère ! me voici sous ta seule garde ; il n'y a point ici d'homme adroit et fourbe qui s'interpose entre toi et moi³⁰. » Il passe des heures entières en se couchant au fond de son bateau sur le lac de la Bienne et en rêvant : « laissant aller mon bateau à la merci de l'air et de l'eau, je me livrais à des rêveries sans objet »³¹. Cette activité fait partie de l'oisiveté « charmante ». Quand il ne rêve pas, il contemple la nature. La nature approfondit en lui son amour à l'égard de Dieu : « Je ne trouve point de plus digne hommage à la Divinité que cette admiration mutuelle qu'excite la contemplation de ses œuvres³². »

Là-bas, il se sent vraiment dans le paradis terrestre, mais il doit le quitter. Rousseau termine les *Confessions* par ce dernier paradis que nous pouvons considérer comme une fin symbolique : tout au long de son chemin, ce sont les retours au paradis qui caractérisent son itinéraire.

Le processus de la recherche du paradis perdu commence à Bossey que Rousseau associe à la perte de l'état de nature, propre à l'état d'enfant. La moralité est absente dans ces périodes, ce qui permet à Rousseau d'innocenter l'enfant, méthode qu'il utilise également dans le cas de l'homme de la nature. Cet état a un rôle symbolique et mythique dans sa vie et évoque l'homme de l'Éden avant la chute. Après cette période, Rousseau montre la dégradation de sa nature : il est dénaturé par la société. À vingt ans, il ressent déjà que sa nature coïncide difficilement avec l'état de société et la recherche de sa place dans le monde est un processus pénible. Les années passées avec M^{me} de Warens aux Charmettes sont présentées comme le bonheur où le paradis est constitué par la vie harmonieuse avec des êtres aimés, par la découverte de la nature comme séjour agréable et comme lieu où il peut étudier et se déployer. Dans le cas de l'Ermitage et du Petit Château, la nature sera un cadre de la vie solitaire où il peut créer et être soi-même. Mais dans ces deux paradis, plusieurs éléments essentiels manquent : la pure nature et l'union des âmes. Quand il se réfugie des orages suscités par ses écritures, il choisit finalement l'Île de Saint-Pierre qui lui offre la possibilité d'une vie solitaire à son goût. Nous pouvons affirmer que c'est en ce lieu qu'il retrouve non seulement son bonheur, mais en quelque sorte aussi son état de nature.

D'une façon pareille, les activités de Rousseau changent de nature dans les paradis successifs. À Bossey, nous avons affaire à un Rousseau qui n'a pas encore pris conscience de ses ambitions. Aux Charmettes, il se met à l'étude de la musique et de la littérature. Cette dernière reste très importante jusqu'à la fin de sa vie, même

²⁹ ROUSSEAU, *Confessions*, p. 756.

³⁰ *Ibid.*, p. 760.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 758.

s'il s'en dégoûte de plus en plus sur l'Île de Saint-Pierre : « Après le déjeuner, je me hâtais d'écrire en rechignant quelques malheureuses lettres, aspirant avec ardeur à l'heureux moment de n'en plus écrire du tout³³. » Sa vie d'homme de lettres est liée à la vie en société, c'est-à-dire à la vie mondaine qui ne convient pas à sa nature. Il ne veut pas être au centre des événements, mais se retirer, contempler les créatures de la « Divinité » et retourner à la nature. La vie passive sera préférée dans le paradis ultime. Nous comprenons ce processus si nous nous rendons compte du rôle de la botanique dans la vie de Rousseau. Aux Charmettes, il la pratique avec M^{me} de Warens et Claude Anet comme une activité lucrative. À la fin des *Confessions*, sur l'Île de Saint-Pierre, la même activité ne signifie pour lui qu'une observation des plantes dont il s'occupe jour et nuit :

Cette méthode [c'est-à-dire la contemplation] m'a beaucoup servi pour connaître les végétaux dans leur état naturel, avant qu'ils aient été cultivés et dénaturés par la main des hommes.³⁴

Ses relations humaines montrent également un changement qui va de la vie en société, par l'intermédiaire d'une sympathie de personnes choisies, à un repliement sur soi. À Bossey, il est toujours avec ses éducateurs et son cousin, mais après l'expulsion de ce paradis, il perd ce sentiment de se réjouir de la présence d'un partenaire. Aux Charmettes, M^{me} de Warens signifie pour lui une sorte de complément de son être qui lui semble être indispensable. Sa carrière littéraire commence par des amitiés. À l'Ermitage, il constate la dégradation de ses relations amicales qui le conduit vers la solitude. Dans le Petit Château, le caractère de l'amitié se transforme. Il se contente de la présence de Thérèse dont il a besoin dans la vie quotidienne et des amis mécènes qui lui assurent la possibilité de vivre dans ces lieux de séjour paradisiaque. Après la publication d'*Émile*, il se réfugie et ne veut plus entretenir aucune relation avec le monde extérieur : il se retire sur l'Île de Saint-Pierre. Dans ce lieu, il ne s'occupe que de soi-même et de son entourage, c'est-à-dire de la nature.

Les fins des paradis montrent également une espèce d'évolution. Il part de Bossey innocent et, à son insu, de Charmettes avec un péché, d'Ermitage consciemment, de Petit Château et d'Île de Saint-Pierre en se réfugiant. Ce fait est lié à la dégradation de ses amitiés et de sa relation avec les institutions de son époque.

Nous pouvons remarquer encore un trait qui est présent dès la fin du paradis des Charmettes. Les souvenirs de ce lieu reviennent et à l'Ermitage et dans l'Île de Saint-Pierre. Nous pouvons considérer que le paradis des Charmettes est le paradis terrestre que Rousseau souhaite retrouver dans des autres lieux idylliques. La nouvelle de la mort de « Maman » évoque l'idée du paradis des Charmettes :

Ma seconde perte, plus sensible encore, et bien plus irréparable, fut celle de la meilleure des femmes et des mères, qui [...] quitta cette vallée de larmes pour passer

³³ *Ibid.*, p. 759.

³⁴ *Ibid.*

dans le séjour des bons, où l'aimable souvenir du bien qu'on a fait ici-bas en fait l'éternelle récompense.³⁵

Il faut mentionner aussi que dans la « Cinquième promenade » des *Réveries du promeneur solitaire*, Rousseau dit que son vrai paradis terrestre était l'Île de Saint-Pierre :

De toutes les habitations où j'ai demeuré (et j'en ai eu de charmantes), aucune ne m'a rendu si véritablement heureux et ne m'a laissé de si tendres regrets que l'île de Saint-Pierre au milieu du lac de Bièvre.³⁶

Pour conclure, nous pouvons constater que l'itinéraire de la vie de Rousseau montre une sorte de circularité : sa vie est composée de montées et de chutes, de bonheurs courts et de malheurs longs, mais son écriture retourne d'une manière conséquente à la reconstitution des paradis terrestres.

Hors le côté individuel de la question des paradis rousseauistes, nous trouvons une autre problématique, beaucoup plus grande que celle-ci, qui est liée à la perte de l'état de nature et les exigences imposées par la société. Ce chemin pourrait cependant être le sujet d'une nouvelle étude.

³⁵ *Ibid.*, p. 733.

³⁶ ROUSSEAU, *Les Réveries du promeneur solitaire*, p. 61.



De l'artisan à l'artiste : le changement du statut de l'artiste

Erzsébet PROHÁSZKA

Entre le XIV^e et le XVIII^e siècles, on peut observer une évolution concernant le statut des artistes : ils passent notamment du statut d'artisan médiéval à celui d'artiste au sens académique du terme. Jusqu'à la fin du Moyen Âge, peintres et sculpteurs sont regardés comme artisans, au même titre que toutes les professions manuelles sont considérées comme non intellectuelles et désignées génériquement par le terme « arts mécaniques », opposé aux « arts libéraux » qui ont été enseignés dans les écoles et les universités¹. À l'époque, les artistes sont donc tenus pour des artisans, sans distinction spéciale par rapport aux autres métiers : il n'y a pas de différenciation entre le peintre, le sculpteur, le cordonnier ou le feronnier. Ils travaillent tous dans un atelier, en tant qu'artisan, et forment des corporations. Une véritable mutation s'effectue par rapport au statut des artistes lorsque, en réclamant leur assimilation aux arts libéraux et leur libération des cadres corporatifs, en 1648, à Paris, une douzaine de praticiens fondent l'Académie royale de peinture et de sculpture. À partir de cet événement, la vie artistique française voit des changements fondamentaux au cours du XVII^e et, plus encore, au XVIII^e siècle lorsque le pouvoir et l'influence de l'Académie se renforcent pour s'affaiblir, ensuite, un demi-siècle plus tard².

Dans la présente étude, nous envisagerons d'examiner de plus près ces changements, tout en considérant la formation et le statut social des artistes : ce faisant, nous examinerons en premier lieu les écrits de Nicolas Poussin, Roger de Piles, Jean-Baptiste Du Bos et Denis Diderot. Pour mieux comprendre l'importance du développement dans la vie artistique au siècle des Lumières en France, nous trouvons indispensable de nous appuyer également sur les textes théoriques sur la peinture des siècles précédents, comme celui de Leon Battista Alberti ou Léonard de Vinci, dont l'influence sur l'art français est significative³.

En 1435, Alberti fait publier son ouvrage *De la peinture*, dans lequel il énumère les caractéristiques nécessaires pour un peintre qui prétend être un artiste reconnu. L'image qu'il dresse de ce peintre est plutôt idéale car Alberti souhaite que l'artiste soit « avant tout un homme de bien et qu'il soit instruit dans les arts

¹ Depuis le VII^e siècle, les arts libéraux étaient au nombre de sept, classés en deux groupes : le *trivium* (la science du langage), comprenant la rhétorique, la grammaire et la dialectique ; le *quadrivium* (les sciences mathématiques), à savoir l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Les arts mécaniques, à savoir les activités manuelles, opposées aux intellectuelles, comprenaient l'architecture, la sculpture, la peinture et l'orfèvrerie. Voir HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste, Artisans et Académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions Minuit, 1993, p. 7.

² *Ibid.*, p. 7-12.

³ En outre, le règlement de l'Académie royale de peinture et de sculpture prescrivait au XVIII^e siècle aux peintres français de faire, pendant leur formation, un séjour de deux ans en Italie : les artistes ont été beaucoup influencés par l'art italien.

libéraux », et il tient surtout à ce qu'il « possède bien la géométrie »⁴. Par la suite, il détaille longuement ses exigences presque irréalisables à l'égard de l'artiste : selon Alberti, les peintres devraient connaître, entre autres, les poètes et les orateurs « car ceux-ci ont en commun avec les peintres un grand nombre d'ornements »⁵. Il est vrai qu'Alberti n'évoque pas directement la question du statut social de l'artiste, nous considérons pourtant, d'après son texte, qu'à son époque, l'artiste devient de plus en plus apprécié par la société et son art s'approche par là de plus en plus des arts libéraux⁶.

Il est intéressant de noter encore que tout au début du passage consacré au rôle assigné aux peintres, Alberti souligne le fait que les revenus financiers ne doivent pas être essentiels pour un artiste, mais celui-ci doit s'efforcer de remporter un certain mérite par ses peintures :

Le but du peintre est d'obtenir par son ouvrage la gloire, la reconnaissance et la bienveillance plutôt que de s'enrichir. Et le peintre y parviendra si sa peinture retient le regard et touche l'âme de ceux qui regardent⁷.

Un demi-siècle plus tard, Léonard de Vinci partage l'opinion d'Alberti : il proclame lui aussi que le but du peintre n'est pas de faire fortune, mais d'atteindre une renommée même si le peintre a « des enfants à nourrir » : à son avis, il suffit de « peu de chose » pour un peintre car « la gloire du riche s'en va avec sa vie, et il ne reste que la gloire du trésor, non celle du thésauriseur », contrairement à la gloire des artistes, qui « est une richesse fidèle qui ne nous quitte qu'à la mort »⁸. Pour l'atteindre, le peintre doit essayer avant tout de composer des œuvres parfaites :

Je te rappelle, peintre, que si ton propre jugement ou l'avertissement d'autrui te fait découvrir quelque erreur dans ton œuvre, tu dois la corriger afin que, rendant cet ouvrage public, tu ne publies en même temps ton insuffisance⁹.

Léonard de Vinci applique ce principe à ses propres œuvres : il n'admet aucune imperfection lors de leur création, ce qui fait que la plupart des peintures que nous conservons de lui sont demeurées inachevées.

D'après les exemples relevés, il devient clair qu'Alberti tout comme Léonard de Vinci esquissent une image idéalisée des peintres, ils souhaitent leur perfection tant intellectuelle qu'artistique. Toutefois, ce qu'il importe de noter dans la perspective de notre problématique, c'est la reconnaissance, dans l'Italie de la Renaissance, de la conception intellectuelle de l'œuvre artistique et la considération des peintres comme artistes et non plus comme artisans.

⁴ ALBERTI, Léon Battista, *De la peinture*, livre III, Paris, Macula-Dédale, 1992. Cité in LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Peinture – Textes Essentiels*, Paris, Larousse, 1995, p. 725.

⁵ *Ibid.*

⁶ Voir à ce sujet BAXANDALL, Michael, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. par Y. Delsault, Paris, Gallimard, 1985.

⁷ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 725.

⁸ VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987. Cité in LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 726.

⁹ *Ibid.*

Par contre, en France, il faut attendre jusqu'au milieu du XVII^e siècle pour qu'une pareille évolution puisse s'effectuer¹⁰. Les artistes n'y peuvent travailler qu'au sein d'une corporation avec peu de droits et de liberté. Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, les peintres et les sculpteurs français étaient encore obligés de faire trois ans d'apprentissage, suivis de trois autres années de travail comme compagnon, et devaient enfin présenter l'épreuve de l'exécution du chef-œuvre pour pouvoir se mettre au pratique¹¹. Cette situation de la formation s'améliore pourtant au début du XVII^e siècle, grâce aux privilèges que les personnages au pouvoir ont le droit de consentir à ceux qu'ils font travailler. Par là, celui qui reçoit des commandes du roi et des grands seigneurs échappe à toute contrainte réglementaire que la corporation exige de lui. À ce propos, au début du XVII^e siècle, l'avocat Charles Loyseau¹² trouve que la nouvelle possibilité, qui permet de ne pas suivre tant d'années d'étude n'est qu'un regrettable « désordre ». Il pense que ce processus d'apprentissage est une

... chose très bien instituée, tant afin qu'aucun ne soit reçu maître, qui ne sache fort bien sa métier, qu'afin aussi que les maîtres ne manquent, ni d'apprentis, ni de compagnons, pour les aider à leurs ouvrages. Toutefois, ce bel ordre se perd, du moins aux petites villes, par le moyen des maîtrises de lettres, qui font dispense tant d'apprentissage, bachelierie que du chef-œuvre, lesquelles le roi bâille à son avènement, la reine après son mariage¹³.

En fait, cette occasion exceptionnelle de travailler à la demande du roi ou d'autres seigneurs n'arrive pas à beaucoup d'artistes car, pour la majorité des peintres, la situation reste toujours plutôt difficile en France. C'est pour cette raison que Nicolas Poussin s'est retiré à Rome, ville rêvée des artistes de son époque : bien qu'il soit un artiste reconnu en France, il préfère l'Italie. Du point de vue de la reconnaissance de l'artiste, il est significatif que pour la première fois en France, ce soit un ministre¹⁴ – incité par Richelieu – puis le souverain Louis XIII même, qui veut faire revenir l'exilé¹⁵. La lettre du ministre offre toutes sortes de bénéfices matériels et de prestige pour inviter Poussin auprès du roi :

¹⁰ Les artisans ou gens de métiers sont ceux qui exercent « les arts mécaniques », distingués des arts libéraux : la cause en est que les arts mécaniques étaient autrefois exercés par les serfs et esclaves. Cf. *Ibid.*, p. 740.

¹¹ HEINICH, *Op. cit.*, p. 8.

¹² Charles Loyseau (1566-1627), avocat au Parlement de Paris, publie en 1613 son *Traité des ordres et simples dignités* où il parle de la nécessité d'avoir de l'ordre en toutes choses, et cela doit passer par une certaine hiérarchie : certains commandent, les autres obéissent. Selon lui, cet ordre doit être maintenu dans le processus de l'éducation des peintres également : Loyseau s'élève contre le fait que de plus en plus d'artistes échappent aux contraintes réglementaires. Voir à ce sujet : http://www.monsieur-biographie.com/celebrite/biographie/charles_loyseau-5403.php, site consulté le 10/06/2011

¹³ LOYSEAU, Charles, *Traité des ordres et simples dignités*, 1613. Cité in LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 741.

¹⁴ Il s'agit de François Sublet de Noyers (1588-1645), surintendant des Bâtiments du roi Louis XIII.

¹⁵ « Ils prennent la peine d'écrire à un peintre le flattant par des compliments et lui offrant des garanties solides pour le convaincre de travailler pour eux. » LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 741.

... je vous ferai donner mille écus de gages par chaque an, un logement commode dans la Maison du Roi, soit au Louvre à Paris, ou à Fontainebleau, à votre choix [...] Après cela venez gaiement, et [je vous] assure que vous trouverez ici plus de contentement que vous ne vous en pouvez imaginer¹⁶.

L'invitation est accompagnée de celle du roi qui appelle le peintre « cher et bien-aimé » : il le loue en évoquant le rang que celui-ci tient parmi les plus fameux et les plus excellents peintres pour le faire venir à la Cour royale. Enfin, le peintre quitte l'Italie, en décembre 1640, presque deux ans après la réception de ces lettres, ne pouvant résister plus longtemps à la pression de Louis XIII. L'artiste est en effet splendidement logé dans une maison particulière aux Tuileries, recevant tout ce que le souverain lui a promis auparavant. Pourtant, Poussin n'y reste que deux ans, car il devient la proie de la jalousie des autres peintres, notamment de Simon Vouet, qui tenait le haut du pavé avant son arrivée. En outre, il est déçu par les travaux reçus qu'il devait exécuter dans la hâte. Il ne se sent pas à l'aise : après une certaine hésitation, le roi le comprend et finit par lui accorder l'autorisation de regagner sa chère Rome. Nous pouvons donc voir, d'après l'exemple du séjour parisien de Poussin qui s'est conclu en échec, que l'artiste en France reste, au XVII^e siècle, « un exécutant de la volonté politique, à qui l'estime qu'on accorde à son talent ne garantit aucune liberté réelle »¹⁷. Cette situation ne change point sous le règne du roi suivant, Louis XIV : il traite de la même façon l'architecte et sculpteur italien, Bernini, qui ne travaille qu'un an pour reconstruire le Louvre, et préfère retourner après dans son pays natal où il est l'architecte préféré du pape¹⁸.

Il est important de noter qu'en Italie, depuis le XVI^e siècle, il existe déjà différents types d'académies, dont celle de la littérature, de la peinture ou de la philologie. Il n'est donc pas étonnant de voir que les artistes préfèrent ce pays à la France : ils y reçoivent plus d'honneur et de droits grâce à l'institutionnalisation des arts. C'est aussi pour cette raison que Martin de Charmois¹⁹, lui-même peintre amateur, rédige une requête, en 1648, au Conseil de régence de Louis XIV, dans laquelle il réclame la création d'une Académie de peinture et de sculpture en France sur le modèle italien et revendique pour les arts la position ancienne qu'ils avaient à Athènes au temps d'Alexandre. Il se fait le porte-parole des artistes contre les maîtres de la corporation – dite « la Maîtrise » – qui veulent limiter le nombre des peintres travaillant à la Cour ou à d'autres personnes au pouvoir : ces artistes peuvent échapper ainsi aux structures corporatives de type médiéval²⁰. Charmois demande la libération des artistes de cette « tyrannie » des maîtres et, en plus, l'élévation de la peinture et de la sculpture au « premier rang entre les autres arts

¹⁶ Lettres publiés in FÉLIBIEN, André, « Vie de Poussin », dans le Cinquième des *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (Trévoux, 1725) ; reprint par A. Blunt, Hants, Gregg Press Limited, 1967 ; rééd. in *Vies de Poussin* : Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart, éd. par S. Germer, Paris, Macula, 1994, p. 171-172.

¹⁷ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 742.

¹⁸ Colbert devait en effet faire pression sur le pape pour faire venir Bernini en France.

¹⁹ Martin de Charmois (1605-1661) est conseiller d'Etat, ami de Nicolas Poussin et de Jacques Stella.

²⁰ HEINICH, *Op. cit.*, p. 14.

libéraux » : il déplore que les praticiens de ces arts soient « mis en parallèle avec les artisans les plus mécaniques »²¹. Il est même convié devant le Conseil de régence du roi à lire sa Requête le 20 janvier 1648 où il obtient un magnifique succès contre la corporation des peintres et des sculpteurs. Par la suite, une douzaine d'artistes, dont aussi Martin de Charmois lui-même et le jeune Charles Le Brun, reçoivent le droit d'organiser l'Académie qui s'ouvre déjà en mars 1648. Pourtant, ce n'est qu'en 1664, à l'investigation de Colbert, que l'institution remporte de véritables statuts assortis d'une pension : l'Académie se voit transformée alors en un établissement dominateur, instrument de monopole et de contrôle de l'activité artistique dans tout le royaume²².

Dans la perspective de notre sujet principal, à savoir le statut de l'artiste, il importe de souligner que l'Académie offre désormais une possibilité, même aux peintres issus des basses classes sociales, d'entrer parmi les élites et vivre comme eux. Par ce moyen attractif, les jeunes artistes peuvent obtenir un rang, qui ne repose pas, « comme pour la noblesse, sur la naissance ni, comme pour la bourgeoisie, sur la fortune ou sur la possession de titres donnant accès à certaines fonctions » : il tient uniquement aux connaissances et au talent des candidats. Une fois accordé, le titre d'académicien ne peut pas être transmis à une autre personne, il est attaché à un seul individu, à celui qui l'a reçu²³. L'admission à l'Académie Royale n'est pas simple : pour pouvoir obtenir le titre d'académicien, le prétendant doit présenter un morceau de réception afin de démontrer sa capacité, puis, dans un délai de trois ans, un second ouvrage en vue de la réception définitive. L'institution admet ses membres par un concours annuel qui consiste en la présentation d'une œuvre jugée par les académiciens. Le gagnant reçoit une bourse appelée Prix de Rome qui lui permet de continuer ses études à Rome et, en plus, l'Académie lui assure l'accès aux commandes royales. Une fois devenu académicien, le statut du peintre change significativement : il est protégé de l'abus des corporations et, ce qui est le plus important, c'est qu'il est désormais regardé comme un artiste reconnu et non plus comme un artisan mécanique. Il a libre-entrée dans les milieux artistiques avec tous les avantages qui s'y rattachent. En outre, il a la possibilité de présenter ses œuvres aux expositions organisées par l'Académie royale – le Salon –, qui est une innovation cruciale dans la vie artistique car jusque-là, le public ne pouvait voir les tableaux que dans les églises. Ces expositions régulières²⁴ offrent l'occasion pour les amateurs, de plus en plus nombreux, d'accéder aux collections royales,

²¹ CHARMOIS, Martin de, « Requête au Roi et à nos seigneurs de son Conseil », in L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Calmann-Lévy, 1861. Cité in LICHTENSTEIN, Jacqueline, *Op. cit.*, p. 751.

²² Il fallait l'attendre plus de dix ans puisque le royaume était trop occupé des luttes contre les princes et n'intervenait pas directement dans l'évolution de l'établissement ayant tellement des difficultés financières qu'il devait fermer pour un certain temps.

²³ HEINICH, *Op. cit.*, p. 10-11.

²⁴ La première exposition de l'Académie royale de peinture et de sculpture est organisée en 1673 à l'initiative de Colbert. En 1699, les expositions s'installent au Salon de Louvre. De 1737 à 1748 elles deviennent annuelles puis redeviennent bisannuelles de 1748 à 1791.

exceptionnellement ouvertes au grand public durant une journée²⁵. Grâce à cet événement, les commandes des différentes couches sociales augmentent, l'intérêt aux œuvres artistiques – qui ne sont désormais plus réservées à la noblesse – touche de plus en plus de civils aussi.

Cependant, les exigences pour être un artiste renommé deviennent de plus en plus difficiles, cela entre autres à cause de l'augmentation du nombre des peintres à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle en France, et plus particulièrement à Paris. Pour qu'on puisse « sélectionner » parmi de nombreux artistes, en 1681, le peintre Jacques Restout publie, anonymement, une *Réforme de la peinture* destinée à préciser aux peintres leurs devoirs qui ne sont pas simples pour tout le monde. Il pense qu'un jeune peintre doit être vertueux, et doit non seulement connaître, mais aussi pratiquer la poésie²⁶. Une richesse moyenne est indispensable pour que le futur artiste puisse suivre ses études tranquillement et qu'il ne doive pas penser toujours à « gagner de quoi vivre ». Il doit s'occuper régulièrement de la littérature comme le faisaient les « savants maîtres de l'Antiquité », être « bon rhétoricien » pour qu'il puisse « émouvoir, toucher et exciter les passions dans l'âme » du spectateur. Après tant d'exigences, Restout souhaite encore que le peintre soit expérimenté presque dans toutes les disciplines scientifiques :

Il doit avoir une parfaite connaissance de l'histoire sacrée, profane et fabuleuse, de l'astronomie, de la cosmographie, géographie, chronologie, surtout de l'arithmétique, géométrie et optique, dont les principes infaillibles sont le fondement de la peinture²⁷.

Dans la même année que Restout publie sa *Réforme*, en 1681, Roger de Piles dresse le portrait de Pierre Paul Rubens, son peintre bien-aimé, dans lequel il a en effet un but semblable à celui de Restout : montrer un grand homme cultivé, noble par son talent qui est digne pour « l'univers des artisans »²⁸. Selon la description de Roger de Piles, Rubens est un modèle pour tous les artistes car

... quoiqu'il fût fort attaché à son art, il ménageait néanmoins son temps de manière qu'il en donnait toujours quelque partie à l'étude des belles-lettres, c'est-à-dire de l'histoire des poètes latins qu'il possédait parfaitement, et dont la langue lui était fort familière aussi bien que l'italienne²⁹.

Il importe de remarquer que Piles souligne la connaissance dans des langues étrangères de Rubens qu'on ne pouvait lire ni chez Restout ni dans les écrits de la Renaissance cités auparavant. À l'époque, cette caractéristique n'est pas propre à la majorité des artistes étant donné que la plupart d'entre eux n'ont pas la possibilité de

²⁵ LAVEZZI, Élisabeth, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris, Hermann, 2009, p. 7.

²⁶ Un vrai peintre « doit avoir une bonne éducation, qui le rend civil, honnête, gracieux et modéré dans ses actions, à quoi il faut encore ajouter un corps bien fait, une bonne santé, une suffisante commodité des biens de fortune » Anonyme [Jacques Restout], *La Réforme de la peinture*, Caen 1681. Cité in LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 756.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 757.

²⁹ PILES, Roger de, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres dédiée à Mgr le duc de Richelieu*, Paris, N. Langlois, 1681. Cité in LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 757

faire des études de langues. En fait, Piles ne dit que des louanges du peintre : celui-ci mène une vie « fort réglée », commençant sa journée à quatre heures du matin par « entendre la messe », après, il se met « à l'ouvrage, ayant toujours auprès de lui un lecteur qui lit à haute voix « quelque bon livre »³⁰.

D'après les ouvrages sur l'art mentionnés jusqu'ici, nous pouvons constater que les exigences envers le peintre sont plutôt intellectuelles : pour devenir un artiste recherché, il lui faut s'instruire presque dans tous les domaines scientifiques³¹. Il faut pourtant également noter qu'au début du XVIII^e siècle, un autre mouvement influence la vie culturelle, selon laquelle l'existence du génie dans un individu est déjà déterminée dans ses organes. L'éducation perd désormais de sa valeur si estimée jusqu'à la fin du XVII^e siècle car cette nouvelle philosophie dit que celui qui n'est pas né avec le génie étudie en vain la peinture. L'abbé Jean-Baptiste Du Bos, en 1719 – à l'influence de Descartes – tente de définir les raisons et les manifestations de ce génie dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Contrairement aux écrits du siècle précédent, selon Du Bos, la formation n'est pas primordiale – elle est tout de même nécessaire – pour ceux qui ont du génie : « Que ces maîtres soient de grands hommes ou des ouvriers médiocres, il n'importe, l'élève qui aura du génie profitera toujours de leurs enseignements³². » En outre, ce n'est pas la connaissance de la littérature antique, comme disaient Roger de Piles et Jacques Restout, qui rend la peinture agréable à contempler pour le public, mais c'est le génie qui « est ce feu qui élève les peintres au-dessus d'eux-mêmes, qui leur fait mettre de l'âme dans leur figures, et du mouvement dans leurs compositions »³³.

Un demi-siècle environ après Du Bos, Diderot proclame également la valeur fondamentale du génie chez l'artiste dans son article consacré à ce terme dans *L'Encyclopédie*³⁴. Il souligne, en plus, que le génie chez un peintre n'est pas suffisant pour « qu'une chose soit belle » lorsqu'il exécute une œuvre d'art mais l'artiste doit posséder en même temps un bon goût³⁵. Il est vrai que le philosophe n'aborde pas la question du génie dans ses *Essais sur la peinture*, écrit en 1765, pourtant, entre les deux textes, il y a une forte cohérence en ce qui concerne l'avis de Diderot sur l'éducation du peintre : puisque le génie ne se cultive pas, l'homme naît

³⁰ *Ibid.*

³¹ Voir sur ce sujet DÉMORIS, René, « Représentation de l'artiste au siècle des Lumières : Le peintre pris au pièges ? », in *L'artiste en représentation*, éd. par R. Démoris, Paris, Desjonquères, 1993, p. 21-44. Démoris souligne en effet que « le programme attribué au peintre a tout de la tâche impossible ». *Ibid.*, p. 29.

³² DU BOS, Abbé Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, préface de Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1933, p. 177.

³³ *Ibid.*

³⁴ Attribué longtemps au seul Denis Diderot, cet article, rédigé en 1757, est maintenant reconnu comme une œuvre de collaboration, écrite par Saint-Lambert, ensuite reprise, augmenté et corrigé par Diderot. Cf. *Univers philosophique et esthétique de Diderot*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article1121> Site consulté le 11/06/2011.

³⁵ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 2, articles choisis par A. PONS, Paris, Flammarion, 1986, p. 143-148.

doué et ne le devient pas, par contre, l'enseignement académique peut retarder les progrès des vrais génies. Diderot critique nettement l'Académie, plus particulièrement sa méthode pédagogique, dans laquelle les défenseurs des arts plaçaient tous leurs espoirs au XVII^e siècle :

Et ces sept ans employés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés, et voulez-vous savoir ce que j'en pense ? C'est que c'est là et pendant ces sept pénibles et cruelles années qu'on prend le maniéré dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées, toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable et toujours par le même pauvre diable gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature ? [...] Rien, mon ami, rien³⁶.

Il attaque avant tout le fait que les futurs artistes apprennent à peindre d'après « les modèles académiques » entre les quatre murs. Il les inviterait plutôt à aller à la nature pour étudier les gens et pouvoir ensuite bien illustrer leurs sentiments et mouvements sur leurs toiles³⁷ :

Demain, allez à la guinguette, et vous verrez l'action vrai de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous prendrez des idées justes du vrai mouvements dans les actions de la vie³⁸.

Ce n'est pas seulement Diderot qui s'oppose à « l'attitude académique ». Charles-Nicolas Cochin critique également l'institution, en 1777, dans son *Discours de Rouen*. Il partage l'opinion de Diderot lorsqu'il propose aux élèves d'aller s'inspirer dans la nature et souligne que les futurs peintres doivent chercher leurs propres manières et non pas copier celles de leurs maîtres académiciens³⁹.

Le pouvoir si considérable de l'Académie Royale lors de sa création s'affaiblit donc vers le milieu du XVIII^e siècle. Selon Pierre Francastel, la raison de l'affaiblissement de l'institution se trouve, entre autres, dans l'accroissement de l'intérêt auprès des œuvres d'art parmi les amateurs ou curieux du milieu parisien. Ils réclament un art à la dimension de leur vie privée, de leurs intérieurs et de leurs plaisirs et non pas à la mesure du seul souverain. L'Académie, en effet, favorise toujours les genres qui se situent en haut de la hiérarchie picturale, c'est-à-dire les peintures d'histoire et les toiles représentant des scènes allégoriques avec une grande dimension et convenable à la résidence royale, alors que les genres dits secondaires ou petits sont négligés. Avec les mots de Francastel, l'Académie devient « un terrible instrument de dictature intellectuelle » : elle seule a le droit d'organiser des

³⁶ DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, in *Essais sur la peinture*, éd. par G. May et *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. par J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 5-6.

³⁷ Voir sur ce sujet LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1999, p. 183-213.

³⁸ *Op. cit.*, p. 8.

³⁹ Cf. COCHIN, Charles-Nicolas, *Discours prononcés à la séance publique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, Premier et Troisième discours, 1777.

expositions, elle oblige ses peintres à représenter de grands sujets et, en plus, elle détient le monopole d'enseignement⁴⁰. Il n'est pas surprenant de voir alors que certains artistes ne supportent plus les exigences prescrites de l'Académie et décident d'en sortir : c'est le cas de Fragonard aussi qui, tout simplement, n'effectue plus les commandes passées par l'Académie et cesse ses envois au Salon. Il peut le faire car, comme nous l'avons mentionné plus haut, les commandes augmentent auprès des amateurs, et ce n'est plus le roi seul qui dicte le goût. Le centre de la vie culturelle se déplace de Versailles à Paris, ville qui est dominée par la classe nouvelle des financiers, des banquiers, des fermiers, une classe aisée donc, avide de luxe et collectionnant les œuvres d'art avec passion⁴¹. Cette nouvelle couche sociale s'intéresse avant tout aux genres mineurs, ce qui conduit à l'accroissement de la production des toiles appartenant à la peinture de genre. De nombreux artistes peuvent donc désormais composer librement – ou presque – ce qu'ils veulent, répondant à leurs propres goûts et à celui de leur clientèle.

En guise de conclusion, nous ne trouvons pas inutile de faire allusion au destin de l'Académie vers la fin du XVIII^e siècle. À ce propos, il importe de noter que le conflit entre l'Académie royale et le public s'aggrave lors de la Révolution qui, dès son commencement en 1789, s'élève contre les ordres, générateurs de privilèges et des inégalités. Jacques-Louis David, peintre favorisé du nouveau régime, se fait le porte-parole d'un courant d'opinion qui veut en finir avec l'institution académique, jugée vieillie. Il prononce son discours devant la Convention nationale dans lequel il exprime sa désaffection à l'égard d'une institution hiérarchisée et rigide⁴². Il pense que les Académies « sont loin de remplir le but qu'elles se sont proposé », veut démasquer « l'esprit de corps qui les dirige, la basse jalousie des membres qui les composent, les moyens cruels qu'ils emploient pour étouffer les talents naissant »⁴³. L'Académie ne pouvant donc plus diriger la vie artistique à son gré, finit par fermer ses portes en 1793. Les peintres et les autres artistes se libèrent dorénavant des règlements sévères des Académies et peuvent se livrer à la création des œuvres artistiques sans contraintes institutionnelles.

⁴⁰ FRANCASTEL, Pierre, *Histoire de la peinture française*, Paris, Denoël, 1990, p. 179.

⁴¹ CHATELUS, Jean, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1991, p. 119-123.

⁴² LICHTENSTEIN, *La Peinture – Textes Essentiels*, p. 769.

⁴³ DAVID, Jacques-Louis, « Sur la nécessité de supprimer les Académies », séance du 8 août 1793 (republié dans A. Jouffroy, *Aimer David, Terrain vague*, 1989). Cité in LICHTENSTEIN, *La Peinture – Textes Essentiels*, p. 770.

« Simple et vrai » : la peinture de Chardin dans les critiques d'art de Diderot

Zsófia Szűr

Dans ses critiques des *Salons*, Diderot recourt à deux méthodes de description appelées, dans la littérature critique, la méthode analytique et la méthode poétique¹. Dans le cas de la première, qui est plus proche des méthodes classiques, il s'agit plutôt d'une description énumérative : pour n'en citer que deux exemples, Diderot y recourt à des formules comme « on voit à droite » ou « un peu plus vers la gauche au fond ». Par contre, ses descriptions poétiques le conduisent aux limites de la critique d'art. Il écrit dans ce sens dans ses *Essais sur la peinture* que les artistes et le critique d'art partagent en effet la même ambition : « savoir animer les choses mortes². » Le critique a devant lui des objets d'art sans mouvement, sans vie, et le lecteur, quant à lui, n'a rien sous les yeux ; le travail du critique consiste alors à rendre vivantes et parlantes les œuvres. C'est la raison pour laquelle le critique fait appel à ses sensations, il discute avec les personnages, imagine des histoires, pour que son lecteur puisse mieux imaginer, connaître et sentir l'œuvre qu'il ne voit pas. Dans la plupart des cas, Diderot évite la parole directe, il ne veut pas « tout dire », il parle de ses sentiments et de ses impressions davantage que des choses qui sont véritablement visibles sur les toiles. C'est ainsi que Diderot écrit, en 1763, à propos de son style utilisé pour la description des expositions du Salon :

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondit à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand et voluptueux avec Deshayes, *simple et vrai avec Chardin*, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet³.

« Simple et vrai » : que signifient ces deux termes pour Diderot⁴ ? Est-ce que c'est la prétendue simplicité du genre – la nature morte, considérée en tant que genre « bas »

¹ MORTIER, Roland – TROUSSON, Raymond (dir.), *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 465.

² DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, in *Œuvres*, t. IV : Esthétique – Théâtre, éd. par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 507. (Désormais : *Essais sur la peinture*.)

³ DIDEROT, Denis, *Salon de 1763*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 237. (Nous soulignons. Désormais : *Salon de 1763*.)

⁴ Pour circonscrire le champ conceptuel de l'adjectif « simple » comme style rhétorique, nous recourons à la définition d'un dictionnaire de l'époque : « Simple, en parlant du style, du discours, désigne une manière de s'exprimer pure, facile, sans ornement, où l'art ne paroît point. Ce caractère n'ôte rien à la grandeur des pensées... » Cette définition met en évidence que la simplicité d'un discours ou d'un texte ne signifie pas nécessairement la simplicité des pensées. Cf. *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux : contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue...* t. VII, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, p. 476.

depuis le XVII^e siècle⁵ – qui explique le silence, les descriptions assez laconiques du critique à propos de Jean-Baptiste Siméon Chardin ? Comment les sujets simples sollicitent-ils l'imagination du critique et, à travers ses descriptions, celle des lecteurs ? Avec quelles méthodes arrive-t-il à présenter les œuvres du peintre qu'il admire malgré le genre de ses toiles ?

« Même vérité, même couleur, même harmonie⁶ » – résume Diderot la peinture intitulée *Les attributs des arts en 1765*. Les commentaires concernant les toiles de Chardin, qui ressemblent souvent à des énumérations, sont le plus souvent accompagnés de ces trois termes, de ces trois notions : ils expriment l'estime inconditionnelle du critique. Mais qu'est-ce que ces notions signifient plus exactement pour Diderot ? Le but de notre article est d'en éclaircir deux – « la vérité » et « la couleur » ou, autrement dit « la magie de coloris » –, en analysant les critiques de Diderot par lesquelles il présente l'œuvre de Chardin aux lecteurs et que nous appellerons dans la suite respectivement « l'inventaire » et « la critique d'éloge »⁷. Le terme « l'inventaire » est quasi égal à « la méthode analytique », c'est donc le plus souvent une simple énumération des objets représentés. Quant à « la critique d'éloge », nous trouvons important d'introduire ce nouveau terme à propos des commentaires de Diderot sur Chardin. Ce terme, qui nous semble être pertinent dans ce contexte, a un sens différent, un champ sémantique moins large que « la méthode poétique ». Nous allons voir qu'avec « la critique d'éloge », Diderot ne recourt pas aux méthodes littéraires de la description, il évite le discours narratif, car il souligne autrement l'originalité et la vraisemblance de l'œuvre : sans longues histoires racontées, sans dialogues imaginés. Par un simple éloge – qui ne consiste souvent qu'en un seul mot bien choisi –, il arrive pourtant à transmettre l'essentiel de l'œuvre. Ses affirmations peuvent être liées à la notion de la « vérité » et du « coloris » de la peinture, les deux termes donc que nous nous proposerons d'étudier dans le présent article.

Une brève contextualisation historique nous semble également indispensable pour mieux voir et comprendre l'ensemble des critiques de Diderot et, plus particulièrement, celles qu'il a consacrées aux tableaux de Chardin. Ses critiques d'art apparaissent dans la *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, un ensemble de lettres périodiques sur les nouveautés artistiques et culturelles parisiennes, dirigée à partir de 1753 jusqu'en 1793 par l'ami de Diderot, Friedrich Melchior Grimm. Elle paraît sous la forme de quelques exemplaires manuscrits adressés de Paris à des correspondants étrangers, essentiellement de rang⁸. Le premier *Salon* de Diderot est le *Salon de 1759* : composé d'une quinzaine de pages,

⁵ Voir à ce propos FÉLIBIEN, André, « Préface » aux *Conférences de l'Académie royale de peinture, et de sculpture pendant l'année 1667*, in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. par Alain Mérot, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, p. 50.

⁶ DIDEROT, Denis, *Salon de 1765*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 467. (Désormais : *Salon de 1765*.)

⁷ Nous retrouvons une terminologie semblable – à savoir le « discours d'éloge » – chez Jacqueline Lichtenstein. Voir à ce propos LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La tache aveugle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 76.

⁸ Par exemple Catherine II, les ducs de Saxe-Gotha, la reine de Suède Louise-Ulrike, etc.

il ne contient ni préambule ni conclusion, et n'aborde pas de grands problèmes d'esthétique. Les *Salons* des années suivantes, ceux de 1761 et de 1763, s'étoffent progressivement, et le *Salon de 1765* est déjà un gros volume qui est accompagné des *Essais sur la peinture* que Diderot place au premier rang de tous ses ouvrages⁹. En même temps, l'entreprise de l'*Encyclopédie* s'achève ; Diderot est ainsi en pleine possession de sa méthode, du vocabulaire technique et de l'appareil conceptuel de son esthétique¹⁰. Dans son *Salon de 1767*, Diderot écrit plus que dans ses *Salons* précédents, la description d'un seul tableau y occupe parfois plus de dix pages : malgré les protestations de son ami Grimm, il ne l'achève qu'en décembre 1768. Cette année-là, le simple compte rendu de l'exposition devient sous la plume de Diderot une véritable création artistique, un ouvrage littéraire avec ses dialogues, ses poésies, ses rêveries. Autrement dit, le critique essaie de rendre certaines images avec des moyens discursifs : narratifs, dramatiques et stylistiques. Il est évident que le *Salon* de l'année 1767 est le sommet de l'esthétique de Diderot¹¹. Deux ans plus tard, en 1769, le critique rédige encore un *Salon* soigné, mais celui-ci est déjà plus court ; le texte de l'année 1771 est assez ambigu ; en 1773, Diderot est sur la route de Pétersbourg, ce qui explique son silence sur le Salon de cette année. En 1775, il présente l'exposition, mais seulement les peintures, il ne s'occupe ni des gravures ni des sculptures. Il renonce à la demande de Grimm durant les deux Salons suivants, et rédige sa dernière critique d'art sur l'exposition de 1781 : sa fatigue est en fait perceptible depuis dix ans¹².

Cette présentation historique nous montre que le soin qu'il consacre à la rédaction de ces textes varie selon les années. La question qui se pose à ce propos est de savoir s'il existe une pareille différence dans la longueur des textes qu'il a consacrés à Chardin¹³. Une simple étude de la longueur de ces textes témoigne d'un parallèle évident : en 1763, ils contiennent déjà plusieurs paragraphes tandis qu'en 1759 et en 1761, ils ne sont composés que d'un ou de deux. Sa critique sur Chardin atteint son comble en 1765¹⁴, l'année où sa critique d'art commence vraiment à se

⁹ Cf. sa lettre à Sophie Volland : « C'est certainement la meilleure chose que j'ai faite depuis que je cultive les lettres, de quelque manière qu'on la considère, soit par la diversité des tons, la variété des objets et l'abondance des idées qui n'ont jamais, j'imagine, passé par aucune tête que la mienne. C'est une mine de plaisanteries tantôt légères, tantôt fortes. Quelquefois c'est la conversation toute pure comme on la fait au coin du feu. D'autres fois, c'est tout ce qu'on peut imaginer ou d'éloquant ou de profond. » DIDEROT, Denis, « Lettre à Sophie Volland (du 10 novembre 1765) », in *Œuvres*, tome V : Correspondance, éd. par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 544.

¹⁰ Voir à ce propos BOULERIE, Florence, « Diderot et le vocabulaire technique de l'art : des premiers Salons aux *Essais sur la peinture* », in *Diderot Studies*, t. XXX, éd. Th. Belleguic, Genève, Droz, 2007, p. 89-111.

¹¹ VERSINI, Laurent, « Introduction » aux *Salons*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 177.

¹² *Ibid.*, p. 176-177.

¹³ Certes, le critique parle davantage des peintres, des œuvres et des sujets qu'il apprécie, il consacre pourtant des textes d'une longueur relativement modeste à Chardin.

¹⁴ Il est vrai que sa critique d'art se développe simultanément avec ses écrits dramatiques et romanesques, mais il est important de souligner qu'entre 1765 et 1769, il s'occupe en premier lieu des *Salons* et de l'*Encyclopédie*. En 1765 – selon le témoignage de Grimm – le critique écrit pendant « dix-sept jours de

développer. En 1767 et 1769, Diderot reste encore bavard mais, comme nous l'avons déjà mentionné, sa fatigue peut déjà être remarquée en 1771 ; et en 1775, il n'écrit plus que deux phrases simples sur l'œuvre de Chardin.

Même si Diderot est beaucoup moins prolifique pendant les dernières années de son activité de critique d'art, l'essentiel – son estime à l'égard de Chardin – reste clair aussi cette année-là : « Pourquoi passez-vous si vite¹⁵ ? » – demande-t-il à son compagnon Saint-Quentin qui, probablement, ne dit que des critiques négatives sur la nature morte exposée de Chardin. Pour revenir un peu dans le temps, c'est à partir de 1763 que Diderot apprécie déjà pleinement l'œuvre de Chardin, lorsqu'il découvre et énonce que les grands sujets ne font pas forcément la grande peinture. Pourtant, en 1765, il annonce lui aussi encore que « le genre de peinture de Chardin est le plus facile »¹⁶, que la peinture de genre « ne demande que de l'étude et de patience. Nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité ; puis c'est tout¹⁷. » Il se hâte tout de même d'y ajouter qu' « aucun peintre vivant, pas même Vernet, n'est aussi parfait dans le sien »¹⁸.

Avant de nous pencher sur notre sujet proprement dit, à savoir l'étude de « la critique d'éloge » de Diderot écrit à propos des toiles de Chardin, nous trouvons important d'aborder la méthode de « l'inventaire ». Dans le préambule du *Salon de 1765*, Diderot annonce ce qui suit : « Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile¹⁹. » Le critique plaide ainsi pour une description à l'aide de laquelle ses lecteurs peuvent correctement imaginer les tableaux exposés au Salon ; pourtant, Diderot demande aussi un peu d'imagination et de goût de la part des lecteurs. C'est également en 1765 que l'énumération des objets représentés dans le cas des tableaux de Chardin sera chargée d'un sens : Diderot ne décrit pas seulement les tableaux, mais il fait également appel à ses lecteurs. Il leur propose de prendre et de disposer les choses énumérées dans l'imagination pour qu'ils puissent voir le même spectacle que celui du tableau : « Choisissez son site, disposez sur ce site les objets comme je vous les indique, et soyez sûr que vous aurez vu ses tableaux²⁰. » Il présente les tableaux de Chardin en décrivant tout simplement les choses représentées : « on voit sur une table ... » ; « de la droite à gauche » ; « ici, ce sont des livres... », etc. Ce sont des « compositions muettes », pourtant – dès les premières phrases de sa critique –, Diderot annonce que ces compositions « parlent éloquentement à l'artiste »²¹. Le critique présente « la vérité » et « la couleur » des tableaux à l'aide desquelles les

suite, du soir au matin, et remplit de style et d'idées plus de deux-cents pages ». VERSINI, « Introduction » aux *Salons*, p. 176.

¹⁵ DIDEROT, Denis, *Salon de 1775*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 959.

¹⁶ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 349.

¹⁷ *Ibid.*, p. 346.

¹⁸ *Ibid.*, p. 349.

¹⁹ *Ibid.*, p. 293.

²⁰ *Ibid.*, p. 346.

²¹ *Ibid.*, p. 345. Il est intéressant de noter que l'éloge apparaît davantage dans l'introduction et la conclusion qui accompagnent la description des œuvres.

compositions arrivent à « parler » au spectateur : ces deux notions, qui appartiennent à « la critique d'éloge », sont censées inspirer l'imagination des lecteurs. Par la suite, nous aborderons ces deux notions sur la base des critiques d'art de Diderot à propos des toiles de Chardin.

Chardin représente dans ses tableaux toujours le « vrai », c'est toujours l'imitation fidèle de la nature qui fascine Diderot. Il juge cette l'imitation si parfaite qu'elle trompe les yeux et invite la main du spectateur à toucher la toile : « C'est la nature même ; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux²². » Tout se passe comme si les objets représentés devenaient accessibles aux mains :

... ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger ; cette bigarade, l'ouvrir et la presser ; ce verre de vin, et le boire ; ces fruits, et les peler ; ce pâté, et y mettre le couteau²³.

La question qui se pose à ce propos est de savoir où se situent les lecteurs-spectateurs par rapport au texte diderotien ? Les réflexions de Diderot sur les œuvres ne se manifestent pas seulement à travers des opérations habituelles – à savoir la description et la compréhension, l'évaluation et l'interprétation –, mais elles sont aussi inhérentes à l'œuvre d'art. Le rapport du critique avec les œuvres d'art est alors bien complexe²⁴ : admiration muette, conversation avec la personne représentée, promenade imaginée, etc., toujours en fonction de l'œuvre concrète. À l'aide de ces méthodes, son lecteur parvient quasi à entrer dans la réalité physique de l'œuvre²⁵. Est-ce que les textes « simples » – pour reprendre le mot de Diderot qui, comme nous l'avons vu, parlait ainsi de sa méthode de description des toiles de Chardin – font également appel à l'imagination du lecteur ? De nombreux théoriciens d'art modernes ont tendance à affirmer que le génie est absent des critiques de Diderot écrites sur Chardin. Jean Starobinski écrit par exemple que « le spectateur ne peut rien y ajouter [à la peinture de Chardin] – ni réminiscence voluptueuse, ni grande idée morale : reste le miracle de la vision qui manifeste la présence précise, la "chose même"²⁶ ». Selon Daniel Brewer, Diderot refuse le besoin de l'activité supplémentaire de l'imagination du spectateur qui impose des limites sur l'imagination du spectateur, ainsi, il refoule le désir de narration et également la narration du désir²⁷. Les critiques diderotiennes sur Chardin ne

²² DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 264.

²³ *Ibid.*, p. 264-265.

²⁴ À propos de la méthode poétique, nous trouvons important de mentionner que lorsque Diderot n'apprécie pas une œuvre, il arrive souvent qu'il la remplace par le tableau que lui-même aurait fait à partir du même sujet, ainsi, il s'éloigne de la description objective.

²⁵ MODICA, Massimo, « Diderot philosophe et critique d'art. Essai sur l'esthétique de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°33 – *Varia*, 2002, p. 73-95.

²⁶ TUNSTALL, E. Kate, « Diderot, Chardin et la matière sensible », *Dix-huitième siècle*, n° 39, p. 583.

²⁷ « the need for supplemental activity of spectatorial imagination » ; « the viewer's imagination, restricting the desire to narrate and the narration of desire ». Cf. Daniel Brewer, *The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-Century France: Diderot and the Art of Philosophizing*, Cambridge, Cambridge UP, 1993, p. 158. Cité in *Ibid.* p. 584.

seraient-elles qu'une simple critique énumérative qui n'a aucun effet sur l'imagination du lecteur²⁸ ? Selon Kate E. Tunstall, l'accent peut être mis dans ces cas-là sur le désir du spectateur éprouvé pour les objets représentés ainsi que pour « la matière picturale » qui n'est plus alors « brute et morte » mais devient « sensible et vivante »²⁹. Pour notre part, il nous semble que l'imagination des lecteurs est certainement sollicitée, son désir est éveillé par les notions pertinentes déjà mentionnées : la « vérité » et la « couleur », soit la « magie du coloris ».

À propos de la vraisemblance des œuvres de Chardin, dans son *Salon de 1763*, Diderot fait allusion à une anecdote ancienne, celle de Zeuxis. Pourtant, à en croire Diderot, dans le cas de Chardin, ce ne sont pas les animaux qui sont trompés par la magie de l'artiste, « [m]ais c'est vous, c'est moi [Diderot] que Chardin trompera, quand il voudra³⁰ ». Qu'est-ce qu'alors le secret de Chardin ? Diderot le partage avec ses lecteurs en disant que « cette indiscretion sera sans conséquence » : c'est qu'« [i]l place son tableau devant la Nature, et il le juge mauvais, tant qu'il n'en soutient pas la présence »³¹. La question de la vraisemblance revient de manière obsédante dans la critique de Diderot à propos de Chardin, écrit souvent d'un style simple et répétitif. Il annonce en 1759 que « [c]'est toujours la nature et la vérité³² », en 1761 que « [c]'est toujours une imitation très fidèle de la nature...³³ », en 1763 que « [c]'est la nature même³⁴ », en 1765 que Chardin est vrai et harmonieux³⁵.

« [J]'aime à me répéter quand je loue³⁶ » – écrit Diderot dans son *Salon de 1769* se référant à ses *Salons* précédents. Souvent, c'est devant un tableau de Chardin que le critique ne fait que se répéter. Nous pouvons lire dans son *Salon de 1769* par exemple ce qui suit : « Qu'est-ce que cette perdrix ? Ne le voyez vous pas ? C'est une perdrix. Et celle-là ? C'en est une autre³⁷. » D'une part, cette tautologie représente bien la simplification du métalangage de la critique d'art³⁸, de l'autre, elle rend évident que les critiques ne réussissent pas à bien décrire une œuvre d'art non-narrative avec les méthodes narratives traditionnelles. De plus, lorsqu'ils pensent retrouver dans le tableau l'illusion picturale parfaite, ils n'arrivent pas à

²⁸ François Lecercle souligne le désir éprouvé par le spectateur pour les objets représentés. *Ibid.* Cf. LECERCLE, François, « L'écriture Chardin », *Early Modern France*, 1, 1994, p. 143-161.

²⁹ TUNSTALL, *Op. cit.*, p. 584. « Voici ce que c'est. La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature *brute et morte* ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie. » DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 506. (Nous soulignons.)

³⁰ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 264.

³¹ DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 592. (Désormais : *Salon de 1767*.)

³² DIDEROT, Denis, *Salon de 1759*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 197. (Désormais : *Salon de 1759*.)

³³ DIDEROT, Denis, *Salon de 1761*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 218. (Désormais : *Salon de 1761*.)

³⁴ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 264.

³⁵ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 345.

³⁶ DIDEROT, Denis, *Salon de 1769*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 842. (Désormais : *Salon de 1769*.)

³⁷ *Ibid.*, p. 844.

³⁸ BARTHA-KOVÁCS, Katalin, *A csend alakzati a festészetben*, Budapest, L'Harmattan, 2010, p. 70 ; DÉMORIS, René, « Chardin et la voie du silence », in *Diderot, les Beaux-Arts et la musique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1986, p. 43-54.

décrire la peinture qui produit cette illusion propre à tromper les yeux. C'est dans ce sens que Pidansat de Mairobert affirme, à propos d'une statue de Jean-Jacques Caffieri qui représente une jeune femme : « Ici, Monsieur, la plume tombe des mains, tous les sens sont suspendus, on reste dans une extase à ne pouvoir rien rendre sur le papier...³⁹ » L'éloge éloquent est inutile et souvent moins fort selon Diderot que l'éloge muet : « On m'a dit que Greuze, montant au Salon, et apercevant le morceau de Chardin [...], le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court, et vaut mieux que le mien⁴⁰. » Il nous paraît que Diderot raconte cette histoire parce qu'il considère sa critique insuffisante pour bien présenter l'effet des toiles. Il est impossible de rendre « la chose même » seulement par les moyens langagiers : la verbalisation ne mène dans ce cas-là nulle part, les critiques refusent alors les mots et, en général, toutes les stratégies narratives⁴¹. Diderot demeure presque sans parole en regardant les toiles de Chardin : pour le critique d'art, la technique, le coloris du peintre a un certain *je-ne-sais-quoi* qui le surprend, qu'il admire et qu'il essaie de décrire, mais qu'il ne comprend pas, il ne peut que le sentir.

Quant à cette notion, qui figure implicitement dans ses critiques d'art, elle est à la mode avant tout au XVII^e siècle où elle désigne l'incompréhensible, l'inexplicable, qu'il est impossible de mettre en mots. C'est l'abbé Dominique Bouhours qui conceptualise cette notion en écrivant que « cette matiere estant de la nature de celles qui ont un fond impenetrable, & qu'on ne peut expliquer que par l'admiration, & par le silence »⁴². Même au siècle de la Raison, à l'ère des Lumières, les théoriciens laissent, quelque peu paradoxalement, de plus en plus de place pour les sentiments, pour l'indicible.

« [O]n entend rien à cette magie⁴³ » – annonce Diderot en 1763. Mais d'où vient la magie des toiles de Chardin, la magie qui nous fait arrêter devant le tableau « comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre, du frais »⁴⁴ ? Les peintures de Chardin offrent du repos aux yeux du critique – « quelle harmonie ! quel repos⁴⁵ ! » s'écrie-t-il – malgré la « diversité de formes et de couleurs » des tableaux. Diderot essaie de décrire la magie de Chardin, mais il n'arrive à exprimer l'admiration du coloris que par la répétition des affirmations. Dans ces descriptions, le critique « renonce au raisonnement logique : ses mots semblent perdre leur sens primaire, se vider et se

³⁹ PIDANSAT DE MAIROBERT, Mathieu-François, « Salon de 1771 », in B. Fort (éd.), *Les Salons des Mémoires secrets*, Paris, ENSB-A, 1999, p. 93.

⁴⁰ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁴¹ BARTHA-KOVÁCS, *Op. cit.*, p. 71.

⁴² BOUHOURS, Dominique, « Le je ne sçai quoi. Cinquième entretien », in *Entretiens d'Artiste et d'Eugène*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1671, p. 256.

⁴³ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁴⁴ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 593.

⁴⁵ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 348.

dissoudre dans un autre discours, le langage du silence »⁴⁶. Dans son *Salon de 1765*, juste après avoir énuméré les objets représentés sur le tableau – « Sur un buffet au-dessous supposez des biscuits entiers et rompus, un bocal bouché de liège et rempli d'olives [...], un citron, une serviette dépliée...⁴⁷ » –, il décrit de nouveau aux lecteurs les mêmes objets en les précisant, en y ajoutant leur couleur : « Les biscuits sont jaunes, le bocal est vert, la serviette blanche, le vin rouge...⁴⁸ » Tout paraît confirmer notre hypothèse, à savoir que le critique est incapable de saisir l'effet de vérité par des mots, tout ce qu'il essaie de dire appartient en effet à la sphère de l'ineffable⁴⁹. À part la tautologie, comment Diderot parvient-il à décrire ce qu'il est impossible de représenter à l'aide des mots ?

Les commentaires des *Salons* de Diderot ne sont pas seulement de simples descriptions, mais le critique y évoque également des questions de théorie de l'art. À propos de Chardin, les questions qui se posent sont la querelle du coloris, la technique du peintre et la hiérarchie des genres de la peinture dont nous nous occuperons dans ce qui suit.

C'est par le coloris que Diderot explique la magie de Chardin. Dans ses *Essais sur la peinture*, il écrit ce qui suit :

... rien dans un tableau n'appelle comme la couleur vraie. Elle parle à l'ignorant comme au savant. Un demi-connaisseur passera, sans s'arrêter, devant un chef-d'œuvre de dessin, d'expression, de composition ; l'œil n'a jamais négligé le coloriste⁵⁰.

À l'Académie, les apprentis ne s'occupent que du dessin – les maîtres peuvent faire apprendre le dessin –, mais s'il s'agit du coloris, il le faut *sentir* : c'est le don naturel d'une minorité d'artistes du côté du génie et de l'apprentissage⁵¹. Dans son *Dialogue sur le coloris*, Roger de Piles souligne qu'« une belle intelligence de Couleurs ne se trouve que dans un très petit nombre de Tableaux »⁵². Un siècle plus tard, Diderot revient à cette idée et écrit que son époque « ne manque pas d'excellents dessinateurs ; il y a peu de grands coloristes »⁵³. Chardin, selon le critique, est plus qu'un simple peintre : « c'est celui-ci qui est un coloriste »⁵⁴ et, plus loin, il le considère en tant que « le premier coloriste du Salon et peut-être un des premiers coloristes de la peinture »⁵⁵. Les descriptions traditionnelles parlent dans la plupart des cas du dessin et de la composition : la cause en est que c'est bien impossible de

⁴⁶ KOVÁCS, Katalin, « Le langage du silence : la peinture de Chardin dans les écrits sur l'art français du XVIII^e siècle », in *Loxias* 33 « *Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais...* » *Les effets du silence dans le processus de création 2. Mise en art du silence*, site consulté le 26/06/2011, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6743>.

⁴⁷ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 348.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ BARTHA-KOVÁCS, *A csend alakzatai a festészetben*, p. 73.

⁵⁰ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 474.

⁵¹ DÉMORIS, « Diderot et Chardin, la voie du silence », p. 43-54.

⁵² PILES, Roger de, *Dialogue sur le Coloris* [1673], Genève, Minkoff, 1973, p. 36.

⁵³ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 472.

⁵⁴ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 264.

⁵⁵ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 348.

décrire le coloris qui est un terme plutôt affectif, ayant peu de rapport à la rationalité. Diderot annonce – d'après la théorie de Roger de Piles – dans ce sens, dans ses *Essais sur la peinture*, que ce sont les couleurs qui transmettent la vie à l'œuvre⁵⁶. Il commence ses « petites idées sur la couleur » par l'affirmation suivante : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime⁵⁷ ». C'est la couleur – « le souffle divin » – qui rend vivants les objets inanimés. Chardin, quant à lui, utilise « toutes les couleurs de la nature avec toutes leurs nuances »⁵⁸ qui apparaissent comme une « écume légère »⁵⁹, une « vapeur qu'on a soufflée sur la toile »⁶⁰. La métaphore de la « vapeur soufflée » renvoie les lecteurs à l'image de Dieu insufflant la vie dans la matière⁶¹. « Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus⁶² » – écrit Diderot en 1763, à propos de Chardin. Les tableaux de Chardin deviennent ainsi des tableaux vivants qui transpirent, qui sont animés par le pouvoir divin, grâce au coloris du peintre. L'idée de soutenir l'importance du coloris contre le dessin en tant que le dernier perfectionnement de la peinture ouvre une nouvelle voie de la théorie de l'art au XVII^e siècle et elle connaît son épanouissement au cours du siècle des Lumières, en premier lieu grâce aux critiques de Diderot écrites sur l'œuvre de Chardin.

C'est en 1765 que Diderot annonce que c'est la technique coloriste qui mène à la vraisemblance des toiles, à la magie de Chardin :

Le faire de Chardin est particulier. Il a de commun avec la manière heurtée que de près on ne sait ce que sait, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée et finit par être celui de la nature ; quelquefois il vous plaît aussi de près et de loin⁶³.

Déjà en 1738, Brunaubois-Montador évoque cette manière bien propre à Chardin :

Son goût de peinture est à lui seul : ce ne sont pas des traits finis, ce n'est pas une touche fondue ; c'est au contraire du brute, du raboteux. Il semble que ses coups de pinceau soient appuyés, et néanmoins ses figures sont d'une vérité frappante ; et la singularité de sa façon ne leur donne que plus de naturel et d'âme⁶⁴.

Dans les *Essais sur la vie de M. Chardin*, Charles-Nicolas Cochin emploie également le terme « raboteux » concernant la manière unique de Chardin⁶⁵. Diderot annonce en 1761 que le peintre travaille « avec le faire qui lui est propre ; un faire

⁵⁶ En ce qui concerne la conviction de Diderot sur l'importance des couleurs dans la peinture, il suit à ce point la théorie de Roger de Piles. (Voir DÉMORIS, René, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 158.)

⁵⁷ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 472.

⁵⁸ *Ibid.* p. 476.

⁵⁹ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ TUNSTALL, *Op. cit.*, p. 588.

⁶² DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁶³ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 349.

⁶⁴ BRUNAUBOIS-MONTADOR, Neufville de, *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre*, 1738. Cité in DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, p. 165.

⁶⁵ *Ibid.*

rude et comme heurté »⁶⁶. Cette manière « brute » est connue depuis l'époque de Rembrandt : déjà en 1685, Félibien vante ses mérites, il écrit dans ses *Entretiens* à propos du style du peintre hollandais ce qui suit :

Il a si bien placé les teintes et les demi-teintes les unes après des autres, et si bien entendu les lumières et les ombres que ce qu'il a peint d'une manière grossière, et qui même ne semble souvent qu'ébauché, ne laisse pas de réussir, lors, comme je vous l'ai dit, qu'on n'est pas trop près⁶⁷.

À partir du XVII^e jusqu'au XIX^e siècle, les commentateurs de l'œuvre de Rembrandt critiquent et même se moquent non seulement de ses sujets choisis, mais également de sa manière de peindre : « Portées à un plus haut degré d'achèvement, ces formes eussent été d'une laideur intolérable »⁶⁸ – écrit Jacob Burckhardt, historien de l'art du XIX^e siècle dans ses *Leçons sur l'art occidental* à propos de l'*Adoration des bergers*. Selon Gérard Dessons, Rembrandt – mais aussi bien le Greco et Chardin – ouvre « une nouvelle conception de la peinture où le tableau n'est terminé, c'est-à-dire achevé dans sa picturalité même, que s'il est réalisé en tant qu'œuvre ouverte sur son propre devenir... »⁶⁹. Pourtant, Diderot ne méconnaît pas ces tentatives parfois douloureuses du peintre pour atteindre un degré de vérité qui le satisferait lui-même :

Chardin est un si rigoureux imitateur de nature, un juge si sévère de lui-même, que j'ai vu de lui un tableau de *Gibier* qu'il n'a jamais achevé, parce que de petits lapins d'après lesquels il travaillait étant venus à se pourrir, il désespéra d'atteindre avec d'autres à l'harmonie dont il avait l'idée. Tous ceux qu'on lui apporta étaient ou trop bruns ou trop clairs⁷⁰.

D'après ces lignes se dessine l'image d'un peintre qui travaille minutieusement. Nous voyons ici le paradoxe de la représentation que Diderot ne comprend pas non plus : « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit⁷¹ ».

Entre autres, comme nous allons le voir, c'est l'appréciation diderotienne du coloris et de la technique de l'artiste qui contribue au bouleversement de la hiérarchie des genres de la peinture établie par Félibien un siècle plus tôt, en 1667⁷². Nous avons déjà mentionné que la nature morte – le genre cultivé par Chardin – se trouve en bas de cette hiérarchie selon laquelle les peintres des natures mortes – ceux qui peignent des fruits, des fleurs, des coquilles – sont inférieurs aux peintres des paysages. Ainsi, la représentation des choses vivantes, des êtres en mouvement est la plus appréciable, surtout lorsqu'il s'agit de l'image de l'homme qui est tenu pour le plus noble parmi tous les sujets de l'art. Diderot, lui aussi, considère dans ses

⁶⁶ DIDEROT, *Salon de 1761*, p. 218.

⁶⁷ DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, p. 165.

⁶⁸ DESSONS, Gérard, *Rembrandt, l'odeur de la peinture*, Paris, Laurence Teper, 2006, p. 95.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁰ DIDEROT, *Salon de 1769*, p. 844.

⁷¹ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁷² DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, p. 132.

Essais sur la peinture comme la tâche la plus difficile d'un artiste la représentation fidèle de la chair –, à savoir le nu, ce qui évoque sans équivoque la peinture d'histoire :

[C]'est la chair qu'il est difficile de rendre ; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat ; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpirent imperceptiblement ; c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste⁷³.

Pourtant, Chardin arrive à la représenter : « c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement⁷⁴. » Il nous paraît que c'est pour ces mêmes raisons que Diderot annonce en 1761 que « Chardin est homme d'esprit, et personne peut-être ne parle mieux que lui de la peinture⁷⁵ ». Il semble évident que cette affirmation à propos d'un peintre de nature morte est bien contraire à l'idée de la hiérarchie des genres : l'exemple de Jean-Baptiste Greuze soutient cette hypothèse. Bien qu'il devienne membre de l'Académie, non pas comme peintre d'histoire, mais seulement comme peintre de genre, titre qui n'est pas aussi apprécié à l'époque que celui de peintre d'histoire.

Monsieur [Greuze], l'Académie vous reçoit ; approchez et prêtez serment. [...] Monsieur, l'Académie vous a reçu, mais c'est peintre de genre ; elle a eu égard à vos anciennes productions qui sont excellentes ; et elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ni de vous⁷⁶.

Selon la hiérarchie des genres, bien évidemment, un peintre de nature morte se trouve encore plus bas. Pourtant, Chardin est un « homme d'esprit », qui représente la chair « quand lui plaît »⁷⁷, qui « a de l'originalité dans son genre »⁷⁸, qui « entend la théorie de son art », voire « parle à merveille de son art »⁷⁹ ; c'est dans ce sens que Diderot annonce en 1759 que « ses tableaux seront un jour recherchés »⁸⁰ et demande en 1763 « [q]ui est-ce qui paiera les tableaux de Chardin, quand cet homme rare ne sera plus⁸¹ » ? Les louanges continues de Diderot écrites sur les natures mortes de Chardin contribuent en effet au bouleversement de la hiérarchie des genres et ouvriront ainsi la voie à la valorisation des genres tenus pour mineurs au XIX^e siècle.

Pour conclure, nous trouvons utile de résumer nos résultats en rapport avec la difficulté de la verbalisation à laquelle Diderot s'est heurté continuellement concernant la peinture coloriste de Chardin. Souvent, les critiques de Diderot sur les

⁷³ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 475.

⁷⁴ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁷⁵ DIDEROT, *Salon de 1761*, p. 218-219. Pourtant, nous sommes d'accord avec René Démoris qui remet en cause la relation de la chair de la raie et celle des joues d'une jeune fille, « la plus belle couleur qu'il y a eût au monde ». DÉMORIS, « Diderot et Chardin, la voie du silence », p. 43-54.

⁷⁶ DIDEROT, *Salon de 1769*, p. 865.

⁷⁷ DIDEROT, *Essais sur la peinture*, p. 476.

⁷⁸ DIDEROT, *Salon de 1761*, p. 219.

⁷⁹ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

⁸⁰ DIDEROT, *Salon de 1759*, p. 197.

⁸¹ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 265.

natures mortes de Chardin semblent au premier regard assez simples, énumératives et pareilles à un « inventaire ». Pourtant, ces courtes descriptions sont fortement liées à deux notions qui appartiennent au champ contextuel de l'éloge et qui nous mènent aux querelles artistiques de cette époque. Les notions de « vérité » – liée à « la vraisemblance » et aux « couleurs » – et de « magie du coloris » valorisent la technique méprisée et renvoient à la problématique de la mise en cause du primat du dessin : c'est ainsi que ces notions remettent en question le principe de la hiérarchie des genres. Bien sûr, l'illusion picturale, offerte par la vérité de la représentation et l'effet du coloris n'est qu'une fiction littéraire et théorique, par conséquent, l'éloge de « l'illusion picturale est un procédé descriptif propre à la rhétorique du discours d'éloge »⁸². « La critique d'éloge » est ainsi une stratégie discursive spécifique, une certaine alternative à la description poétique qui est plutôt liée à la peinture narrative. Les stratégies habituelles de la description ne mènent en effet nulle part dans le cas des toiles muettes de Chardin. Pourtant, par ses textes « simples et vrais », Diderot arrive à affecter le lecteur : ce type d'écriture lui permet de s'approcher de l'œuvre et, par là même, également de l'artiste.

⁸² LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 76.

Le motif de la mélancolie dans la peinture de Nicolas Poussin et de Jean-Antoine Watteau

Katalin VARRÓ

Le choix du sujet du présent article, à savoir l'analyse du motif de la mélancolie chez deux peintres français emblématiques de leur époque, aux XVII^e et XVIII^e siècles, a été inspiré par plusieurs facteurs. Tout d'abord, de nombreuses œuvres d'art ont été créées grâce à l'inspiration de la mélancolie : l'exposition intitulée « Mélancolie. Génie et folie en Occident », organisée au Grand Palais de Paris en 2004, en a rassemblé les plus importantes. La mélancolie est en effet un sentiment atemporel, il n'est donc pas surprenant de voir que sa représentation iconographique a intéressé non seulement les peintres mais aussi les théoriciens et critiques d'art des différentes époques. Il faut mentionner entre autres László Földényi F., critique littéraire hongrois ayant consacré plusieurs études au sujet de la mélancolie. Dans son essai critique intitulé « Paris, Mélancolie¹ », il met l'accent sur le XVII^e siècle où, à son avis, la représentation de la mélancolie avait connu un grand changement. Notamment, elle devient alors un *mode* de représentation et non plus un *sujet* de peinture. Mais existe-t-il des *critères* de la mélancolie qu'il serait possible de retrouver dans les toiles des époques envisagées ? Cette question – impliquant la relativité des notions de la pensée esthétique dont aussi la mélancolie – explique également notre choix du sujet.

La question qui se pose alors est de savoir selon quels critères on peut considérer en général un tableau comme mélancolique et, plus spécifiquement, comment ces critères se manifestent aux XVII^e et XVIII^e siècles. Qu'est-ce qui peut rendre une image mélancolique : son mode de représentation ou plutôt le sujet représenté lui-même ? Dans la suite, nous chercherons à répondre à cette question qui servira en même temps d'hypothèse pour notre travail.

Le motif de la mélancolie a une grande tradition iconographique et ses éléments sont relativement constants. Cette tradition a été décrite de la façon la plus complète par Cesare Ripa, dans son *Iconologie*². Il est une sorte d'encyclopédie où sont présentées par ordre alphabétique des allégories reconnaissables aux attributs et aux couleurs symboliques. Même aux XVII^e et XVIII^e siècles, il était considéré comme une véritable bible guidant les artistes dans leurs créations.

Qu'est-ce que la mélancolie ? Quelles sont les caractéristiques de sa représentation ? Le but de notre travail est de présenter les manifestations visuelles du motif de la mélancolie dans la peinture française de l'époque classique et du rococo, à l'exemple de deux variantes d'un tableau de Poussin et de Watteau.

¹ FÖLDÉNYI F., László, "Párizs, melankólia", in *Élet és Irodalom*, année XLIX, n° 51, le 23 décembre 2005, p. 36.

² Le titre entier de cette œuvre (parue à Rome, en 1593) est *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, trad. par J. Baudoin et J. de Bie (Paris, 1643).

La représentation iconographique de la fatigue de vivre. Albrecht Dürer : *Melancholia I*

L'image emblématique de la représentation de la mélancolie est sans doute la gravure de Dürer. Nous présenterons d'abord brièvement cette gravure, en nous appuyant sur les interprétations iconographiques très riches à propos de cette image, pour nous pencher ensuite sur ses implications en rapport avec le motif de la mélancolie.

La gravure de Dürer a évidemment le mal de vivre comme sujet. Nous y retrouvons tous les éléments iconographiques traditionnellement attachés à cette notion, tels que la position de la femme, le chien dormant en rond, la meule, le sablier, un tableau de seize chiffres par rangées de quatre, le paysage côtier avec des arbres, un ensemble de maisons et de tours, au pied de falaises abruptes, les bateaux jetant l'ancre près de la côte, la comète et l'arc-en-ciel (que nous voyons dans le lointain, en arrière-plan) et, enfin, une créature qui ressemble à une chauve-souris.

Le personnage principal – la femme triste appuyée sur un coude, les yeux fixes et les vêtements négligés³ – s'absorbe dans son rêve. Son regard intense plonge dans l'invisible, dans l'infini. Elle paraît négliger la chauve-souris (qui signifie l'extrême du fantastique), de même que le bâtiment inachevé derrière elle, ainsi que le putto et le chien, ce dernier étant l'animal caractéristique de Saturne selon les différentes sources astrologiques. Quant à la figure allégorique, sa longue chevelure, la tête reposant sur la main gauche indiquent la fatigue, mais du visage dans l'ombre, les yeux brillent de la créativité. La puissante concentration qui se remarque par le poing fermé prouve bien le fait que le personnage est éveillé.

Il est possible de l'identifier à Saturne qui est traditionnellement liée aux mathématiques car elle est entourée de maints instruments que Dürer juxtapose dans sa gravure. Dans l'étude intitulée *Saturne et la mélancolie*, Raymond Klibansky, en collaboration avec Erwin Panofsky et Franz Saxl, a proposé une explication précise de chaque symbole montré dans l'image. Ils analysent notamment « la concentration fanatique d'un esprit qui a véritablement saisi un problème, mais qui se sent incapable de le résoudre ou de s'en débarrasser »⁴. C'est peut-être au XVI^e siècle, à l'instar de la gravure de Dürer, que cette idée a commencé à se renforcer : on peut dire alors que la mélancolie créatrice est visualisée dans l'image de cette femme.

En rapport avec la mélancolie et sa représentation picturale, il n'est pourtant pas sans intérêt de mentionner d'autres exemples qui sont puisés cette fois-ci dans des sources écrites. Dans l'article « Mélancolie » de l'*Encyclopédie* de Diderot, postérieur de deux siècles à la gravure de Dürer, on peut lire d'abord de la caractérisation de la mélancolie, à savoir qu'elle est « le sentiment habituel de notre

³ KLIBANSKY, Raymond – PANOFSKY, Erwin – SAXL, Franz, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989, p. 500.

⁴ *Ibid.*, p. 495.

imperfection »⁵. Cet état est attaché à la méditation car il « exerce assez les facultés de l'âme pour lui donner un sentiment doux de son existence »⁶. Dans ce même paragraphe, l'auteur de l'article, qui est très probablement Diderot, illustre ses propos non pas par la gravure de Dürer, mais par deux autres peintures moins connues : premièrement *La mélancolie* de Domenico Fetti⁷, et deuxièmement *La douce mélancolie* de Joseph-Marie Vien. Alors que le personnage de Vien est triste et réfléchit visiblement à la mort, celui de Fetti ne le semble pas du tout : comme nous indique le titre du tableau, cette figure féminine personnifie la « douce mélancolie ».

Il est intéressant de noter que souvent, les tableaux mélancoliques ne contiennent même pas d'êtres humains car ce sont d'autres types d'éléments (par exemple l'ambiance du paysage ou certains éléments de leur exécution) qui les rendent mélancoliques. Par la suite, nous nous concentrerons pourtant sur les représentations de la mélancolie qui mettent en scène des figures humaines, mais qui ne correspondent guère au modèle canonique de l'allégorie de la mélancolie, déterminé par la gravure de Dürer. Nous traiterons d'abord un tableau de Poussin ou, plus précisément, deux variantes sur un même sujet : celui des bergers d'Arcadie.

Poussin : *Les bergers d'Arcadie I, II*

Au XVII^e siècle, Nicolas Poussin a créé deux tableaux à propos du même motif. La première version, exposée aujourd'hui à Chatsworth, a été peinte vers 1627 et elle est relativement simple par rapport à la seconde qui date de 1638 et qui se trouve actuellement au Louvre.

Mais tout d'abord, qu'est-ce que l'Arcadie ? Cette contrée idyllique fait allusion à une époque d'or, à un lieu parfait et quelque peu utopique. C'est à Virgile que l'on doit la création de l'Arcadie poétique, contrée littéraire de beauté naturelle parfaite, et lieu par excellence du sentiment élégiaque.

Dans la première version du tableau de Poussin, on trouve trois bergers et une bergère vêtus de tissus aristocratiques, probablement de soie. Les trois hommes observent le tombeau qu'ils viennent de retrouver dans la campagne, contrairement à la femme qui est visiblement plongée dans ses pensées. L'homme le plus âgé touche du doigt les lettres gravées, il semble analyser l'inscription sépulcrale⁸ : *Et in Arcadia ego*. Cette image est considérée comme mélancolique parce que c'est la mort qui se trouve au centre de la représentation. La composition est relativement simple, contrairement à la signification de l'image, car elle implique des mystères,

⁵ DIDEROT, Denis, « Mélancolie », in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. X, p. 307. Cf. http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.74:113./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/ Site consulté le 10/10/2010

⁶ *Ibid.*

⁷ Il n'est pas sans intérêt de remarquer que cette image figure sur la couverture du livre de Georges Minois, intitulé *Histoire du mal de vivre*, Paris, La Martinière, 2003.

⁸ Sur le tableau de 1627, le berger barbu montre du doigt la lettre D, tandis que dans la seconde version, il montre la lettre R.

des questions, des choses difficiles à comprendre à première vue. En fait, la plupart des historiens de l'art supposent qu'il ne s'agit là d'aucune personne concrète mais de la Mort elle-même, c'est peut-être elle qui a gravé ces mots dans le bloc de pierre. Effectivement, il n'y figure ni le nom, ni la date de naissance ou la date de mort.

Quant à la version de l'œuvre de Poussin qui se trouve au Musée du Louvre, comme le remarque Erwin Panofsky, le peintre « porta l'accent sur l'ambiance amoureuse de l'Arcadie », et « l'élément dramatique de surprise apparaît quand le groupe de bergers s'arrête brusquement devant la tombe »⁹. Ce tableau ne représente plus une rencontre dramatique avec la Mort, comme c'était encore le cas dans la première version (où on peut voir un crâne posé sur le tombeau retrouvé), mais les personnages s'absorbent dans une méditation sur l'idée de la mortalité¹⁰.

En ce qui concerne l'inscription sépulcrale, les historiens de l'art ont eu tendance à la traduire depuis Erwin Panofsky : « Moi aussi, je suis né ou j'ai vécu en Arcadie. » Pourtant, il en allait encore autrement pour les écrivains d'art contemporains du peintre : André Félibien, biographe de Nicolas Poussin, a entendu « Et in Arcadia ego » dans le sens de la phrase de celui qui est dans ce tombeau¹¹. Selon lui, visiblement, c'est la Mort personnifiée qui veut donner un message aux êtres vivants, elle leur rappelle son omniprésence et signale que même au pays tenu pour synonyme de la vie paisible, il y a des tombes. Dans la description de Félibien, le fantôme d'une « peinture parlante » – de la Mort qui parle – apparaît encore tout discrètement comme en témoigne la phrase suivante : « Un autre berger [...] montre les paroles écrites à une jeune fille agréablement parée, qui posant une main sur l'épaule du jeune homme, le regarde, et semble lui faire lire cette inscription¹². »

En revanche, ce fantôme devient beaucoup plus accentué chez l'abbé Du Bos, théoricien d'art du début du XVIII^e siècle, dont l'opinion s'inscrit dans la tendance esquissée par Félibien. Dans ses *Réflexions critiques*, il mentionne *Les bergers d'Arcadie* de Poussin à cause de son sujet historique et ses passions, grâce auxquelles le tableau peut retenir l'attention du spectateur. La description de Félibien devient pourtant une narration chez Du Bos qui fait parler le mort – ou la Mort. Le commentaire de Du Bos se situe dans le registre du pathétique : il prétend que le mort enfermé dans la tombe est en effet une jeune fille, et suppose des passions fortes et parfaitement lisibles sur le visage des bergers.

L'image des bergers est susceptible de nous mener à la question suivante qui a donné le titre au recueil d'études de Louis Marin consacré à l'art du peintre : *Sublime Poussin*¹³. Mais qu'est-ce que le sublime Poussin ? Pourquoi Louis Marin – philosophe, historien, sémiologue et critique d'art français du XX^e siècle – a-t-il

⁹ PANOFSKY, Erwin, « "Et in Arcadia ego" : Poussin et la tradition élégiaque », in *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 294.

¹⁰ *Ibid.*, p. 296.

¹¹ Cf. FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens VIII)* (réimpr. de l'éd. de Trévoux, 1725), Farnborough, Hants, 1967, p. 88.

¹² *Ibid.*

¹³ Ce recueil d'études posthume correspond en partie au livre que Louis Marin a projeté mais qui aurait été conçu en relation avec ses études sur Philippe de Champaigne.

attribué cet adjectif à Poussin et intitulé ainsi son livre ? Dans une étude figurant dans ce livre, Louis Marin analyse la relation de Panofsky avec l'*Arcadie* de Poussin¹⁴. De l'interprétation de Panofsky, nous trouvons important d'évoquer sa conclusion, selon laquelle le tableau procède à une double suggestion d'une douloureuse anticipation d'une destinée inévitable d'une part et d'une intense conscience de la douceur de la vie de l'autre. Comme nous y avons fait allusion à propos de l'article « Mélancolie » de l'*Encyclopédie*, c'est justement cette ambiguïté qui caractérise le topos de la mélancolie : c'est dans ce sens que l'interprétation de Panofsky se rattache à notre questionnement sur la double face de la mélancolie.

Après avoir considéré la lecture du tableau de Poussin à la lumière de l'interprétation d'Erwin Panofsky, la question majeure qui se pose reste à savoir ce que veulent dire exactement les mots de l'inscription *Et in Arcadia ego* dans leur rapport à notre sujet : le motif de la mélancolie. La description du tableau ainsi que son interprétation iconologique (Panofsky) mettent l'accent sur la question de savoir s'il est possible de « lire » la représentation de la mélancolie. La scène représentée par Poussin fait en effet « parler » les figures, « entendre » leurs voix pour le spectateur et en fait « déclarer le sens » pour l'historien de l'art. Si pourtant les personnages dans l'*Arcadie* de Poussin « parlent » au spectateur, il en va autrement pour ceux de Watteau qui requièrent une approche différente car ils ne se laissent que difficilement aborder par les catégories liées à la parole.

Watteau : *Pèlerinage à l'Île de Cythère I, II*

Pour l'analyse des deux tableaux d'Antoine Watteau, nous procéderons d'une façon comparative : après avoir comparé les deux images, notre but est de rechercher pourquoi elles peuvent être considérées comme mélancoliques.

Au début du XVIII^e siècle, Watteau a créé deux tableaux sur le même sujet : l'île de Cythère. Nous commencerons par présenter les éléments communs dans des deux toiles, pour passer ensuite à leurs différences du point de vue de la représentation de la mélancolie.

La légèreté est l'une des caractéristiques majeures des deux tableaux, à laquelle s'ajoutent l'incertitude et le caractère vague. La légèreté se manifeste en premier lieu dans l'exécution des toiles, dans les effets de lumière ainsi que dans le choix des nuances des couleurs. Quant à l'incertitude dans le cas des toiles en question, il est difficile d'y déterminer la saison peinte. Il en va de même pour le regard et le geste de la femme du couple central : hésitant, elle se tourne vers l'arrière comme si elle ne savait pas si elle devait entreprendre le voyage de Cythère. Même le but de ce pèlerinage est incertain : est-ce que ces gens vont à l'île de Cythère ou bien, au contraire, ils en retournent ?

Ces questions nous mènent à celle de la mélancolie qui, en tant que sentiment, se caractérise également par une certaine incertitude et dont le but est aussi inconnu. À côté du caractère indéterminé du but du voyage, il faut encore

¹⁴ MARIN, Louis, « Panofsky et Poussin en Arcadie », in *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995, p. 107.

souligner le chemin, le parcours qui y conduit. Il s'agit d'un chemin à une destination inconnue, mais qui est accompagné dans la représentation picturale de Watteau de douces émotions, de douces couleurs, de douces lignes, de douces créations humaines. Non seulement les couleurs utilisées sont douces mais les lignes aussi : les deux œuvres sont constituées de lignes ondulantes qui veulent suggérer au spectateur, outre la saison, symboliquement, aussi les sentiments des personnages. En ce qui concerne les différences, le deuxième tableau, qui est plus achevé que le premier, met en scène plus de figures, et le buste de Vénus du *Pèlerinage* est changé en une statue entière de la déesse. Un autre changement est qu'au premier plan du deuxième tableau, un autre couple apparaît avec trois petits anges¹⁵.

Dans la première version, intitulée *Pèlerinage à l'Île de Cythère*, les « petits objets », les cannes et les barres donnent un certain rythme à la scène qui s'apparente par là au tableau plus tardif de Joseph-Marie Vien, *La Douce mélancolie* auquel nous avons déjà fait allusion. Avec les mots de René Vinçon, « la grande mélodie du défilé des figures »¹⁶ nous fait effectivement penser au charme discret de la figure féminine de Vien. Toute la scène offre une grande ouverture aux spectateurs des couples qui se préparent au voyage malgré le fait qu'effectivement, les personnages évitent le contact avec le spectateur. Il n'y a pas là de véritable histoire qui se dessinerait des regards et que l'on pourrait alors raconter.

En réalité, dans sa toile, Watteau ne nous montre pas de trame narrative mais une histoire d'amour « qui effacerait l'impossible récit de sa scène¹⁷ » et qui commence à droite et se déroule vers la partie gauche de la peinture. Dans les deux tableaux, on peut retrouver un défilé sans commencement, sans fin. Aucune des scènes n'est finie, elles suggèrent toujours la possibilité d'en mettre n'importe quand et n'importe où un autre commencement.

Les postures varient pourtant, la présence des figures est dégradée. Il en va de même pour les positions différentes : toutes ces caractéristiques du tableau de Watteau nous rappellent quelque chose d'ondulant que René Vinçon appelle la « géométrie » de l'Émotion¹⁸. Tout y est lié, il n'y a pas d'espace libre, la chaîne est continue mais elle change en quelque sorte avec la baisse de l'horizon, et ce changement provoque un glissement du regard du spectateur vers le lointain.

Mais qu'est-ce qui est mélancolique dans cette image et, en général, dans les peintures de Watteau ? Ce n'est plus la représentation de quelques éléments significatifs, par exemple d'une tête de mort ou d'un tombeau, mais le *mode* de la réalisation du sujet qui les rend mélancoliques. Les lignes ondulantes, les couleurs indécises, mais la présence de la mer et du ciel renforcent aussi notre affirmation : la fête galante du *Pèlerinage* est foncièrement mélancolique. Elle a l'air étrange, très différent de la joie de découvrir un nouveau lieu, jusque-là inconnu. C'est en premier lieu la mer représentée dans le lointain qui nous donne ce sentiment

¹⁵ VINÇON, René, *Cythère de Watteau – Suspension et coloris*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 6.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

d'étrangeté car elle est effectivement ondulante, et ce même rythme est repris par toutes les lignes de l'image. Voire, elle est peut-être la source principale (bien qu'implicite) de ce mode de représentation : elle est mélancolique à cause de son ambiance, de son « inquiétante étrangeté » qui marque profondément le tableau en question. Avec les mots de Marc Fumaroli, le tableau véhicule « la philosophie libertine de la durée, du plaisir et de la douleur »¹⁹. Cette philosophie est symbolisée par l'arabesque, ressemblant à une longue vague, que dessinent les mouvements des couples.

Aussi, qu'est-ce que l'île de Cythère ? Ce pays est une sorte d'Arcadie si on peut le dire. Au cas de l'île de Cythère, il ne s'agit pas d'une époque d'or mais d'un lieu concret ou bien concrétisé, d'une île mythique où les gens vivent dans le bonheur. Cet endroit nous est suggéré de façon indécise dans les toiles de Watteau parce qu'on n'y voit pas de couples heureux dansant, mais la scène montre ce qui se passe après le débarquement ou bien avant l'embarquement pour ce lieu. En somme, la scène représentée et le moment saisi sont aussi mélancoliques : il ne montrent pas de tristesse profonde, mise en valeur par l'allusion directe à la mort comme les *Bergers d'Arcadie* de Poussin dans l'interprétation de Du Bos. Cette approche de la mélancolie, qui nous est suggérée par les toiles analysées de Watteau – auxquelles il serait possible d'ajouter son *Pierrot*, son *Indifférent* ou encore bien d'autres tableaux – ne consiste pas seulement en la tristesse mais également en cette étrangeté, ce sentiment ambivalent que Watteau parvient à représenter si bien dans ses œuvres.

D'après l'analyse des toiles de Poussin et Watteau, on peut constater que notre hypothèse de travail se voit vérifiée : à savoir qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, ce n'est plus le *sujet* qui rend un tableau mélancolique mais bien davantage son *mode* de représentation. Dans le présent travail, nous nous sommes efforcés de démontrer comment ce changement se manifestait dans plusieurs œuvres artistiques. Le point commun, le lien entre la peinture de Poussin et de Watteau pourrait être alors la notion de la mélancolie.

C'est à partir de la *Mélancolie* de Dürer que nous avons tracé les changements principaux survenus dans la mise en image de la mélancolie. Les deux versions de Nicolas Poussin répondent toujours, dans les grandes lignes, aux exigences iconographiques de cette représentation tandis que chez Watteau, ce sont plutôt les couleurs douces ainsi que les autres éléments de l'exécution qui rendent mélancolique l'ambiance des peintures. Nous pouvons qualifier de mélancoliques les toiles analysées car dans le cas des tableaux de Poussin, le *thème* est évidemment la mort qui est une source de ce sentiment alors que dans le cas des ceux de Watteau, c'est plutôt le *mode* de la représentation qui peut être considéré comme mélancolique. De plus, comme nous avons déjà mentionné, c'est au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles que les critères de la représentation de la mélancolie changent, c'est-à-dire, après cette époque-là, il est difficile de retrouver des exigences concrètes susceptibles de rendre une œuvre mélancolique. Cela explique

¹⁹ FUMAROLI, Marc, "Une amitié paradoxale : Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)", in *Revue de l'Art*, 1996, n°114, p. 34-47.

qu'à partir de cette période, une tête morte et un visage triste ne doivent plus forcément être présents dans un tel tableau. Les critères de Cesare Ripa, ayant fonctionné pendant des siècles en tant que prescriptions, semblent être disparus : il ne faut désormais plus aucune femme âgée et absorbée dans ses pensées pour faire allusion à la mélancolie.

Au XVII^e et surtout au XVIII^e siècles, la mise en image de la mélancolie consiste avant tout dans l'accent mis sur la transition et le fugitif, comme nous l'avons illustré sur l'exemple de Watteau. En ce qui concerne la représentation de la mélancolie dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, elle s'y manifeste dans plusieurs genres de peinture, mais peut-être le plus fortement dans la peinture de ruines. En tant qu'objet – et sujet – pictural, la ruine est par excellence mélancolique dont la représentation mène vers la sensibilité préromantique du début du XIX^e siècle.

Être et paraître : Casanova, spécialiste de la mode

Anita SULLYOK

« Être et paraître devinrent deux choses tout à fait différentes, et de cette distinction sortirent le faste imposant, la ruse trompeuse, et tous les vices qui en sont le cortège¹. » Rousseau considère l'état des choses comme un fait accompli dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755). Il pense que les apparences et la réalité sont définitivement séparées à son époque, et que cette séparation a entraîné la corruption morale totale de la société. De même, la sincérité et le comportement authentique, correspondant à un discours équivalent, ont disparu de la vie sociale. Si on se pose des questions sur les causes de cette séparation, il faut remonter à l'âge baroque qui s'est déjà questionné sur cette dualité fondamentale, thématisée très spectaculairement, entre autres, dans la pièce de Corneille, *L'illusion comique*.

En fait, c'est le XVII^e siècle qui marque le tournant en Occident de ce point de vue, à en juger par le discours philosophique de ce siècle. Ce discours constate qu'un système complexe de codes s'est formé et celui-ci remplace les relations sincères entre les membres de la société aristocratique. Celui qui ignore l'usage des codes et le décodage des signes se trouve relégué à l'arrière-plan dans les conversations mondaines, comme le succès dans le codage et le déchiffrement garantit la reconnaissance sociale. Claude Reichler, dans son essai intitulé *L'âge libertin*² affirme que la cause de la mort des deux amants dans la tragédie de Théophile de Viau (*Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, 1623) est justement cette distance et la confusion dramatique entre la réalité et les apparences. Dans l'histoire semblable à celle de Roméo et Juliette de Shakespeare, les deux amoureux de Babylone doivent fuir, puisque leurs familles respectives s'opposent à leur union. Ils se donnent rendez-vous en dehors de la ville où ils se rendent l'un après l'autre, mais une erreur d'interprétation des signes les mène vers la mort. Un lion attaque Thisbé qui se libère, mais son voile reste accroché à une branche, et les traces de sang font croire à Pyrame que sa bien-aimée est morte. Il se suicide et quand Thisbé retourne sur le lieu de la rencontre, elle ne trouve que le cadavre de son amoureux et se donne la mort, elle aussi³. Cette scène finale avec les deux suicides est interprétée par Reichler comme la conséquence d'un manque de transparence (exigée par Rousseau) entre les deux amants. Si les amants n'avaient pas pris les fausses

¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], Paris, Flammarion, 2008.

² REICHLER, Claude, *L'âge libertin*. Paris, Éditions de Minuit, 1987. Voir surtout le chapitre « La mort de Pyrame », p. 15-19.

³ Dans le *Songe d'une nuit d'été*, Shakespeare ne donne que la parodie de cette histoire tragique, déjà mise en vers par Ovide dans les *Métamorphoses*, mais l'analogie avec la tragédie de Roméo et Juliette est évidente.

apparences pour la réalité, s'ils s'étaient connus plus à fond, s'il n'avait pas existé un écart fatal entre essence et apparence, la tragédie ne se serait pas produite. En élargissant ce conflit, Reichler déduit la culture sociale de tout l'âge libertin de cette source. Il nous montre comment les mots deviennent des signes trompeurs et comment se développe ce système de signes si raffiné et perfectionné que, finalement, seuls les connaisseurs peuvent l'utiliser à la place de la communication réelle et sincère. Ce langage raffiné consiste à remplacer les énoncés simples par un discours codé qui est décodé par les initiés, mais qui ne trahit rien pour les observateurs superficiels⁴. Dans ce système de codages ou, pour mieux dire, dans la critique (latente) de ce langage, utilisé avec succès à des fins littéraires, se rangent le roman épistolaire de Montesquieu (*Lettres Persanes* [1721]), tous les textes de Marivaux et de Claude de Crébillon, de même que le roman épistolaire emblématique de Choderlos de Laclos (*Liaisons dangereuses* [1782]).

En effet, Giacomo Casanova s'est approprié à la perfection ce système de signes non seulement dans la langue, mais il utilisait très habilement les codes de l'habillement et du comportement aussi : en manipulant et en imitant ces codes, il s'est rendu vite capable d'obtenir de grands succès dans la bonne compagnie et dans le domaine financier, mais, par l'appropriation de l'art du comédien, sa carrière devait le mener également à perfectionner ses techniques d'aventurier.

Casanova, apprenti sorcier de l'art du théâtre

Les années d'étude de l'expert « en l'apparence » à Venise

Le succès de Casanova est exceptionnel : dans l'esprit public, le nom de Casanova est (faussement) associé à l'immoralité et aux aventures d'amours célèbres, toutefois, dans la culture occidentale, il est devenu l'un des symboles principaux de la séduction irrésistible et de la virilité. Ses autres « profils » comme son talent littéraire, ses capacités de jouer divers rôles, son savoir gastronomique et ses réussites en spécialiste de la mode (tant féminine que masculine) sont pourtant peu connus par le grand public.

De nombreux chapitres de *Histoire de ma vie* montrent que plusieurs femmes de basse naissance et sans éducation ont été initiées aux secrets de l'habillement, ainsi qu'à ceux de la sociabilité et de la vie mondaine par Casanova. En plus de sa sensibilité aux apparences, il a été inspiré et éduqué par le théâtre depuis son enfance. En fils de comédiens, il a vite adopté et utilisé les possibilités offertes par les costumes et les masques de théâtre. Il a habilement intégré la connaissance des types de la *commedia dell'arte* dans son comportement et en a acquis une connaissance approfondie qu'il a également utilisée avec succès dans la vie, entre autres, à des fins sociales. Ses idées en mode et ses expériences théâtrales

⁴ L'opposition entre l'être et le paraître se forme en corrélation étroite avec la séparation des choses et de la représentation qui se fait à travers la langue et le discours, processus caractéristique de l'époque classique. Cf. FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque des sciences humaines", 1966.

lui ont donné la possibilité de révéler les talents et de mettre en relief la beauté de ces femmes non éduquées et non reconnues comme potentielles dames de la bonne compagnie avant leur rencontre avec l'aventurier. En plus, il a profité de ses connaissances non seulement pour faire valoir ses propres intérêts, mais a également contribué à la réussite sociale de ses amis et de ses maîtresses. Pendant sa carrière, il a rendu de grands services aux autres et il a utilisé très habilement l'imitation et la reproduction des manières nobles dans ses propres aventures.

La commedia dell'arte comme apprentissage de l'aventurier

Quand on parle de la *commedia dell'arte*, on pense immédiatement aux masques et aux costumes dont l'aspect extérieur dans l'ensemble et les détails visuels sont minutieusement réglés, et ces règles sont strictement définies. Il y a tout un rituel qui se dessine derrière toute cette symbolique visuelle, par exemple le masque noir d'Arlequin renvoie au danger de la mort impliquée par ses origines diaboliques et sa nature de lutin, comme les losanges multicolores évoquent les multiples aspects de son pouvoir, surnaturel par essence⁵. Sans pouvoir nous étendre ici sur l'arrière-plan rituel de toute cette symbolique, il faut pourtant noter que, dans le jeu scénique, plus de la moitié des personnages portant des masques sont souvent issus du carnaval. S'agissant de personnages typés, voire stéréotypés, ils sont très présents dans la mémoire collective, le public les reconnaît donc instantanément, il comprend à quelle classe appartient le personnage, quel est son caractère et son rôle potentiel actualisé dans la pièce jouée⁶.

Pour Casanova, le port du masque signifie un jeu de rôle substantiel, l'imitation du rang et du comportement nobles, puisqu'il n'était ni aristocrate, ni issue de noblesse. Bien que le doute de bâtardise le relie aux Grimani, son rapport à cette possibilité douteuse est tellement ambivalent qu'il est difficile d'en mesurer le poids dans le cadre de cette étude. En tous cas, jouer au noble et (de temps en temps, pour la durée d'une aventure en principe) tenir une conduite digne de la haute aristocratie lui était important et constitue un des aspects essentiels de sa personnalité. Porter les masques de carnaval ou créer un profil nouveau élargissait en plus son champ d'activité, donc sa liberté. Derrière le masque qui assure un anonymat temporel, les différences sociales disparaissent et les chances de séduction libres se multiplient à l'infini. L'intrigue se termine au bout d'un laps de temps déterminé et il faut enlever le masque, mais entre-temps, on peut se mettre dans la peau de nouveaux personnages et vivre d'autres vies. Le jeu fait partie du quotidien de Casanova, et une fois la comédie commencée, il doit, il a dû jouer son rôle (ou plus exactement ses rôles) fidèlement, portant un masque visible où invisible. Selon Miklós Szentkuthy, qui aimait se déguiser en Casanova dans les bals masqués, ce n'est pas un signe de légèreté, mais bien au contraire : « En dessous, le crâne est le véritable

⁵ Voir déjà l'étymologie du nom, *Hellequin* qui désigne un diable en français. Cf. SAND, Maurice – MANCEAU, Alexandre, *Masques et bouffons*, Paris, Michel Lévy, 1860.

⁶ Cf. ATTINGER, Gustave, *L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français* [éd. fac-sim.], Genève, Slatkine, 1993.

visage⁷ ». Là où il y a des masques, on se déguise et on commence à jouer, mais dès qu'il s'agit de comédie ou de tragédie, ce n'est jamais prévisible.

L'une des caractéristiques fondamentales de la *commedia dell'arte* est l'improvisation : elle convient à merveille au caractère de Casanova qui possède une intelligence rapide. Comme les comédiens – qui n'ont pas de texte écrit, mais improvisent à partir d'un scénario qui n'est autre qu'un résumé des scènes où sont énumérées les actions des personnages –, lui aussi s'adapte vite aux situations et invente ses paroles et ses actes au fur et à mesure du développement des événements. La formulation, la création d'effets comiques, les tournures poétiques sont élaborées par les comédiens soit spontanément devant le public, soit lors des répétitions pendant lesquelles ils construisent leur rôle. En revanche, Casanova improvise suivant ses lectures et ses anciennes expériences vécues et théâtrales pour aboutir à des schémas de comportement qui se répéteront plusieurs fois et composeront son « répertoire ».

En utilisant des masques et des costumes, les comédiens italiens du genre ont créé quelques types permanents de personnalité. La société est représentée sur scène avec tous ses types, riches et pauvres, et pour la première fois, chez eux, les femmes ont le droit elles aussi de jouer. Au fil des représentations le texte s'affine, les acteurs modifient leur prestation chaque soir pour mieux s'adapter à chaque public, mais un noyau se forme et devient un élément récurrent du jeu. Les personnages de la *commedia dell'arte* sont des types (*Pantalon, Docteur, Arlequin, Brighelle, Colombine*) et non pas des caractères. Ils sont les représentants d'une classe « socioprofessionnelle » : en général, les vieillards sont plus riches, les jeunes sont pauvres, les servants font ce qu'ils doivent faire mais dépassent souvent leurs maîtres en ingéniosité.

Dans ce genre de théâtre, cette autonomie des rôles – qui est déjà exprimée par les costumes – soutient parfaitement la thèse de Roland Barthes qui trouve que les habits symbolisent des comportements, et qu'en changeant de costume, on change de personnage : « En jouant aux vêtements, le vêtement lui-même prend le relais de la personne, il affiche une personnalité suffisamment riche pour changer souvent de rôle ; à la limite, en transformant son vêtement, on transforme son âme⁸. »

La vie de Casanova comme comédie en trois actes

Les types de la *commedia dell'arte* et la vie de Casanova sont en effet parallèles. On peut constater qu'il a inventé et / ou imité lui-même les caractéristiques typiques de ces acteurs : il s'est lancé dans des aventures galantes comme *Docteur*, il s'est rendu ridicule devant ses maîtresses de la haute société qui ont été ses partenaires en amour charnel, mais dans la réalité, il est devenu bouffon devant certaines femmes orgueilleuses qui l'ont rejeté ou ne l'ont pas reconnu comme s'il avait été *Pantalon*. Et, surtout, il a aimé les plats extraordinaires, bien épicés, les boissons de toutes

⁷ GALLA, Ágnes, *Karnevál Velencében*, Pécs, Alexandra Kiadó, 2000, p. 100.

⁸ BARTHES, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1986, p. 223.

sortes et les plaisirs du corps comme *Arlequin*. Il a souvent trouvé le ton juste face à celles qu'il a voulu séduire, se montrant même insolent avec les femmes comme *Brighelle*. Ses maîtresses sans naissance noble ressemblaient fortement à *Colombine* qui était belle, malicieuse et amoureuse. Elle pouvait utiliser le langage littéraire à discourir comme Rosalie à qui Casanova a appris les rudiments de la conversation mondaine.

Il avait donc raison de considérer sa vie comme une pièce de théâtre en trois actes dont il était l'auteur, le metteur en scène et le protagoniste également⁹. Ayant appris la science et l'art de l'amour et les recettes de la réussite en milieux mondains, il utilisait son savoir en faveur de ses amis et de ses amours aussi : l'histoire de Rosalie en est un bel exemple.

Casanova, « le styliste »

Au début de l'histoire, Rosalie est une simple servante que Casanova rencontre à Marseille en passant une soirée dans un théâtre. La beauté de la fille captive le cœur de Casanova malgré sa pauvreté et ses vêtements qui tombent en lambeaux. Il découvre les qualités de corps et d'esprit de la jeune fille et lui achète des habits pour mettre en relief ses valeurs :

À l'âge de quinze ans, elle avait la taille d'une fille de vingt, gorge faite, et toute merveilleusement bien proportionnée. Je ne me suis trompé dans la mesure de rien. J'ai employé à cela toute la matinée, et le valet lui porta dans une petite malle deux robes, chemises, jupes, bas, mouchoirs, bonnets, gants, pantoufles, éventail, sac à ouvrage et mantelet. Charmé ainsi d'avoir préparé à mon âme un spectacle délicieux, il me tardait d'en jouir à souper.¹⁰

À partir de ce moment, Rosalie n'est plus une souillon, une pauvre servante pour Casanova et il commence à lui faire la cour comme à son amour potentiel qu'il se propose d'éduquer et d'initier à l'art d'aimer tout aussi bien que dans la bonne compagnie. Il lui achète non seulement des robes, mais aussi des accessoires savamment sélectionnés comme une montre, une navette d'or pour préparer la dentelle. Le but réel de Casanova est le mariage avec Rosalie et il envisage cette perspective bien sérieusement : « C'est ainsi que je me l'attachais, espérant que je l'aurais pour tout le reste de mes jours, et que vivant content avec elle je n'aurais plus besoin de courir de belle en belle¹¹. »

Le prochain pas de l'éducation est de lui montrer et enseigner les secrets de l'escroquerie et des jeux de cartes où Rosalie se montre douée, remporte des parties et gagne de l'argent. Elle dépense cette somme considérable gagnée au jeu en négociant, parce qu'elle reste fidèle à ses origines et se comporte encore en pauvre

⁹ Voir à ce sujet l'article d'Ilona Kovács, « La théâtralisation d'une vie dans les *Mémoires* de Casanova », in *Atelier du Roman*, n° 34, 2003, p. 51-61.

¹⁰ CASANOVA, Giacomo, *Histoire de ma vie*, Paris, Robert Laffont, 1993, t. 2, coll. "Bouquins", p. 521. (Désormais : *HV*.)

¹¹ *Ibid.*, p. 528.

Marseillaise qui pense que ne pas marchander est un signe de bêtise. Elle est partout accompagnée par son conseiller de mode, Casanova : chez la marchande de mode par exemple, elle réussit à faire de belles affaires suivant son goût mais aussi les avis de son expert.

Afin de respecter et d'augmenter l'indépendance de Rosalie, Casanova veut éviter le malentendu qu'il la traite toujours en servante et ménage dès lors sa vanité. Bien qu'il estime les talents de la jeune fille en matière de mode et de comportement, il tient à lui acheter de vrais cadeaux dans la première bijouterie. Ainsi, il réussit à montrer son amour en chevalier servant également mais établit aussi un concours entre eux, parce que cette fille fait ses premiers pas dans le monde et elle a besoin d'être conseillée et dirigée. La formation de Rosalie se fait donc en harmonie avec ses désirs et dans le respect de sa liberté de choix.

Pour l'introduire dans le même esprit aux règles des convenances et pour lui montrer le style de comportement dans la haute société, il convainc Rosalie de rester à dîner avec le vieux Grimaldi : « J'étais bien aise de saisir l'occasion de donner à Rosalie l'éducation nécessaire à une femme comme il faut, qui ne peut pas aspirer à l'approbation et au suffrage de la grande société qu'étant coquette¹². » La répétition générale de l'entrée de Rosalie dans les milieux mondains réussit à merveille et promet pour l'avenir. Casanova est très fier des succès de son élève dont il est de plus en plus épris.

Casanova achève l'enseignement de Rosalie quand Paretti, l'ancien l'amant de la fille arrive pour l'épouser. La jeune femme découvre qu'elle est enceinte et se trouve confrontée au dilemme de décider qui est le père de son enfant, puisqu'elle avait été plusieurs fois fiancée avant de rencontrer Casanova. Paretti avait été son dernier amant et il y a des chances que ce soit lui, le père de l'enfant. Casanova se montre galant et amoureux : il demande Rosalie en mariage sans tenir compte de cette situation embarrassante pour tout le monde, mais il n'est pas sûr d'être le plus apte à devenir le mari idéal pour elle. Finalement, Rosalie veut voir clair dans ses liaisons et décide d'accoucher dans un couvent en espérant de pouvoir trancher le dilemme en voyant la ressemblance du bébé avec les pères potentiels. Casanova l'aide en tout pour trouver le meilleur endroit et lui assure des conditions favorables pour prendre sa décision. Quelques mois plus tard, ils se rencontrent et règlent les problèmes à l'amiable. Rosalie, déjà mère d'un enfant de son ancien amant, décide d'épouser Paretti et remercie Casanova de l'avoir tirée de l'état de pauvre servante et de l'avoir formée de sorte qu'elle puisse réussir dans le monde. Elle est sincèrement reconnaissante à l'aventurier de cette éducation mondaine et lui restera toujours attachée¹³.

Sur le chemin de retour vers Venise, Casanova sera très chaleureusement accueilli et hébergé par le couple Paretti qui lui voue une véritable amitié. Cette histoire étrange et émouvante a inspiré Arthur Schnitzler qui a rédigé un beau récit

¹² *Ibid.*, p. 534.

¹³ « Mon cher et tendre ami, je te dois ma fortune et ma paix ... » *HV*, t. 3, p. 1.

sur la vieillesse de l'aventurier et les liens étroits gardés avec ses anciennes maîtresses, sous le titre de *Retour de Casanova*¹⁴.

Casanova, metteur en scène de plusieurs carrières féminines

Casanova avait un talent inné de « haut couturier »¹⁵, mais il a dû passer par des écoles de modes et il avait besoin de conseils en la matière. Pour la mode masculine, il devait suivre les coutumes parisiennes, soit s'instruisant sur place lors de ses voyages, soit en imitant les Français séjournant à Venise dont l'ambassadeur de France, l'abbé de Bernis. Pourtant, son institutrice principale en libertinage et en modes de toutes sortes avait été une religieuse nommée M. M. à identité mystérieuse. Casanova a sélectionné habilement les garde-robes et les accessoires pour lui-même et pour les femmes aimées et / ou courtisées par lui sur la base de la connaissance acquise dans la haute société. Les pratiques de la mode faisaient partie de son quotidien, même en dehors de ses entreprises de séduction : il ne portait jamais sans ses dentelles et ses bijoux, il les prenait sur lui comme ses plus précieux trésors, tout aussi bien que ses « capitulaires » qui lui servaient de journal. Il se faisait faire des vêtements somptueux qu'il portait non seulement dans les milieux aristocratiques, mais dans toutes les réceptions et soirées mondaines. À chaque occasion, et bien avant de se transformer en chevalier de Seingalt, il s'est efforcé de ressembler aux aristocrates. Chantal Thomas trouve symbolique que quand il était arrêté, il portait un costume très élégant¹⁶ :

Tandis que le Messer Grande moissonnait ainsi mes manuscrits, mes livres et mes lettres, je m'habillais machinalement ni vite, ni lentement ; j'ai fait ma toilette, je me suis rasé, C.D. me peigna, j'ai mis une chemise à dentelle et mon joli habit, tout sans y penser, sans prononcer le moindre mot, et sans que Messer qui ne m'a jamais perdu de vue, osât trouver mauvais que je m'habillasse comme si j'eusse dû aller à une noce.¹⁷

Puisqu'il n'avait pas d'autre habit de ville dans sa prison, il a remis ce costume solennel et brillant pour s'évader de sous les Plombs et ce fait l'a grandement aidé à ne pas se faire remarquer par des haillons de prisonniers en descendant l'escalier du Palais des Doges, au dernier moment de sa fuite. Il décrit partout dans le plus minutieux détail les costumes élégants qu'il mettait pour se rendre à des réceptions diplomatiques ou royales (par exemple à Versailles, à Fontainebleau), au théâtre et à des soupers élégants. Les autres ont souvent remarqué son style impeccable de s'habiller et lui-même raconte qu'une de ses amies, M^{me} X. n'écoutait pas ses

¹⁴ Cf. SCHNITZLER, Arthur, *Le Retour de Casanova*, Paris, Édition 10/18, 1998.

¹⁵ KOVÁCS, Ilona, *Casanova Velencéje*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2010. Voir surtout le chapitre « Felöltött, levetett ruhák », p. 177-185.

¹⁶ Cf. le chapitre intitulé « Brillier », in THOMAS, Chantal, *Casanova, un voyage libertin*, Paris, Denoël, p. 203-205.

¹⁷ *HV*, t. 1, p. 860.

réponses dans leur conversation, tellement elle était occupée ou fascinée par ses bijoux : « Mes dentelles, mes breloques, mes bagues, la tenaient distraite¹⁸. »

Casanova considérait les autres d'un œil critique du point de vue vestimentaire et, dès qu'il s'est découvert une sorte de talent de « styliste », cela l'a considérablement aidé dans ses entreprises de toutes sortes.

Grâce à ses talents de comédien et de « haut couturier », il a réussi à prospérer lui-même pendant longtemps dans les milieux des hautes sociétés et en même temps « il a créé » plusieurs femmes (épouses) heureuses en révélant la grande dame cachée dans des bourgeoises ou des filles du peuple.

La fortune d'O'Morphy, réalisée par Casanova

Comme Casanova, Louis XV n'était pas insensible à la beauté des femmes. Il avait plusieurs maîtresses à côté de Marie Leszczyńska, son épouse d'origine polonaise qui était bien plus âgée que lui. Sur la proposition de sa maîtresse en titre, M^{me} de Pompadour, le roi a fait construire un sérail, le Parc-aux-Cerfs où il pouvait se consacrer aux plaisirs, loin de la reine. Parmi ses nombreuses amantes, il y avait quelques filles issues de la petite bourgeoisie et quelques actrices aussi. Casanova, qui était fasciné par la beauté cachée de certaines filles de basse naissance, et qui faisait tout pour révéler au monde leurs qualités ignorées avant leur rencontre avec lui, a contribué au bonheur d'une fille qu'il n'a pas réussi à séduire lui-même. Voici cette histoire étrange résumée dans les grandes lignes : Casanova et son ami Patu sont allés à souper avec une actrice, Victorine O'Morphy. Cette fille ne plaisait pas vraiment à l'aventurier et il a préféré le repos et l'observation pendant et après le dîner. Par contre, il a remarqué la petite sœur de la comédienne, rencontrée pour la première fois. La petite était sale et mal habillée, mais l'œil expert pouvait repérer la perfection des formes sous les haillons de la petite Morfi (c'est ainsi que Casanova transcrit le nom O'Morphy¹⁹) qui ne voulait pas se laisser séduire, mais lui a offert son lit contre un écu. La beauté parfaite de cette fille âgée de treize ans a impressionné Casanova, admirateur désintéressé cette fois-ci : « Hélène, blanche comme un lys avait tout ce que la nature et l'art des peintres pouvaient mettre ensemble de plus beau. Outre cela la beauté de la physionomie qui causait à l'âme qui la contemplait le plus délicieux calme²⁰. »

Casanova s'est heurté à une résistance ferme de la part de la fille qui voulait se garder pour un mariage heureux et qui est parvenue à ses fins justement par les services de son soupirant refusé. L'aventurier, pour immortaliser le beau corps de la jeune fille blonde, l'a fait peindre par un peintre allemand²¹ dans une posture

¹⁸ Cité par Chantal Thomas, in *Op. cit.*, p. 204.

¹⁹ Il s'agit de Marie-Louise O'Murphy (1737-1815) dont la famille était d'origine irlandaise.

²⁰ La petite O'Morphy se prénommaient Louison, mais Casanova l'appelait Hélène, comme La Belle Hélène, à cause de sa beauté. *HV*, t. 1, p. 621.

²¹ Le peintre allemand dont parle Casanova n'est pas identifié. Le tableau en question, intitulé *Odalisque Blonde*, se trouve actuellement au Musée du Louvre à Paris.

intéressante: « Elle était couchée sur son ventre, s'appuyant de ses bras et de sa gorge sur un oreiller, et tenant sa tête comme si elle était couchée sur son dos²². »

Ce tableau (attribué faussement pendant longtemps à Boucher) a été admiré dans Paris et très tôt à Versailles également. Louis XV a fini par vouloir rencontrer le modèle dans la réalité. En vue d'être présentée au roi, Casanova devait la préparer de la tête aux pieds. Il a commencé par la laver, puis il l'habillait déceimment suivant le goût royal et il lui a appris quelques rudiments de l'étiquette de la cour. Le roi a été à tel point enchanté par la belle fille qu'après s'être assuré de ses propres mains qu'elle était toute neuve, il l'a mis dans un appartement du Parc-aux-Cerfs, parmi ses maîtresses. Après trois ans, O'Morphy devait quitter la cour royale à cause de l'intrigue d'une princesse. Le roi lui a donné une somme considérable et lui a trouvé un mari, M. de Beaufranchet. Ils ont eu un fils de ce mariage qui montrait bien que les espoirs de la petite Morfi de faire fortune par sa beauté étaient bien fondés, d'autant plus qu'elle a eu assez de courage de préserver son innocence au roi. Les services rendus par Casanova à Louis le Bien-Aimé témoignent de sa galanterie, de son flair infallible et montrent qu'il pouvait se montrer désintéressé tout aussi bien qu'il connaissait les secrets de la réussite féminine y compris les milieux les plus élevés.

Ces quelques exemples suffisent à démontrer que Casanova, célèbre aventurier et grand amoureux, a vécu une vie aventureuse au sens le plus strict du terme. Pendant sa vie, il a rencontré beaucoup de femmes et d'hommes de différentes situations sociales. À l'opposé de ses contemporains, il n'a pas jugé ses amis, ses partenaires et les victimes de ses jeux de séduction d'après les apparences : pour lui, les caractéristiques internes ont constitué la valeur principale. Pourtant, s'instruisant par ses expériences théâtrales, il s'est fait styliste et manipulateur des apparences, en faveur de ses propres succès et aussi de ceux de ses amis.

Comme nous y avons fait allusion, beaucoup de ses conquêtes ont mal tourné, et il a dû s'habituer à ce que les dames de la grande noblesse le méprisent : elles n'étaient disposées avec lui qu'à des liaisons amoureuses secrètes ou passagères. Il n'avait pas toujours été donc un séducteur à succès, par contre, il a investi ses énergies dans les relations humaines pour en tirer profit et en faisant profiter d'autres également.

À notre avis, une nouvelle perspective de la lecture approfondie des mémoires révèle que Casanova, bien connu comme aventurier du XVIII^e siècle, était également un homme polyvalent : un grand nombre d'épisodes jusqu'ici inexploités de l'*Histoire de ma vie* pourraient servir à démontrer ses multiples talents.

²² HV, t. 1, p. 622.

La religion de l'amour chez Stendhal

Orsolya Zsófia SALAMON

Dans cet article, on va analyser les deux romans achevés les plus célèbres de Stendhal, notamment *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme*. On examinera ces romans d'après le traité intitulé *De l'amour* : on les observera sous l'angle des types d'amour et des époques de l'évolution de l'amour-passion, présentés dans l'étude. C'est-à-dire, on tentera d'identifier les types d'amour que Julien Sorel et Fabrice del Dongo, les protagonistes des romans représentent, et on se concentrera sur les changements sentimentaux des héros, par lesquels ils atteignent l'amour-passion ou « l'amour à la Werther » que l'auteur prend pour le type d'amour le plus élevé. On va voir que nos héros commencent leur vie amoureuse comme des *don Juan*, mais avec le temps, l'amour gagne de plus en plus de terrain dans leur vie, jusqu'à ce qu'ils deviennent des *Werther* et, finalement, ils arriveront au point où l'amour-passion se transformera en religion.

« L'amour à la don Juan »

Don Juan est un personnage mythique qui incarne l'amour libertin. Dans la tradition littéraire, il est souvent représenté comme le vil séducteur, cynique et froid qui, en rejetant les règles morales, séduit les femmes par des discours et des promesses mensongers. Par contre, pour Stendhal, don Juan n'est pas un personnage malin, pour la seule raison qu'il conçoit l'amour à sa manière. Pourtant, il ne peut pas être considéré comme héros romantique, parce que son amour et son bonheur viennent de la vanité. Voyons ce que dit Stendhal des *don Juan*:

Le caractère de don Juan requiert un plus grand nombre de ces vertus utiles et estimées dans le monde : l'admirable intrépidité, l'esprit de ressources, la vivacité, le sang-froid, l'esprit amusant, etc. Les don Juan ont de grand moments de sécheresse et une vieillesse fort triste. [...] Comme on ne choisit pas un tempérament, c'est-à-dire une âme, l'on ne se donne pas un rôle supérieur.¹

On voit donc que l'auteur ne condamne pas les *don Juan*, voire, il admet qu'il y a certains moments de bonheur et des expériences agréables que ne connaîtront jamais les *Werther*. Il croit tout de même ces derniers plus heureux, parce que « don Juan réduit l'amour à n'être qu'une affaire ordinaire² ». Stendhal nous présente la vie des *don Juan* et celle des *Werther* dans ses romans aussi par l'intermédiaire des personnages de Julien et de Fabrice, et il prouve encore par leur destin sa conception romantique selon laquelle ce ne sont que les *Werther* qui peuvent se situer et s'élever au-dessus des petites gens de la vie.

¹ STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 234-236. (Désormais : [DA])

² *Ibid.*, p. 236.

Au début du roman, Julien a « des désirs imparfaitement satisfaits par la froide réalité », il a honte de ses origines plébéiennes, et il ne souhaite que de sortir du milieu paysan³. Il est plein de complexes et ses ambitions le dominent. Par conséquent, il ne vit des moments heureux que très rarement, lorsqu'il imagine un avenir brillant où son renom rivalise avec celui de Napoléon, et où sa famille ou M. de Rênal peuvent bien regretter de ne pas avoir apprécié ses valeurs. Il appartient à ce qu'on appelle les *piqués* d'amour-propre. Comme Stendhal le dit, l'homme piqué « veut que son ennemi vive et surtout soit témoin de son triomphe »⁴. Son bonheur est donc nourri des victoires et de la vanité. Les *don Juan*, égoïstes et secs, « finissent même par regarder les femmes comme le parti ennemi », et n'est-ce pas vrai pour Julien aussi qui, au début, prend la conquête de Mme de Rênal pour une bataille gagnée⁵ ? Ou bien, dans sa liaison avec Mathilde de la Mole, il s'efforce de prendre le dessus sur la fille, comme si l'amour n'était qu'une compétition ou une lutte d'autorité : « l'idée de l'égalité lui inspire la rage⁶ ». C'est ainsi que Mathilde, amoureuse, arrive à se dénoncer à Julien et à parler contre elle-même :

– Punis-moi de mon orgueil atroce, lui disait-elle, en le serrant dans ses bras de façon à l'étouffer ; tu es mon maître, je suis ton esclave, il faut que je te demande pardon à genoux d'avoir voulu me révolter. Elle quittait ses bras pour tomber à ses pieds. – Oui, tu es mon maître, lui disait-elle encore, ivre de bonheur et d'amour ; règne à jamais sur moi, punis sévèrement ton esclave quand elle voudra se révolter.⁷

Et ce n'est pas l'unique fois que Mathilde s'humilie devant Julien car, quand ses intérêts l'exigent, Julien commence à faire la cour à Mme la maréchale de Fervaques aussi pour la rendre jalouse. Lorsque Mathilde l'apprend, d'abord, elle écume de rage, mais un moment plus tard, elle se jette aux pieds du jeune *don Juan*, et lui dit :

Ah ! Pardon, mon ami, ajouta-t-elle, en se jetant à ses genoux, méprise-moi si tu veux, mais aime-moi, je ne puis vivre privée de ton amour. Et elle tomba tout à fait évanouie.⁸

La réaction de Julien qui suit cette violente attaque de Mathilde trahit encore sa petite âme piquée : « La voilà donc, cette orgueilleuse à mes pieds ! se dit Julien⁹. » Après tant de luttes, il n'est pas du tout étonnant qu'au fond, il vive de grands moments de sécheresse, mais il ne reconnaît pas encore sa misère, parce qu'il est trop vaniteux pour pouvoir se connaître vraiment.

Fabrice de *La Chartreuse de Parme* est un *don Juan* lui aussi, même s'il montre d'autres caractéristiques. Il se contente de la compagnie des femmes, il a un esprit amusant, il est aimable, il est donc muni de toutes les vertus estimées par la haute société, pourtant, tout comme Julien, il vit des moments fort tristes. Et ces

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁵ *Ibid.*, p. 235.

⁶ *Ibid.*, p. 237.

⁷ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 383. (Désormais : [RN])

⁸ *Ibid.*, p. 445.

⁹ *Ibid.*

moments le poussent aux aventures : il veut faire l'expérience de la guerre, il veut se battre, il veut faire la cour aux jolies femmes – surtout si elles ont déjà un admirateur. Il se prend pour un chevalier qui enlève les dames aux hommes, parce que c'est un défi. C'était le cas avec la petite Marietta et avec la Fausta aussi : il avait besoin de ces femmes pour la seule raison qu'il éprouvait des *piques* de vanité. Il n'est nullement préoccupé de l'amour des femmes, il ne veut pas les épouser, pour lui, il ne s'agit que de remporter la victoire sur elles. Ce qui compte, c'est la quantité des conquêtes et non pas la qualité. Dès que le succès est assuré, il choisit une nouvelle femme à séduire : après avoir enlevé la Fausta à son amant, à l'occasion du premier échange de lettres, il courtise la petite Bettina, porteuse de bonne nouvelle :

Il avait été cent fois répété que, maintenant que la Fausta était d'accord avec son amant, celui-ci ne repasserait plus sous les fenêtres du petit palais [...] Depuis que la Fausta avait témoigné le désir d'un rendez-vous, toute cette chasse semblait bien longue à Fabrice. Non, je n'aime point, se disait-il en chantant assez mal sous les fenêtres du petit palais ; la Bettina me semble cent fois préférable à la Fausta, et c'est par elle que je voudrais être reçu en ce moment.¹⁰

On voit maintenant comment les jeunes *don Juan* traitent les femmes chez Stendhal, mais on ne sait rien des vieux *don Juan*. C'est pour la simple raison qu'il n'existe pas de *don Juan* âgé. Ce fait s'explique de plusieurs façons. Premièrement, à l'époque de Stendhal, la plupart des *don Juan* n'arrivaient pas à la vieillesse, parce qu'ils se faisaient tuer avant l'heure en duel. Ensuite, ceux qui ne mouraient pas jeunes, se retiraient du monde, et vivaient une vieillesse très triste, puisque leur force d'attraction s'affaiblissait avec le temps, donc, leur « moitié *don Juan* » mourut avec leur jeunesse. Mais, finalement, la raison magistrale pour laquelle il n'y a pas de *don Juan* âgé est la suivante :

Dans le feu de la jeunesse, quand toutes les passions font sentir la vie dans notre propre cœur et éloignent la méfiance de celui des autres, don Juan, plein de sensations et de bonheur apparent, s'applaudit de ne songer qu'à soi, tandis qu'il voit les autres hommes sacrifier au devoir ; il croit avoir trouvé le grand art de vivre. Mais au milieu de son triomphe, à peine à trente ans, il s'aperçoit avec étonnement que la vie lui manque, il éprouve un dégoût croissant pour ce qui faisait tous ses plaisirs.¹¹

C'est la constatation que font nos deux héros stendhaliens dans leur prison aussi. En reniant leur vie ancienne, ils sacrifieraient tout pour l'amour. Enfin, ils arrivent à l'amour-passion, dans lequel il n'y a plus de raison, ni d'intérêt, ni de *piques* de vanité. Par la suite, on va voir comment l'amour naît dans l'âme de Julien et de Fabrice, et pour bien élucider ce processus, on va recourir à la description de Stendhal, écrite sur la naissance de l'amour et connue sous le nom de « cristallisation ».

¹⁰ STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Pocket, 1998, p. 252.

¹¹ STENDHAL, [DA], p. 238.

La cristallisation de l'amour

Don Juan et Werther incarnent les deux extrémités de l'amour, par conséquent, c'est un vrai abîme qui les sépare, et ce gouffre n'est surmontable que par les degrés des métamorphoses de leurs sentiments dans leur imagination. La cristallisation est la métaphore magnifique pour visualiser tout ce qui se passe dans l'esprit d'un amant lors du développement graduel de l'espérance, de l'amour et des doutes. Pour bien clarifier cette notion, citons la formulation de Stendhal :

Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures, et voici ce que vous trouverez : Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches [...] sont garnies d'une infinité de diamants [...] on ne peut plus reconnaître le rameau primitif. Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.¹²

Au cours de la cristallisation, l'homme orne donc la femme aimée de milles perfections, disons de « diamants », à la même manière qu'un petit rameau devient paré des « cristallisations brillantes ». Si la cristallisation est commencée, « l'on jouit avec délices de chaque nouvelle beauté que l'on découvre dans ce qu'on aime »¹³. Pourtant, ce processus ne réside pas dans la simple idéalisation de la femme aimée : la maîtresse deviendra progressivement l'inspiratrice de tous les mouvements du cœur de l'amant et « la créatrice de tout émerveillement »¹⁴. Ainsi, on peut voir que l'idée de la cristallisation contredit celle des *coups de foudre* : il ne s'agit plus de tomber amoureux à la première vue, mais il faut envisager le processus comme une longue lutte des espérances et des doutes, lors de laquelle l'objet de l'amour devient insensiblement l'agent de la cristallisation.

Stendhal divise l'évolution de l'amour-passion en sept époques par lesquelles passeront Julien et Fabrice également. C'est donc un long processus qui dure des années, et qui commence par l'admiration. Puis, après la sympathie mutuelle, on continue par la deuxième étape, c'est lorsqu'on se dit : « Quel plaisir de lui donner des baisers, d'en recevoir, etc. ! », et c'est à la fois le point où les espérances naissent¹⁵. Après cela, tout s'accélère : en un clin d'œil, l'amour naît et commence à se faire la première cristallisation. Puis, l'âme amoureuse « arrive à douter du bonheur qu'il se promettait »¹⁶. Comme dès la naissance de l'amour, il s'agit « d'être aimé ou de mourir », il suffit la moindre chose pour que naisse la crainte de l'« affreux malheur » de trouver anéanti tout le bonheur¹⁷. Par l'apparition des doutes commence l'époque de l'achèvement de l'amour, c'est-à-dire la seconde cristallisation. C'est elle qui assure la durée de l'amour, et c'est grâce à elle qu'on ne

¹² *Ibid.*, p. 34-35.

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ CROUZET, Michel, « Préface », in STENDHAL, *De l'amour*, éd. cit., p. 23.

¹⁵ STENDHAL, [DA], p. 34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

reconnaît plus « la branche d'arbre primitive ». C'est parce que dès que la seconde cristallisation a opéré, la femme aimée – tout comme le rameau jeté dans un coin de la mine de sel – est « ornée de perfections ou de diamants »¹⁸. Du moment qu'un homme tombe amoureux, il ne voit plus la femme telle qu'elle est : il en découvre sans cesse de nouvelles beautés qui, en fait, naissent d'un désir : « Vous la voulez tendre, elle est tendre » – dit Stendhal¹⁹. Dans les autres passions, ce sont toujours les désirs qui se conforment aux réalités, mais un amant a « des réalités qui se modèlent sur ses désirs »²⁰. Comme toutes les réalités s'accommodent aux désirs de l'amant, et sa vie dépend de l'être aimé, cette seconde cristallisation est évidemment plus forte que la première, parce qu'elle est déjà accompagnée de la crainte aussi. Ce sont les craintes qui assurent la vivacité de l'amour : s'il n'y a rien dont on a peur dans une relation, la passion naissante meurt. Ainsi, les doutes et la certitude d'être aimé luttent sans cesse dans l'âme amoureuse.

« L'amour à la Werther »

Nos héros traversent les sept époques définies par Stendhal et, après des années, ils arrivent à goûter l'amour le plus doux, le plus passionné, en d'autres termes « l'amour à la Werther ». Dans le premier livre du *Rouge et le Noir*, Julien s'élève graduellement au niveau de « l'amour à la Werther », mais à la fin de ce livre, il a le malheur de quitter la région, ce qui l'emmènera à des nouveaux égarements à la don Juan. Il découvre ce tendre sentiment dans son cœur lorsqu'il s'éloigne de Mme de Rênal dans l'espace. En revanche, le Fabrice de *La Chartreuse de Parme* dépasse sa période juanesque dans le premier livre, et par conséquent, dans la deuxième partie du roman, il est prêt pour le vrai amour. Dans sa prison, l'amour naît dans son âme d'un jour à l'autre. Pourtant, même dans le cas de Fabrice, l'amour ne se développe pas pendant une semaine, puisque ce sentiment avait déjà mûri en lui dès sa première rencontre avec Clélia, près de Côme.

L'histoire de Werther est devenue parabole dans la littérature européenne : il y eut de nombreux auteurs qui, suivant l'exemple de Goethe, ont immortalisé l'histoire d'un amant écarté. Ce roman est donc sans doute un ouvrage qui a changé le paradigme littéraire et qui fait sentir son influence même de nos jours. On en parle non seulement dans la littérature, mais dans la psychologie aussi, puisqu'on a donné le nom de Werther à un effet qui pousse les amants malheureux au suicide. Le protagoniste de ce roman sentimental de Goethe incarne l'amour plein de désintéressement, d'abnégation, un amour qui n'a ni raison, ni but pratique, et dont on ne peut pas se priver. Il s'agit là du sentiment fatal que Stendhal appelle l'amour-passion et qui est capable de changer toute la personnalité d'un amant :

¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, p. 54.

²⁰ *Ibid.*, p. 236.

L'amour à la Werther ouvre l'âme à tous les arts, à toutes les impressions douces et romantiques, au clair de lune, à la beauté des bois, à celle de la peinture, en un mot au sentiment et à la jouissance du *beau*, sous quelque forme qu'il se présente, fût-ce sous un habit de bure.²¹

Ce type d'amour élève donc l'âme à une hauteur où les petites gens de la vie ne l'atteignent plus. Dans les romans analysés, on peut retrouver la métaphore de cette sorte d'ascension. Voyons l'exemple de Julien qui découvre ce sentiment en montant sur l'échelle pour pénétrer dans la chambre de Mme de Rênal où il oubliera ses ambitions et se concentrera uniquement sur la femme aimée. C'est encore dans la hauteur des montagnes qu'il se débarrasse de toutes ses pensées et ne fait que de jouir de la beauté du spectacle. Et, finalement, c'est toujours à la hauteur de sa prison, qui se trouve dans un donjon gothique, qu'il fait le bilan de sa vie et constate qu'il n'a jamais aimé que Mme de Rênal. Le décor illustre donc l'âme délivrée de Julien : dès qu'il vit des moments d'abandon, l'auteur l'élève au-dessus du monde ordinaire. La hauteur est éloquente dans *La Chartreuse de Parme* aussi : c'est dans la Tour Farnèse que Fabrice, enfermé, isolé du monde, est capable d'ouvrir son âme à l'amour. Quand il y entre, il doute d'être dans une prison : c'est d'abord le regard de Clélia, puis le beau spectacle de la grande tour qui lui fait oublier ses malheurs. On peut donc constater que Julien et Fabrice « se trouvent toujours dans un lieu élevé, lorsqu'ils quittent les vains soucis » de la vie quotidienne « pour vivre d'une vie désintéressée et voluptueuse »²². Les tours des héros, c'est-à-dire la Tour Farnèse et le donjon gothique, sont les lieux du bonheur, d'où ils voient le monde d'en haut, par conséquent elles peuvent être conçues en tant que tours d'ivoire où se retirent les poètes pour se consacrer à la contemplation. Tout comme les poètes, Julien et Fabrice ne sont capables d'ouvrir leur âme que dans l'isolement, dans la hauteur d'une tour où ils sont au-dessus des médiocrités du monde calculateur d'en bas.

Grâce à « l'amour à la Werther », nos protagonistes peuvent observer la vie sous un nouvel aspect d'où tout semble neuf et vivant. Ils font l'expérience du sentiment qu'éprouvait Werther envers Lotte, l'amour véritable qui « jette aux yeux d'un homme toute la nature [...] comme une nouveauté inventée d'hier »²³. Ils font du long chemin parcouru pour y arriver, un chemin que symbolise l'échelle de Julien et les trois cents quatre-vingt marches de la Tour Farnèse que monte Fabrice. On voit donc que « l'amour à la don Juan » est motivé d'égoïsme, de vanité et des *piques* d'amour-propre, mais « l'amour à la Werther » s'élève vraiment au-dessus de tout cela par son caractère désintéressé. Au chapitre premier du traité *De l'amour*, lors de la typologie de l'amour, établie par Stendhal, on lit le passage suivant dans la définition de l'amour-passion : « celui de la religieuse portugaise »²⁴. Par conséquent, on peut constater que l'amour-passion, selon Stendhal, est pénétré par la même ferveur qu'éprouve une personne pieuse pour Dieu.

²¹ *Ibid.*, p. 234.

²² Cf. l'article « Tour », par DECOURT M., in *Dictionnaire de Stendhal*, sous la dir. d'Y. Ansel, Ph. Berthier et M. Nerlich, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 714.

²³ STENDHAL, [DA], p. 239.

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

Cette pensée soutient la conception romantique de Stendhal sur l'amour-passion, selon laquelle c'est l'unique sentiment qui peut nous élever au-dessus des bassesses du monde réel. Ce type d'amour peut être aussi intense, vertueux et élevé que l'adoration de Dieu ou l'engagement envers lui. On voit donc qu'aux yeux de l'écrivain, « l'amour à la Werther » est si immense et sublime qu'il se confond avec la religion. Par la suite, on va examiner la signification métaphorique des églises et des chapelles, symboles principaux de la religion, d'où, on le verra, Stendhal exile Dieu pour le remplacer par l'amour. Par conséquent, ce n'est pas la conversion à Dieu, mais la conversion à l'amour qui assurera l'ascension des protagonistes.

L'amour en tant que religion

Jusque là, on a vu comment les *don Juan* deviennent des *Werther*, mais par la suite, on va voir comment « l'amour à la Werther » se transforme en religion. Les scènes religieuses comme par exemple les églises et les chapelles, seront les décors constants de la vie amoureuse de Julien et de Fabrice.

Dans *Le Rouge et le noir*, l'église de Verrières et la cathédrale de Besançon soutiennent, préparent, voire prédisent l'amour-passion et l'ascension de l'âme de Julien. La première rencontre du fils de charpentier et de Mme de Rênal n'est pas celle à laquelle nous, les lecteurs pouvons assister, mais celle que l'on apprend à travers la conversation de Julien avec son père :

Réponds-moi sans mentir [...] d'où connais-tu Mme de Rênal. [...] – Je ne lui ai jamais parlé, répondit Julien, je n'ai jamais vu cette dame qu'à l'église.²⁵

Même si leur liaison ne commence pas là, l'église sera l'ornement continu de leur amour dont cette scène est l'introduction.

Après que leurs rendez-vous nocturnes secrets finissent par se savoir, Julien doit quitter Verrières et rompre toute relation avec la femme aimée. Ils passent beaucoup de temps sans se voir, on a déjà l'impression qu'il se sont oubliés. Mme de Rênal mène une vie dévote pour plaire à Dieu après avoir péché dans l'adultère, et Julien est en train d'établir sa carrière au séminaire, à Besançon. Le destin intervient pourtant par l'intermédiaire d'un curé incarnant la religion insultée et réclamant vengeance, ce qui les amène dans la cathédrale. La rencontre foudroyante perturbe la femme à tel point qu'elle s'évanouit tout de suite et, quelques minutes plus tard, Julien lui-même est à la limite de perdre conscience : il doit se cacher, il est hors d'état de marcher.

Les coups de pistolets dans l'église de Verrières constituent la scène capitale du roman et la fin de la quête du bonheur. Et c'est là qu'on peut observer le mieux l'importance du décor religieux. En tirant sur Mme de Rênal dans une église, Julien ne commet pas de sacrilège. C'est tout le contraire : il fait quelque chose qui appartient aux rites – aux rites religieux – depuis les temps primitifs de l'humanité, c'est-à-dire un sacrifice. Si l'on accepte l'interprétation des chapelles comme lieux

²⁵ STENDHAL, [RN], p. 31.

sacrés mais sans Dieu, « la rencontre meurtrière est la figure du suprême sacrifice à l'amour »²⁶. Ces coups de pistolets sont tirés au moment le plus parfait que Gilbert Durand interprète comme « l'acte où Julien se convertit, abandonne à jamais toute velléité d'ambition et d'avenir pour ne vivre que la plénitude présente de l'amour. [...] Le meurtre dans la chapelle est fondamentalement un sacrifice qui sacralise le destin de Julien »²⁷.

Dans *La Chartreuse de Parme*, on peut retrouver à peu près la même construction du décor religieux, puisque cette fois-ci aussi, les églises servent souvent d'arrière-plans pour les rendez-vous amoureux : Saint-Jean de Parme est le lieu de rendez-vous amoureux dont la protagoniste est la Fausta. Selon l'interprétation de Durand, cette scène est « l'anticipé pastiche de la scène d'amour dans la chapelle Farnèse »²⁸. À Saint-Jean, Fabrice, en se déguisant en prêtre donne à la Fausta des rendez-vous secrets que le comte M***, son rival, voit de sa cachette. Malgré le fait que les amants ne veulent pas encore renoncer l'un à l'autre, ce rendez-vous à l'église ne convertit pas immédiatement Fabrice à l'amour. A peine reçoit-il de bonnes nouvelles de la cantatrice aimée qu'il tombe sous le charme de Bettina, femme de chambre de la Fausta, porteuse des nouvelles. Jusqu'à ce qu'il ne connaisse la joie suprême de l'amour avec Clélia, Fabrice est inconstant lui aussi : il est constamment amoureux, mais toujours de quelqu'une d'autre.

C'est la chapelle de la prison Farnèse qui est le lieu où Fabrice se convertit à l'amour. Cette chapelle sera le décor des aveux heureux mutuels : Fabrice et Clélia peuvent se dévoiler là entièrement leurs sentiments. Puis, c'est le lieu où Fabrice va retourner et où il va faire l'amour avec Clélia pour la première fois. Après qu'il quitte sa prison définitivement, quatorze mois passent durant lesquels Clélia et Fabrice ne se voient pas. La petite église de la Visitation devient le lieu de leurs retrouvailles nocturnes. Clélia avait fait vœu à la Madone de ne plus jamais *revoir* Fabrice, mais elle l'aime tant qu'elle ne peut pas renoncer à lui, c'est pourquoi elle le reçoit dans une profonde obscurité. Au chapitre XXVIII, il y a un saut de trois ans, durée pendant laquelle Clélia rend visite tous les soirs à son cher Fabrice, rendez-vous dont le résultat sera un enfant d'amour, Sandrino. Alors, la petite église de la Visitation devient littéralement l'église des visitations, celles de Clélia.

En conclusion, on peut dire que bien qu'à la surface, le sacré nous semble être dégradé par l'attaque armée de la part de Julien, ou bien par l'érotisme de la part de Fabrice, mais les héros, par ces actes commis dans les églises, issus de la passion, sacralsent l'amour plus profondément. On voit donc clairement que les églises et les chapelles, que Julien et Fabrice rencontrent, appartiennent plutôt à l'intrigue d'amour qu'à la vie religieuse, comme elles sont les décors de la conversion à l'amour et non pas ceux de Dieu. Par conséquent, dans la conception romantique de Stendhal, c'est l'amour lui-même qui devient religion.

²⁶ DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961, p. 193.

²⁷ *Ibid.*, p. 194.

²⁸ *Ibid.*, p. 195.

Pour expliciter les pensées-clés de cette étude, faisons un tour d'horizon des constatations les plus importantes. Au début des romans, Julien et Fabrice n'étaient que des *don Juan* : ils ne tenaient pas l'amour en haute estime. Julien faisait une lutte d'autorité de ses conquêtes et de ses relations, et il devait toujours dominer les femmes à cause de ses complexes et de sa haine envers les riches. Fabrice ne voulait que s'enfuir du triste château paternel quand il a décidé de rejoindre l'armée de Napoléon. Cette décision l'a conduit à des aventures guerrières et à des amourettes légères, lors desquelles il n'a rien appris de la vraie passion de l'amour. Pourtant, le rôle de ce sentiment commençait à s'élever graduellement à leurs yeux. Julien, en s'éloignant de Mme de Rênal dans l'espace, s'approche d'elle dans l'esprit : la cristallisation commence dans sa tête lorsqu'il doit quitter la femme aimée. Et, comme il doit lui dire adieu, il y aura de grands obstacles qui se dressent encore sur son chemin menant vers le bonheur : à peine le sentiment de l'amour-passion est-il né dans son esprit qu'il retourne à ses réflexes anciens, c'est-à-dire à ses ambitions démesurées. Il s'installe à Paris et ses complexes reparaissent de nouveau, par conséquent, il recommence sa lutte pour fasciner ceux qu'il déteste : cette fois-ci, c'est l'aristocratie. Ainsi, il nous semble être perdu. Par contre, chez Fabrice, les égarements précèdent l'amour-passion, par conséquent, lorsqu'il rencontre Clélia de nouveau, dans la prison, il est déjà prêt pour « l'amour à la Werther ».

Dans le traité intitulé *De l'amour*, on a vu que « l'amour à la Werther » ou en d'autres termes, l'amour-passion est pénétré par la même ferveur que l'adoration de Dieu. On peut donc constater que Stendhal considère ce type d'amour comme un sentiment aussi noble que la foi. Ainsi, il n'est pas étonnant si, finalement, c'est l'adoration des femmes qui rachète nos héros. Ils se convertissent aux femmes aimées comme une âme perdue se convertit au Seigneur. Cette conversion est représentée dans les romans symboliquement : Julien tire sur Mme de Rênal à l'autel de l'église de Verrières. On peut interpréter cet acte en tant que sacrifice à l'autel de l'amour, sacrifice qui entraînera la mort des deux amants. Et, de même, à la surface, Fabrice nous semble commettre du sacrilège en faisant l'amour avec Clélia dans la chapelle de la Tour Farnèse, mais cet acte est bien plus profondément symbolique : c'est le moment où ce cœur jusque là si mal aimant, se convertit à l'amour.

Après cette ascension vers l'amour véritable, les romans de nos héros sont finis. Julien attend son exécution dans le donjon gothique où il fait le bilan de sa vie et reconnaît qu'il n'avait jamais aimé que Mme de Rênal. Dès ce moment, il ne souhaite que de passer ses deux derniers mois avec celle qu'il aime, en bonheur et en tranquillité parfaits. Par ce désir, il arrive à bon port, il trouve le bonheur, donc son ascension s'opère. Et en ce qui concerne Fabrice, il meurt à la fin du roman sur une chaise de bois, vêtu en blanc, en n'ayant aucun grave reproche à se faire, tout comme l'avait prédit l'abbé Blanès. Il meurt avec le désir dans son cœur de retrouver Clélia dans un meilleur monde. Ce vœu nous trahit son amour infini : malgré le fait qu'il était profondément croyant et qu'il était prêtre, ce n'est pas le Seigneur qu'il veut retrouver mais son unique amour, Clélia.

Comme c'est grâce à la conversion à l'amour que nos héros arrivent à bon port, c'est grâce à elle qu'ils meurent le cœur tranquille, c'est l'amour-passion qui leur assure l'ascension vers les altitudes auxquelles ils aspirent. En somme, on peut donc constater que c'est vraiment l'amour qui occupe la place de Dieu dans la conception stendhalienne de la religion.

Masques et simulacres dans les fêtes galantes

Zsuzsa BAGDÁCS

Le thème des fêtes galantes a sollicité plusieurs domaines artistiques, parmi lesquels la peinture et la poésie ont produit les résonances les plus riches. Son élaboration picturale est liée le plus souvent au nom de Jean-Antoine Watteau (1684-1721), considéré comme le maître de ce genre dans le style rococo. Ce thème trouve par la suite des échos lyriques dans le recueil de Paul Verlaine, intitulé *Fêtes galantes* (1869). Au XIX^e siècle, la découverte du passage entre les différents arts attire de plus en plus de créateurs. C'est aussi à cette époque que l'art de Watteau est enfin reconnu grâce aux critiques des frères Goncourt. Verlaine, inspiré par l'univers des fêtes galantes, tente de traduire tout ce qui est exprimé par le « langage muet » de la peinture de Watteau. Mais on ne doit pas oublier que la genèse de ce thème est inséparable du monde du théâtre (*commedia dell'arte*, comédie française), et que Verlaine transmet encore sa poésie « galante » en héritage à la musique (Debussy).

Certes, il y a une correspondance entre ces différents domaines, mais comment et pourquoi cette relation s'est-elle établie ? Quel est le « visage » qui peut être le mieux interprété par la peinture et quel est celui qui se prête le mieux à l'évocation poétique (pour ne mentionner que deux aspects) ? Et en quoi consiste le fond qui demeure inchangé à travers tous ces changements formels ? Sous cette « peau multiple », le noyau est à chercher au niveau thématique.

Je voudrais étudier ce thème en examinant les correspondances entre les fêtes galantes de Watteau et celles de Verlaine, et en me concentrant surtout sur l'œuvre de ce dernier. Il s'agit en réalité de deux motifs principaux. L'un est le théâtre ou la théâtralité, exprimé par les décors, les déguisements, les masques et les personnages de la comédie italienne et française. L'autre notion-clé, inséparable de la précédente, est le jeu qui se manifeste sur plusieurs plans : dans les poèmes et sur les tableaux, entre autres, par la comédie, par la musicalité (par les instruments) et dans la forme de dialogue. Dans le cas de Watteau, on peut évoquer le jeu des couleurs, l'ambiguïté des sujets des tableaux, et le cache-cache joué avec le spectateur, c'est-à-dire le procédé par lequel il montre et cache à la fois. Signalons aussi le caractère poétique de l'art de Watteau (que les Goncourt ont qualifié de « grand poète du dix-huitième siècle »¹), et l'omniprésence d'une musicalité fine qui émane de ses peintures et qui devait faciliter la tâche de Verlaine de transposer cet univers en vers.

On note cependant une tristesse insaisissable et fuyante qui émane des décors de la fête gaie : il s'agit de la mélodie aigre-douce de la mélancolie. Les pièces des *Fêtes galantes* (et encore plus les poèmes ultérieurs liés à ce thème) trahissent une double duperie : le poète n'est pas seulement le metteur en scène de la comédie, mais aussi un de ses acteurs. Dans son effort pour dépasser la mélancolie de *Poèmes saturniens*, il se cache derrière le masque des *Fêtes galantes*. Plus il s'assimile au

¹ GONCOURT, Edmond et Jules de, *Arts et artistes*, éd. par J.-P. Bouillon, Paris, Hermann, 1997, p. 69.

jeu et s'identifie au rôle du clown, plus il devient la victime de sa propre duperie. On croit repérer ici la source principale de la mélancolie des *Fêtes galantes* verlainiennes.

Petit à petit, il se dégage que le masque n'est pas seulement un accessoire, mais aussi et surtout le symbole central de la mélancolie des fêtes galantes. D'un côté, l'emploi des masques est destiné à répondre au désir du travestissement. Cette volonté d'être quelqu'un d'autre peut être observée, d'une part, dans le cas des personnages des tableaux et des poèmes, et d'autre part – peut-être même en premier lieu – chez les artistes eux-mêmes. Et voilà : d'un autre côté, c'est justement par ces réactualisations formelles qu'un masque multicouche se dépose sur un visage (supposé) originel, sur quelque chose qui reste constant au fond des fêtes galantes. En plus, le simulacre y est présent à (au moins) quatre degrés. Premièrement, la *commedia dell'arte* offre des rôles que, deuxièmement, les participants des fêtes « revêtent ». Troisièmement, Watteau peint ces scènes qui sont, quatrièmement, évoquées par la poésie de Verlaine.

Mon objectif principal est donc de tâcher de répondre aux questions suivantes : si on enlève les enveloppes les unes après les autres, qu'est-ce qu'on va trouver à la fin ? Qu'est-ce que ces masques veulent feindre ? Quel est le visage originel ? L'original existe-t-il au fond ? Ou bien est-ce le masque qui précède le visage ? En adoptant la terminologie de Jean Baudrillard, on peut constater que la dissimulation renvoie à la présence, à l'existence de quelque chose, c'est-à-dire le fait de dissimuler est fondé sur la volonté de « feindre de ne pas avoir ce qu'on a ». Par contre, la simulation tente de maintenir une fausse apparence, l'illusion de quelque chose qui n'existe pas. Avec les termes de Baudrillard : « Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas². » Dans le cas des fêtes galantes, laquelle de ces deux notions possède le plus de validité ?

Transpositions

Au XIX^e siècle, la transposition artistique est pratiquée par de nombreux poètes, peintres et compositeurs. Ce procédé rend perméables les frontières entre la littérature et les autres arts. Le grand maître de la transposition poétique au XIX^e siècle est sans conteste Théophile Gautier. Ses multiples talents le prédestinaient à la fois à la peinture, à la poésie et à la sculpture. Il écrit des articles et des essais sur les tableaux, et ces textes peuvent être considérés non seulement comme des critiques ou des commentaires, mais aussi comme des tentatives de réinterprétation.

La vogue de ces fêtes remonte au début du XVIII^e siècle. En fait, les fêtes galantes constituent l'un des divertissements favoris de l'aristocratie. La mode en fut lancée après la mort de Louis XIV (1715). Sous les huit années de frivolité et de libertinage de la Régence, les mœurs de la Cour se relâchent. Lors de ces fêtes, l'élite aristocratique se livre à des plaisirs futiles sous les déguisements des personnages de la comédie italienne. C'est aussi à cette époque (à partir de la fin de

² BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 12.

1717) que les tableaux les plus célèbres de Watteau voient le jour. Son *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717) lui vaut la qualité de membre de l'Académie et le titre de *maître des scènes galantes*. Au siècle suivant, quelques années avant la parution du recueil de Verlainne, ce sont les frères Goncourt qui redécouvrent son talent et font reconnaître son œuvre dans *L'Art du XVIII^e siècle*, paru en fascicules à partir de 1859 avant d'être publié en volume en 1873³. Cependant dans les *Fêtes galantes*, il ne s'agit pas pour Verlainne d'offrir des descriptions de tableaux de Watteau, mais de donner une forme poétique à tout cet univers, à toute cette atmosphère qui est mise en images par le peintre.

Peinture et poésie marchent souvent ensemble au cours de l'histoire de l'art, et elles sont même rapprochées sur la base de leurs valeurs artistiques respectives. Charles-Alphonse Du Fresnoy, alliant les formules d'Horace et de Simonide, dit : « La Peinture et la Poésie sont deux Sœurs qui se ressemblent si fort en toutes choses, qu'elles se present alternativement l'une à l'autre leur office et leur nom : On appelle la première une Poésie muette, et l'autre une Peinture parlante⁴. » Au XIX^e siècle, il n'existe plus d'hierarchie rigoureuse des arts, et le recueil des *Fêtes galantes* peut constituer un bel exemple de la relation complémentaire de ces deux domaines artistiques. Les frères Goncourt évoquent souvent le caractère poétique de l'œuvre de Watteau : « Le grand poète du XVIII^e siècle est Watteau. Une création, toute une création de poème et de rêve, sortie de sa tête, emplit son Œuvre de l'élégance d'une vie surnaturelle⁵. »

Les fêtes galantes de Watteau

Mais d'où vient cette poésie picturale ? En quoi consiste ce charme poétique, découvert par les Goncourt ? La réponse la plus plausible est sans doute que les tableaux de Watteau sont porteurs, et avec une très forte intensité, d'une sorte de mélodie suscitée par le rythme de la composition, ce qu'illustrent entre autres les personnages qui jouent d'un instrument de musique. En réfléchissant sur la grâce de Watteau, les Goncourt trouvent qu'elle « s'agite sur un rythme, et que sa marche balancée soit une danse menée par une harmonie⁶ ». Plus loin, ils reviennent encore à l'idée de l'harmonie :

Au fond de cet Œuvre de Watteau, je ne sais quelle lente et vague harmonie murmure derrière les paroles rieuses ; je ne sais quelle tristesse musicale et doucement contagieuse est répandue dans ces fêtes galantes⁷.

Et petit à petit, il s'avère que ce que le spectateur croit entendre n'est autre chose que la mélodie de la mélancolie.

³ Verlainne connaissait aussi *Les Peintres de Fêtes galantes* de Charles Blanc, paru en 1854.

⁴ DU FRESNOY, Charles-Alphonse, *L'Art de peinture [De Arte graphica]* (1664), traduit en français avec des remarques nécessaires et très-amplés (par R. de Piles), Paris, Nicolas l'Anglois, 1668, p. 3.

⁵ GONCOURT, *Op. cit.*, p. 69.

⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁷ *Ibid.*, p. 75.

Ce qui est étrange chez Watteau, c'est qu'au premier coup d'œil, les tableaux semblent harmonieux, idylliques, légers. Mais dès qu'on les examine plus attentivement, quelque chose commence à nous gêner, déranger, inquiéter, voire troubler. Ce quelque chose vibre dans l'arrière-plan des scènes. Et dans le seul arrière-plan, sourdement, à travers le jeu des couleurs apparemment fades. C'est que les personnages de premier plan ne reflètent presque rien, ils demeurent des figures, des fantoches devant lesquelles le spectateur reste confondu. Ce trait singulier, qui a provoqué un sentiment de frustration chez la plupart des spectateurs contemporains, a alimenté les critiques négatives au XVIII^e siècle. Diderot et d'autres critiques des Salons méconnaissent l'œuvre du peintre ou en parlent avec dédain. Ils considèrent Watteau comme le peintre du passé, celui des fêtes galantes démodées. En réalité, le thème de sa peinture est le plus souvent l'évanescence des choses et des êtres. Il représente le moment unique qui passe et ne revient jamais. Mais c'est justement cette fugacité qui suscite la désapprobation de nombreux critiques contemporains. On lui reproche l'absence de l'action, disant que ses tableaux n'ont ni sujet principal ni sujet secondaire, que les motifs ne sont que juxtaposés, et que de nombreux éléments et personnages reviennent sur ses compositions. Même son ami, le comte de Caylus critique dans sa nécrologie (à côté des termes laudatifs) cette uniformité, le manque de cohérence de la composition et les groupes de figures indépendantes. Il met également en cause l'impassibilité, voire l'indifférence des personnages : « ses compositions n'ont aucun objet. Elles n'expriment le concours d'aucune passion et sont, par conséquent, dépourvues d'une des plus piquantes parties de la peinture, je veux dire l'action⁸. » On peut évoquer à ce propos le tableau portant justement le titre *L'Indifférent*. Le visage du personnage est impassible : les grands yeux sont noirs et mélancoliques, ils ne reflètent rien. Son corps, ses mouvements expriment pourtant quelque chose. *L'Indifférent* semble se balancer, comme s'il marchait sur la pointe des pieds, ou comme s'il dansait : « il balance entre l'essor et la marche⁹... » Ses lèvres sont sur le point de parler, mais tout le personnage suggère une hésitation. Ce qui est le plus expressif, ce sont les mains. On a l'impression qu'elles veulent saisir ou attraper quelque chose : « il écoute, il attend le moment juste, il le cherche dans nos yeux, de la pointe frémissante de ses doigts, à l'extrémité de ce bras étendu il compte...¹⁰ ». Et cependant, une musicalité émane de *L'Indifférent*, de cette figure du moment suspendu, « moitié faon et moitié oiseau, moitié sensibilité et moitié discours, moitié aplomb et moitié déjà la détente¹¹ ! »

Un autre tableau où les mains et la musique jouent un rôle très important est celui du *Mezzetin*, personnage de la *commedia dell'arte*, un des avatars d'Arlequin. Ici, le visage détourné exprime probablement des sentiments, mais le spectateur est incapable de les déchiffrer. La figure de femme détournée (qui n'est peut-être qu'une statue) nous confine dans l'incertitude. En revanche, si on examine les mains

⁸ CAYLUS, Anne-Claude-Philippe, comte de, *La Vie d'Antoine Watteau*, in *Vies anciennes de Watteau*, édition de P. Rosenberg, Paris, Hermann, 1984, p. 57-58.

⁹ CLAUDEL, Paul, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946, p. 151.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

du Mezzetin, on voit qu'elles accusent des gestes très énergiques, à travers lesquels on croit découvrir des traces de sentiments, voire, j'ose le dire, de passions. (Ce n'est pas le seul cas où la musique sert à évoquer, ou plutôt à refouler des sentiments.) On peut dire que l'exemple du *Mezzetin* illustre l'autre manière de Watteau de cacher la vérité, à côté de celle qui consiste à présenter des visages vides de tout sentiment. Il recourt plusieurs fois à la ruse de faire tourner le dos de ses personnages au spectateur. Le cas le plus remarquable est celui des *Deux Cousines*. L'action n'est pas intéressante ici non plus. La figure la plus frappante est la femme qui tourne le dos, et qui est la plus charmante et la plus gracieuse. Cette composition n'a pas de centre non plus, le côté gauche demeure totalement vide. (En ce sens, Watteau peut être considéré comme le précurseur de Caspar David Friedrich, autre grand peintre de la mélancolie, qui présente souvent des personnages tournant le dos au spectateur pour exprimer leur isolement, leur solitude.)

L'incertitude s'exprime chez Watteau à plusieurs niveaux. Il ne dessine pas de contours forts et précis, mais laisse les couleurs se mêler. Et ces couleurs constituent un autre lieu de l'ambiguïté, trait typique de l'art de Watteau, que les contemporains lui ont d'ailleurs également reproché. Les deux tableaux, *Pèlerinage à l'île de Cythère* et sa version plus tardive, *Embarquement pour Cythère* illustrent peut-être le mieux cette confusion colorée : on n'est sûr ni de la saison, ni du moment de la journée. On ne peut pas décider si les personnages sont encore avant le départ ou déjà après – cette hésitation résulte des titres différents des deux tableaux qui représentent le même thème, mais chacun de manière un peu différente. À côté de et à travers la vibration des couleurs pastel, une autre vibration apparaît, et leurs effets conjugués créent une atmosphère de sensualité et d'érotisme latents. Sur ce point, Watteau reste encore discret et mystérieux, il abandonne les détails à l'imagination du spectateur, contrairement à Boucher par exemple, qui préférerait la vérité grossière et rude au mystère délicat. (Watteau respectait d'ailleurs tellement les mœurs de son temps qu'à la fin de sa vie, il a brûlé certains de ses tableaux qu'il jugeait trop libertins.)

Du vivant de Watteau, son art était apprécié comme celui d'un peintre d'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Mais c'est l'artiste du siècle suivant qui comprend et reconnaît pleinement les traits considérés auparavant comme des « irrégularités ». C'est que, comme le démontre Christian Michel, l'originalité, l'isolement et la mélancolie à la Watteau (qui confondent l'homme du XVIII^e siècle ou échappent tout simplement à sa sensibilité) seront justement les traits distinctifs de l'artiste du XIX^e siècle¹².

¹² MICHEL, Christian, *Le « célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008, p. 13.

De Watteau à Verlaine

Le théâtre des fêtes galantes

Dans les *Fêtes galantes* de Verlaine, on peut trouver de nombreux motifs communs avec ceux des tableaux de Watteau. Les plus importants, qui sont également les motifs centraux, sont la théâtralité et le jeu qui se manifestent sous des déguisements différents. Déjà le titre « Fêtes galantes » (qui est également le nom du genre) indique la présence du théâtre. La peinture de Watteau est fortement inspirée par la *commedia dell'arte* et, qui plus est, il est parmi les premiers peintres qui trouvent le thème du théâtre digne d'être représenté sur leurs toiles.

Il convient de remarquer que Watteau avait l'habitude d'esquisser des mouvements et des positions d'acteurs, qu'il a transposés par la suite dans ses tableaux de paysage. Il représente souvent les personnages de la comédie italienne, comme par exemple sur sa toile portant le titre *Les Comédiens italiens*, ou sur *L'Amour au théâtre italien*. Les personnages qui reviennent plusieurs fois, comme Gilles, font partie de la « grande pièce » des fêtes galantes. Les instruments, les vêtements (déguisements) évoquent aussi les décors de théâtre. La présence des statues dans la nature souligne encore ce caractère théâtral ; c'est comme si on regardait l'œuvre d'un metteur en scène. Cette impression est renforcée par l'attitude des personnages. En les observant, on les trouve artificiels avec leurs poses, leurs activités. Ils ignorent tout naturel. Par exemple, dans *Réunion en plein air*, l'homme à gauche semble être un acteur qui est en train de répéter son rôle, ou qui vient de monter sur la scène, mais personne ne s'intéresse à ce qu'il fait. Il importe encore de remarquer qu'aucun des personnages de ce tableau ne regarde vers le spectateur : tous sont absorbés dans leur jeu. Une autre peinture, *La Perspective*, avec la forêt divisée en deux au milieu nous fait penser immédiatement au moment de la chute du rideau. Mais on ne peut pas décider de quel côté on voit la scène, ni si c'est le début du spectacle ou déjà la fin.

Watteau avertit d'emblée le spectateur que tout ce qu'il voit n'est qu'une comédie, un jeu intitulé *Fêtes galantes*, où il ne s'agit pas de la réalité, donc on ne doit pas du tout s'y identifier. Par contre, les personnages des fêtes galantes s'assimilent tellement à leurs rôles qu'ils n'ont aucune existence en dehors de la pièce. Pour eux, ce jeu n'a ni début ni fin, ils jouent sans cesse parce qu'ils ne peuvent et ne veulent même pas imaginer que ce jeu puisse finir à un moment donné. Le seul tableau qui nous fasse douter de l'envoûtement innocent de ce jeu est celui de *Gilles* : ce clown mélancolique ne peut pas s'identifier à son rôle, tout en faisant déjà partie de la tragi-comédie dans sa solitude entourée de regards menaçants et sinistres. On ne fait encore que pressentir le dénouement.

La mélancolie du dépaysement

Le fait que Verlaine consacre tout un recueil à ce sujet indique que les fêtes galantes sont porteuses d'un message qui est valable au XVIII^e et au XIX^e siècles également. Il faut aussi examiner comment et pourquoi les *Fêtes galantes* trouvent leur place

dans l'œuvre verlainienne. En situant ce recueil dans la production poétique de Verlaine, on voit qu'il suit *Poèmes saturniens* (1866) et précède *La Bonne Chanson* (1872). Le recueil des *Poèmes saturniens* est tout entier consacré à l'expression poétique de la mélancolie. En ce qui concerne les *Fêtes galantes*, on peut dire que c'est une tentative de dépassement de la mélancolie, poursuivie par la suite dans *La Bonne Chanson*. Mais avant de préciser et de justifier cette affirmation, il faut signaler encore deux aspects communs des « fêtes » dans les deux époques, notamment la nostalgie et le dépaysement.

La fête galante continue et renouvelle la tradition de la poésie bucolique. Avant le XVIII^e siècle, on ne rencontre pas de représentations picturales de la vie bucolique (en tant que sujet principal), alors que dans la littérature, on voit déjà un reflux très net de ce thème. Le déclin de la poésie bucolique en France et la carrière de Watteau commencent en même temps. On peut dire que Watteau donne une nouvelle forme à la vie bucolique : d'une part en transposant ce thème d'origine littéraire dans la peinture (comme Poussin l'avait fait au XVII^e siècle) et, d'autre part et surtout, en habillant ses personnages des vêtements de son époque. Ce qui préside et à la poésie bucolique et à la fête galante, c'est l'attrait de la nature, purifiée de toute civilisation, le désir d'une vie idyllique et simple, libérée des soucis quotidiens. Mais ce désir de la vie pastorale n'est qu'une fiction, un rêve qui ne peut jamais être accompli : c'est la nostalgie par excellence « d'un je ne sais quoi qui n'existait pas hier et qui ne sera pas demain »¹³. Aussi se prête-t-il merveilleusement à alimenter pendant longtemps les représentations artistiques. Ce désir naît avec la vie moderne des grandes villes et des cours, donc son existence est basée sur une opposition latente entre la ville et la campagne. Mais si on pose la question de savoir si ces rêveurs de bonne société veulent vraiment vivre comme des pasteurs et pastourelles, la réponse sera évidemment non. Pour les artistes, l'évocation de cette forme de vie est toujours un jeu qui les aide à se construire un refuge artificiel où ils peuvent échapper à la vie moderne. Donc, la source de ce sentiment est le désir de l'étrange, de l'inconnu, de l'exotique, qui se manifeste dans le topique de la vie bucolique. Au XVIII^e siècle, ce n'est pas par le désir de la vie pastorale que la fiction commence, mais la situation bucolique est déjà une fiction¹⁴. Et « lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens »¹⁵.

Les pièces liminaires des *Fêtes galantes*

Le premier poème, intitulé *Clair de lune* possède plusieurs fonctions dans l'économie du recueil. Mais ce qui est clair, c'est que sa fonction essentielle est de dévoiler d'emblée la comédie, le jeu masqué. Or cette révélation peut être interprétée de manières différentes.

¹³ Voir à ce sujet NAUDEAU, Ludovic, *La France se regarde. Le problème de la natalité*, 1931.

¹⁴ Voir HAUSER, Arnold, *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, t. II, Budapest, Gondolat, 1980, p. 14-33.

¹⁵ BAUDRILLARD, *Op. cit.*, p. 17.

Premièrement, on peut considérer ce poème comme un hommage aux fêtes galantes de Watteau. Dans ce cas, « votre âme » se réfère au peintre, tandis que le pronom personnel « ils » fait allusion aux personnages de ses tableaux. Deuxièmement, on peut voir dans *Clair de lune* une sorte d'introduction à la grande pièce des fêtes galantes, après laquelle la comédie peut commencer, même si tout le monde en connaît d'avance la fin. En outre, on a l'impression d'entendre derrière les paroles du poète la voix d'un autre personnage : celle d'un metteur en scène qui s'adresse aux acteurs, en les exhortant à mieux s'identifier à leurs rôles (cette impression revient encore plusieurs fois lors de la lecture d'autres poèmes). Dans cette même optique, on peut apercevoir une sorte de distance, voire une rupture entre les acteurs et les rôles, exprimée par les pronoms mentionnés plus haut. Il est aussi intéressant que le pronom « votre » règne dans la première partie du poème, et que « ils » le remplace au début du septième vers, donc exactement au milieu du texte. Cela semble créer une sorte d'équilibre des deux côtés (acteur, vie – rôle, jeu).

Plus généralement, on peut dire que *Clair de lune* résume l'essentiel des *Fêtes galantes*, en faisant défiler tous les éléments et motifs principaux. Pour commencer avec le titre, la lune devient ici le symbole des fêtes galantes verlainiennes. Elle fonctionne comme un masque. D'une part, parce que ce qu'on voit, ce n'est pas son propre visage, mais un fard pâle, dont le soleil l'a couvert. D'autre part, parce qu'on ne peut pas voir son autre côté. Donc, la comédie lunaire commence quand la réalité, éclairée par le soleil, s'en va dormir. Dans cette comédie, tout est imitation de la réalité. Le clair de lune n'éclaire les choses que partiellement, et beaucoup restent enveloppées par l'ombre noire de la nuit. Le jeu théâtral est encore accompagné d'autres jeux. Parmi ces jeux, celui de la musique : « jouant du luth et dansant [...] tout en chantant ». Ainsi la musicalité, comme dans les tableaux de Watteau, est présente ici aussi. Mais vers la fin du poème, tout devient plus silencieux : « leur chanson se mêle [...] au calme clair de lune [...] qui fait rêver les oiseaux ». Pourtant, ce n'est pas un silence total, ce n'est qu'un presque-silence, puisqu'on peut entendre encore « sangloter d'extase les jets d'eau ». Le jeu, le luth (qui est également le symbole de la poésie) et la chanson se taisent, mais il nous reste encore quelque chose : la mélodie de la mélancolie. L'incertain, l'imprécis est présent au niveau des mots aussi : « quasi tristes » ; « ils n'ont pas l'air de croire ... ». *Clair de lune* peut être considéré comme le résumé non seulement du recueil, mais aussi de la peinture de fêtes galantes.

Colloque sentimental récapitule, dans un certain sens, l'ensemble des *Fêtes galantes*. Ce poème et *Clair de lune* forment le cadre du recueil. C'est la nuit, en hiver, probablement, et le lieu est le vieux parc où ces fêtes se déroulaient autrefois. Il n'y a personne, tout est désert. Mais deux formes passent, qui sont, en fait, des fantômes des fêtes galantes de jadis, ce que suggère ce vers : « leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles ». Le silence recouvre tout, « on entend à peine leurs paroles ». Ces deux spectres évoquent le passé, mais ils s'en souviennent de manières différentes. L'un parle d'une voix personnelle et intime, il tutoie l'autre : « Te souvient-il de notre extase ancienne ? » Mais l'autre, très froid, lui répond avec dédain, en gardant ses distances, ce qui est marqué par le vouvoiement : « Pourquoi

voulez-vous donc qu'il m'en souvienne ? » Le premier veut revivre nostalgiquement son bonheur d'antan, mais l'autre a déjà tout oublié. Le ciel bleu et l'espoir d'autrefois s'opposent au présent : « l'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir ». Le poème se termine par ce vers : « et la nuit seule entendit leurs paroles ». Il faut remarquer que le mot *vaincre* n'apparaît que dans le premier et dans le dernier des poèmes. Dans *Clair de lune*, on rencontre « l'amour vainqueur », tandis que *Colloque sentimental* dit que l'espoir est vaincu. Peut-être l'espoir a-t-il été vaincu par ce faux amour... Ce poème dément l'illusion de l'amour d'outre-tombe : le spectre qui a pris le jeu au sérieux doit reconnaître la tromperie. Au lieu de les réunir, la mort sépare encore davantage les deux amants. Contrairement au premier poème, la lune n'est pas visible, tout est noir. Enfin, le masque du spectre tombe, et la lune, masque par excellence, disparaît aussi. Le rideau chute, la comédie des *Fêtes galantes* est terminée.

Conclusion

La peinture de Watteau et la poésie de Verlaine sont donc dans une relation complémentaire : l'une est « une Poésie muette, et l'autre une Peinture parlante ». Le caractère poétique de l'art de Watteau vient de la musicalité qui émane de ses tableaux. Ce qu'il représente, c'est le presque-rien, le presque-silence, le moment suspendu qui s'envole et ne revient jamais. Dans ses poèmes, Verlaine arrive à dire ce qui n'est que suggéré, ce qui n'est présent que d'une manière sous-entendue dans l'œuvre de Watteau, tout en créant par son langage les décors invisibles de la comédie galante. Ce faisant, il désambiguïse le thème des fêtes galantes et dissipe le mystère créé par Watteau.

Revenons aux questions que nous avons posées à la fin de notre article. Est-ce que les masques des fêtes galantes cherchent à dissimuler ou à simuler ? Y a-t-il un visage premier qui serait le reflet d'une réalité profonde ?

Nous avons bien vu que l'activité principale des personnages de Watteau et de Verlaine est *le jeu* : ils jouent ou plutôt ils feignent de jouer quelque chose qui en fait n'a ni d'action ni dénouement. Les tableaux de Watteau se composent de figures juxtaposées, ainsi que les poèmes de Verlaine dans lesquels les dialogues sont artificiels, absurdes, dénués de sens. Toute cette comédie sert à dissimuler leur vide ; c'est la raison pour laquelle au-delà des décors et des déguisements, donc en dehors des rôles offerts, on ne trouve rien de saisissable. Tout cela vaut également pour les deux artistes qui tentent de donner une forme au vide et essaient ainsi de le cacher.

En ce qui concerne les masques superposés et la question de l'originalité qui se pose à propos des transpositions artistiques du thème des fêtes galantes, je voudrais me référer ici à l'idée baudrillardienne des quatre phases successives de l'image (ou de la représentation), formulée dans *Simulacres et Simulation*. La première est la bonne apparence, « le reflet d'une réalité profonde ». La deuxième est la mauvaise apparence qui « masque et dénature une réalité profonde ». Dans la troisième phase, « l'image joue à être une apparence », c'est-à-dire elle « masque l'absence de réalité profonde ». Et, dans la quatrième phase, « l'image est sans

rapport à quelque réalité que ce soit, elle est son propre simulacre pur »¹⁶. Dans le cas des fêtes galantes, en dirigeant notre regard de la couche extérieure des masques vers l'intérieur, nous avons pu constater que le recueil de Verlaine est inspiré par la peinture de Watteau qui traduit à sa manière les habitudes de divertissement de l'aristocratie de l'époque, évoquant les personnages de la *commedia dell'arte*, et travestissant la tradition bucolique. Mais est-ce qu'on peut dire que soit la *commedia dell'arte*, soit la poésie bucolique reflète quelque réalité profonde ? La comédie italienne offre des rôles, mais ce ne sont que des schémas qui essaient de montrer la vérité-en-grandes-lignes – comme les traits d'un masque, sans visage. D'autre part, nous avons déjà signalé que la situation bucolique n'est qu'une fiction, l'incarnation du désir pur qui n'a pas de véritable objet réel. Donc, les phases de l'image dans la représentation des fêtes galantes commencent d'emblée au deuxième degré : la tradition bucolique, revêtu des déguisements de la *commedia dell'arte*, masque et dénature déjà une réalité profonde. Ensuite, les participants aristocratiques des fêtes se servent de ces décors pour masquer l'absence d'une réalité profonde, et c'est la troisième phase de l'image. Classer Watteau sur cette échelle est déjà moins aisée. Par la représentation des figures qui essaient de cacher leur vide, Watteau accomplit, d'une certaine façon, la première phase : il donne le reflet de la réalité de son époque, celle de l'absence d'une réalité profonde. Verlaine exprime tout ce qui est inclus dans la représentation de Watteau, mais pour lui, ce reflet devient de nouveau une fiction, une pose qu'il prend : le masque des fêtes galantes. Nous sommes déjà en dehors de l'ordre de l'apparence, au sens plein du terme, d'autant que cette « peinture aveugle » nous offre des visions sans rapport à quelque réalité. Les fêtes galantes verlainiennes constituent leur propre simulacre pur, « la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel »¹⁷ qui substitue des signes du réel au réel. C'est désormais le masque qui précède le visage¹⁸.

Il ne serait pas exact de dire qu'on ne trouve rien au fond des fêtes galantes. Je dirais plutôt que c'est le rien qu'on y trouve comme noyau. Le rien, le vide, la vacuité – moteur essentiel du désir qu'on s'efforce de combler par la création. Or, les fêtes galantes dissimulent et simulent à la fois. C'est la dissimulation du vide et le simulacre d'un certain rôle qui s'accomplit au cours de la création artistique. Enfin, le rien, le manque se transforme en force créatrice. « Le simulacre est vrai¹⁹ » Et aussi, c'est la seule vérité.

¹⁶ BAUDRILLARD, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸ « C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* –, c'est elle qui engendre le territoire... » *Ibid.*

¹⁹ L'Écclésiaste, cité par BAUDRILLARD, *Op. cit.*, p. 9.

L'Ouvrage-photo de Makine

Erzsébet HARMATH

Le premier ouvrage « inhabituel » du romancier Andreï Makine, une œuvre non romanesque, apparaît en 2001, quand il publie avec le photographe Ferrante Ferranti¹ un livre-photo sur la capitale culturelle russe, *Saint-Pétersbourg*, dans la collection *Libres Errances*. Nous considérons que cet ouvrage a une extrême importance, car c'est le moment à partir duquel Makine se lance dans la production d'« autres » œuvres, colorant ainsi la palette générique de ses livres. Dans cet article, à l'aide des théories de Roland Barthes et Ferrante Ferranti, nous nous pencherons sur l'analyse de ce texte-photo.

Saint-Pétersbourg est un ouvrage où le texte de Makine et les photos de Ferrante Ferranti se côtoient, présentant une vision très personnelle de la ville. À vouloir dévoiler le dessin de Ferrante Ferranti ayant choisi Andreï Makine pour partenaire dans la création du livre-photo, il faut noter la symbolique contradictoire de Saint-Pétersbourg, et la position tout aussi intéressante de Makine, tous les deux, la ville et l'auteur se trouvant « au milieu ». Au-delà de la perspective générique (agencement du texte et de la photo), par son titre même, le livre suggère le franchissement de la frontière (il revient sur le sujet de l'espace-temps) : du point de vue sémiotique, cette ville indique un nouvel « espace-seuil », par la mer Baltique devenant une zone de dialogue entre la Russie et les États de l'Union Européenne. De fait, on associe Saint-Pétersbourg à la « fenêtre sur l'Europe »², (expression

¹ Né en Algérie d'une mère sarde et d'un père sicilien, Ferrante Ferranti commence à voyager en 1978 prenant ses premières photographies en Italie, Grèce, Turquie et Égypte. Architecte de formation, préparant une étude sur « théâtres et scénographie à l'époque baroque », et auteur de *Lire la photographie* aux éditions Bréal (2003) et de *L'esprit des ruines* aux éditions du Chêne (2005), il publie une trentaine de livres de photographies avec des textes de Jean-Yves Leloup, Andreï Makine, Giovanni Careri, Shashi Tharoor et essentiellement de Dominique Fernandez. Ferrante Ferranti expose ses images dans le monde entier, d'Arles à Zagreb en passant par Bogota, Saint-Pétersbourg, New Delhi, Tunis, ou encore Alep et Montevideo. Ses thèmes de prédilection sont le Baroque, la Sicile, les ruines, les chemins du Nouveau Monde, Ailes de lumière, Eros solaire, Itinérances, Résonances. Il a participé à l'exposition de quinze artistes italiens de Paris au Musée de la SEITA et au Centre Georges Pompidou en 1992 et a été le photographe des expositions *Brésil baroque, entre ciel et terre*, et *Mont Athos* au Petit Palais en 1999 et 2009. Il prépare une exposition monographique pour la Maison Européenne de la Photo en 2012. Cf. BRODY, Louise, *Atelier 7*, site web du lieu qui représente une nouvelle conception de la scène artistique à Paris, quelque part entre la galerie d'art et le salon : <http://www.atelier-7.com/artists/ferrante-ferranti> et site web personnel du photographe : <http://www.ferranteferranti.com>. Sites consultés le 20/05/2011.

² ALGAROTTI, Francesco, *Viaggi di Russia, à Mylord Hervey (1739 – Lettere sulla Russia)*, Venise, Carlo Palese, t. 6, 1792, p. 70. Francesco Algarotti désignait la ville comme la « gran finestrone » à travers laquelle la Russie regardait vers l'Europe : « gran finestrone [...] per cui la Russia guarda in Europa ».

attribuée à tort à Pouchkine), mais on lui accole encore d'autres qualités, telles l'« ouverture sur l'Occident » et « la Venise du Nord »³.

L'ouvrage débute avec deux photos : l'une positionnée avant le titre et la dédicace, présente les quartiers ouest vus du dôme de Saint-Isaac ; l'autre photo avec la forteresse Pierre-et-Paul, notamment le bastion Narychkine et la porte de la Mort précédant immédiatement le texte. Tandis que, dans la première partie du livre, Andreï Makine nous convie à partager ses souvenirs étroitement mêlés à l'histoire de la ville de Pierre-le-Grand, Ferrante Ferranti arpente longuement et minutieusement Saint-Pétersbourg, dont il propose des clichés particuliers, d'où les hommes semblent être absents. Eux deux, l'écrivain et le photographe ne proposent pas un guide touristique vif coloré, mais donnent à voir toute la beauté de Saint-Pétersbourg à travers des décors souvent inattendus, le jeu de la lumière sur le fleuve Neva, le scintillement du soleil sur la neige, « les fumées s'envolant au couchant au-dessus de la forteresse Pierre-et-Paul, la rectitude parfaite des rues »⁴ et beaucoup d'autres images. Le livre-photo exprime cette autre facette de Saint-Pétersbourg où les Russes s'enfermaient⁵ et que seul un artiste (photographe / écrivain) peut donner à voir.

Andreï Makine, lui-même photographe amateur et fin connaisseur du travail de Ferranti, accompagne cette promenade photographique d'un texte composé de sept petits fragments non numérotés, chacun portant un titre. L'ouvrage se voit paginé seulement dans le cas du texte, les photos ne portent aucune numérotation, juste une simple légende indiquant le nom des lieux. Dans le premier texte, Makine suit le meilleur plan⁶ de Saint-Pétersbourg, tracé de mémoire par son professeur de dessin, Vilkovski. Lorsqu'à l'âge de quatorze ans, à l'occasion de la première visite à Saint-Pétersbourg, l'auteur veut attraper avec un vieux Leica « la plus belle vue sur le palais d'Hiver »⁷, de l'endroit indiqué, la porte de la Mort située dans la forteresse Pierre-et-Paul, il se sent aveugle ou en quelque sorte aveuglé, et s'efforce en vain de saisir le panorama. L'adolescent voit justement un paysage de carte postale :

³ À cause des échanges avec l'Occident et à cause de son architecture (Rossi, Leblond etc.), ainsi que la position sur le delta du Neva et la présence des nombreux canaux lui valent ce surnom. Voir à ce sujet GORETITY, József, « Mítoszváros », *Élet és irodalom*, an XLVII, n° 41. http://www.es.hu/goretity_jozsef;mitoszvaros;2003-10-13.html, site consulté le 5/05/2011.

⁴ FERRANTI, Ferrante, site web personnel du photographe : www.ferranteferranti.com/spip.php?article77, consulté le 22/04/2011.

⁵ Les photographies de Ferrante Ferranti, ne traitant pas les lieux touristiques les plus célèbres, ont suscité de l'antipathie dans le cercle des connaisseurs de Saint-Pétersbourg et causé même un grand débat autour de la représentation de la ville. On a accusé Ferranti d'avoir présenté une ville « vidée de ses habitants et recouverte d'un manteau de neige positivement sibérien ! ». À l'époque, Makine n'avait pas essayé de contredire ces avis. MAKINE, Andreï – FERRANTI, Ferrante, *Saint-Pétersbourg*, Genève, Chêne, 2001, p. 24.

⁶ « Avant mon départ, Vilkovski m'a transmis le meilleur plan de Saint-Pétersbourg-Leningrad qui j'aie jamais eu. Sur une feuille de papier à dessin épais et rêche, [...] on y voyait surtout, soulignée de deux traits énergiques sous l'hexagone de la forteresse Pierre-et-Paul, la porte de la Mort ». *Ibid.*, p. 11-12.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

Tout était pourtant empreint d'une grande harmonie, d'un sens esthétique rigoureux. Et d'une beauté, sans doute, qui n'attendait pas l'adhésion du jeune barbare que j'étais. La beauté que ma raison admettait avec empressement mais à laquelle mon regard résistait, cherchant une accommodation capable de procurer une jouissance immédiate, irréfléchie, instinctive.⁸

À vouloir nous imaginer le paysage photographié par le jeune auteur, nous nous rendons compte de l'absence de l'« animation » ou de l'« agitation intérieure »⁹ de la photo, pour ne citer que quelques termes de Roland Barthes. La majorité des photos contient du « studium »¹⁰, un intérêt divers, mais qui n'exprime pas le goût ne dépassant pas le régime de *to like* (*I like*, mais pas *I love*). Barthes considère ces types de photos comme trop simples, des « photos unaires »¹¹ qui nous laissent froids, ne disent rien. Telles les photos de tourisme avec des vues stéréotypées, banales et ennuyeuses où quelque chose manque. Par contre, les photos de paysage contiennent un détail quelconque, un objet partiel susceptible de nous toucher, nous blesser, nous « poindre » : c'est le « punctum »¹². Qu'il s'agisse de paysages urbains ou campagnards, les photographies de paysages peuvent satisfaire cet attrait intérieur, une sorte d'envie d'y vivre. L'essence du paysage consiste dans sa caractéristique « heimlich », secrète, ainsi les photos de paysages doivent être « habitables, et non visitables »¹³. C'est exactement ce surplus que Makine cherche sur les photos de Saint-Petersbourg.

Dans le deuxième et troisième textes, Makine démontre « la révolution »¹⁴ survenue dans le regard sur Saint-Petersbourg grâce à l'initiative de Pierre-le-Grand qui se proposait de guérir les gens de la « cécité culturelle »¹⁵ voulant même leur apprendre à voir et à vivre à l'occidentale. Pierre-le-Grand devient lui-même un ouvrier dynamique libérant la Russie de son emprisonnement continental, en en faisant une puissance maritime. Même si les slavophiles reprochent à cette ville une européanisation forcée et radicale, aujourd'hui Saint-Petersbourg est la preuve qu'une ville peut être un « troisième espace »¹⁶, autant russe qu'européenne, assumant un certain degré d'ouverture et de pluralité. Les Saint-petersbourgeois, pouvant choisir entre plusieurs noms¹⁷, optent pour la dénomination de « Saint-Petersbourg », repositionnant la ville en termes spatiaux et temporels : la ville reçoit

⁸ *Ibid.*

⁹ BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 38.

¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹² *Ibid.*, p. 73.

¹³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴ MAKINE – FERRANTI, *Op. cit.*, p. 12.

¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶ « Tiers espace » ou « third space », Cf. BHABHA, Homi K., *The Location Of Culture*, London, Routledge, 2004, p. 53.

¹⁷ La ville retrouve son nom originel en 1991, par référendum.

à la fois une nouvelle et une ancienne symbolique, devenant ainsi non pas une fenêtre sur l'Europe, mais « une porte, ouverte dans les deux sens »¹⁸.

De temps en temps, cette obsession de la « vue » devant la porte de la Mort revient de nouveau et hante Makine : « perdu dans ma contemplation, devant la porte de la Mort »¹⁹, « adolescent déçu par la vue derrière la porte de la Mort »²⁰.

Cette connaissance intime, informulable, [...] que j'avais discernée dans la voix de Semion Vilkovski, qui en me confiant son plan, m'avait renseigné avec une certaine mélancolie, comme s'il avait pressenti l'impossibilité de transmettre cette connaissance secrète : « la plus belle vue sur le palais d'Hiver, tu l'auras par la porte de la Mort »²¹.

Le désir de « voir » renforce la cécité culturelle qui empêche l'auteur de saisir la beauté de Saint-Pétersbourg²².

Tandis que Makine raconte dans le quatrième fragment de plus en plus d'anecdotes sur les familles des tsars, la ville de Saint-Pétersbourg apparaît devant nos yeux sur les vastes champs marécageux qui s'effacent sous le palais d'Hiver. Ainsi, Saint-Pétersbourg devient une ville à « mille strates architecturales »²³ (à partir du gallo-romain jusqu'au classicisme), puisque le chef-d'œuvre de Pierre-le-Grand synthétise une diversité artistique dans un télescopage des époques et des styles. Le tsar rêve de remodeler la géographie et le temps russes. Bien que cette ville se trouve géographiquement à la périphérie du pays, en position de frontière, elle emporte à Moscou le titre de capitale²⁴, devenant à la fois un centre culturel administratif, économique et intellectuel²⁵. C'est pourquoi elle est accompagnée de deux mythes – le fait d'avoir enlevé le statut de capitale à Moscou a créé une lacune dans l'âme russe, qu'il fallait en quelque sorte remplir – l'une populaire, apocalyptique, l'autre officielle, paradis terrestre. Aussi Saint-Pétersbourg s'entouret-elle d'une sémiotique paradoxale et reçoit une dimension postmoderne : elle devient une « gateway-region »²⁶ dans une Europe du Nord en réseaux. Par conséquent, non seulement les Russes ont réussi à abolir la fermeture de la Russie et à percer une fenêtre sur l'Europe, mais Pierre-le-Grand a même banni la tradition immémoriale, selon laquelle le centre intellectuel et culturel d'un pays correspond en même temps au point central géographique du royaume. De cette manière, le

¹⁸ BAYOU, Céline, « Saint-Pétersbourg, capitale russe de la mer Baltique ? », *Les Cahiers de CREMOC*, n° 34, 2002, "Dossier la Baltique", p. 44.

¹⁹ MAKINE – FERRANTI, *Op. cit.*, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² Cette image noir et blanc se trouve au milieu des photos. Ferrante Ferranti ne tient pas compte de son rôle particulier dans le texte écrit par Makine et ne la place pas par exemple en tête du livre.

²³ *Ibid.*, p. 17.

²⁴ HAJNÁDY, Zoltán, « A Pétervár-mítosz az orosz irodalomban », in *Pétervár szemiotikája az orosz irodalomban*, sous la direction de L. Jagustin, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004, p. 7.

²⁵ GORETITY, *Op. cit.*

²⁶ MARIN, Anaïs, *Saint-Pétersbourg, une ville frontière. Extraversion, paradiplomatie et influence de la « capitale du Nord » sur la politique étrangère de la Fédération de Russie (1990-2003)*, Paris, thèse de doctorat soutenue à l'Institut d'Études Politiques de Paris, sous la dir. d'A. de Tinguy, 2006, p. 121.

Nord marécageux avec sa toundra devient « milieu »²⁷, la périphérie change en « milieu ». Makine décrit Saint-Pétersbourg telle une ville idéale, la « quintessence architecturale de l'Europe »²⁸, dont la diversité et l'unité sont difficiles à appréhender. C'est exactement ce paradoxe, selon Makine, qui constitue le secret de la ville « métahistorique ».

Dans le cinquième fragment, Makine visite la ville suivant le marquage de Vilkovski. Il touche des « encoches », des immeubles qui n'attirent pas l'attention des touristes : le bâtiment des « larmes du socialisme », puis un exemple de l'architecture constructiviste, la « grande maison » de la police secrète²⁹. Makine découvre la maison de la Dame de pique, et celle de Pouchkine, retrouve le palais Youssouпов et le château Paul I^{er}, la maison de Chaliapine, celle de Nabokov, puis visite l'Ermitage et le Musée russe (qui ont été une longue époque d'errances artistiques). Vilkovski avait encore indiqué sur son plan l'endroit où Pouchkine avait croisé sa femme au jour du duel, sans pour autant qu'ils puissent se voir, se rencontrer. Les lignes ainsi traversées, évoquées en tous ces lieux finissent par s'enchevêtrer et forment alors un historique et une poétique géographique.

Le sixième petit texte nous reconduit à l'analyse des images photographiques et des paysages, où Makine partage avec nous sa reconnaissance : « la véritable admiration survient sans doute au moment où l'on sait pourquoi on admire³⁰. » Il dresse l'histoire de la sculpture du Cavalier de bronze à un support typiquement baroque, sur lequel le cheval et le corps de Pierre-le-Grand étaient sculptés par Étienne Maurice Falconet, statue dont la tête a été exécutée par sa jeune élève (qui était pour lui plus qu'une élève). Une autre beauté, devant laquelle Makine essaie d'extorquer son émerveillement, se veut la rue Carlo-Rossi³¹ qui, provoque chez lui la colère avec sa perfection dictatoriale, étant trop artificielle aux yeux de l'auteur. Paradoxalement, c'est dans cette même rue que Makine croit approcher « la véritable beauté de Saint-Pétersbourg »³². Devenu adulte, un soir d'hiver, il y coupe court pour arriver à la Nevski, et se trouve alors au milieu d'une tempête de neige. Ne voyant rien, il avance par aventure dans la rue déserte. Tout d'un coup une accalmie a lieu : le vent souffle de longs « panaches de cristaux qui s'irisaient dans la lumière de quelques fenêtres »³³ et, dans cette révélation, Makine semble trouver les instants³⁴ qui laissent entrevoir la mystérieuse beauté de la ville. L'auteur ne désire pas figer ces instants sur un cliché, ce serait trop aisé :

²⁷ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 36.

²⁸ MAKINE – FERRANTI, *Op. cit.*, p. 14.

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ Le projet de la rue était d'une précision mathématique : une longueur de 220 mètres, une largeur de 22 mètres et la hauteur des maisons, 22 mètres.

³² MAKINE – FERRANTI, *Op. cit.*, p. 22.

³³ *Ibid.*

³⁴ Par exemple, en juillet, Makine va voir la place du Palais, mais non pas dans la lumière des Nuits blanches, cliché chassé par les touristes, mais « par un temps éteint, frais, qui rendait l'esplanade encore plus vaste et vide que d'habitude ». *Ibid.*, p. 23.

Je savais déjà que Saint-Pétersbourg était la ville la plus facile à photographier. C'est-à-dire à découper en ces images standardisées que l'on voit d'un guide à un autre, d'une agence de voyage à la suivante. Construite pour la jouissance oculaire, elle offre au preneur de vues les meilleurs angles, les positions les plus avantageuses. C'est une ville où l'on ne peut pas rater sa photo. Mais je cherchais autre chose que cette beauté polycopiée. Il me fallait retenir l'impression d'un lac de montagne entouré des colonnades des palais.³⁵

Le dernier fragment textuel du livre raconte le retour de Makine à Saint-Pétersbourg, après vingt ans. Il retrouve l'étendue blanche de la rivière, la Neva avec son immense plaine de glace, l'air bleu clair des grands froids, la luminescence nocturne de juin de la place du Palais, l'or des feuilles sur les statues du jardin d'Été, le désert blanc de la Baltique, autant de paysages chers à Makine. Mais ce retour ne se réalise pas lors d'un voyage accompli en Russie. C'est grâce aux photos de Ferrante Ferranti que Makine découvre de nouveau la ville « déserte »³⁶, sujet de débats, qu'il n'avait pas essayé de contredire à l'époque. Avec ses photos vides de gens, Ferranti finit, lui aussi, par détruire l'« aura »³⁷ de Saint-Pétersbourg, composé d'autant de clichés stéréotypés.

Ce nouveau livre-photo en train de se faire lui plaît avant tout pour une raison purement égoïste : « après une absence de plus de vingt ans, j'avais besoin de cette rue Rossi sans une ombre humaine pour pouvoir y revivre mon "instant de la rue Rossi"³⁸ ».

Voilà le « noème »³⁹ que l'auteur semble retrouver dans les photographies de Ferrante Ferranti, ces vues avec « la vérité profonde de Saint-Pétersbourg »⁴⁰, une ville déserte prodigieusement habitée par l'esprit. Pour en finir avec son texte, Makine mentionne dans le dernier paragraphe la photo qui avait exercé le plus grand effet sur lui : « la Neva et le palais d'Hiver vus par la porte de la Mort⁴¹ ». C'est une photo prise sans astuce optique, présentant une vision sobre, taillée dans l'essence esthétique même de Saint-Pétersbourg.

Dans la deuxième partie du livre, Ferranti prend une perspective (quais, étendue des esplanades) qui laisse deviner la présence d'un spectateur transfiguré

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Cette photo de la ville Saint-Pétersbourg nous fait penser aux photos « désertes » et « vides » d'Eugène Atget, prises sur Paris en 1900. W. Benjamin écrit là-dessus : « Ses images contredisent la sonorité exotique, chatoyante, romantique des noms de ville. » BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 20. Ainsi, Atget réussit à disloquer le topos de Paris.

³⁷ « L'aura est liée à son *hic et nunc*. Il n'en existe nulle reproduction. » BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Paris, Allia, p. 40.

³⁸ MAKINE – FERRANTI, *Op. cit.*, p. 24.

³⁹ Le « noème » est l'essence de la photographie, le « *Ça a été* » qui n'est pas iconique, mais plutôt indexique, c'est-à-dire temporel parce qu'elle pose une présence immédiate au monde, prouvant que le passé est aussi sûr que le présent. « Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème ("*ça-a-été*") , sa représentation pure. » BARTHES, *Op. cit.*, p. 99- 184.

⁴⁰ MAKINE – FERRANTI, *Op. cit.*, p. 24.

⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

par la beauté, les paysages urbains devenant des « paysages de l'âme »⁴². Ferranti nous invite à glisser notre regard dans le sien, nous livrant sa lecture mais n'imposant pas son regard⁴³. Les palais, places et statues de Saint-Petersbourg apparaissent les uns après les autres, mais aucun des immeubles mentionnés par Makine (selon le plan reçu) n'y figure. Ferranti préfère le jeu de la lumière pour ses photos et accentue surtout le fait qu'il y a beaucoup d'interprétations possibles d'une photographie, incitant son public à explorer ses clichés et à participer à l'élaboration de leurs sens.

À vouloir analyser Saint-Petersbourg de la perspective géocritique en tant que « troisième espace », voire espace « médian »⁴⁴, il est à noter que la ville signifie un passage avec ses configurations géométriques (avenues et boulevards), d'un « chaos sémantique désordonné, et une périphérie amorphe vers un cosmos codé et bien organisé, dans un centre structuré »⁴⁵. Saint-Petersbourg n'est pas une métropole (ville-mère comme Moscou, saint) mais une « pétropole »⁴⁶ (du profane), une ville en changement. Située à la rencontre de la pierre (ville construite de granit et de marbre) et de l'eau (initialement bâtie dans le but de devenir un port pour irriter les Suédois), elle est à la fois ferme comme un roc et ondoyante et fluide comme la mer et le Neva. L'eau (active et dynamique) et la pierre (passive et statique) ont façonné ensemble l'aspect de la ville.

Du point de vue sémantique, la ville est polysensorielle et tripartite : Saint-Petersbourg, c'est-à-dire *Санкт-Петербург* signifie saint-pierre-château(ville)⁴⁷. Le polymorphisme (trois formes) et le trimondialisme des éléments sémantiques romain (*saint* provient du latin *sanctus*), grec (*petra* indique la pierre) et german (Burg renvoie au château, à la forteresse) sont en attirance continue et en perpétuel duel. C'est pourquoi, nous considérons que le nom de Saint-Petersbourg peut figurer dans le système tripartite de Peirce, dans la mesure où le motif de base de la ville est la transformation éphémère et l'oscillation continue. Saint-Petersbourg oscille entre les paires sémantiques : russe-européenne, culturelle-civilisée, centre-périphérie, est-ouest, la ville dénotant un espace polychronique.

La meilleure caractéristique de Saint-Petersbourg est sa configuration horizontale renvoyant à l'espace lisse de Gilles Deleuze⁴⁸ : premièrement l'estuaire du Neva, deuxièmement le niveau toujours lisse des quais. Comme troisième caractéristique, nous énumérons la ligne régulière des maisons à la rencontre des toits et du ciel (aucun bâtiment ne peut dépasser en hauteur le Palais d'Hiver – direction spéciale⁴⁹). Saint-Petersbourg a aussi son propre langage, il nous parle par

⁴² *Ibid.*

⁴³ FERRANTI, Ferrante, *Lire la photographie*, Paris, Bréal, 2003, p. 7.

⁴⁴ WESTPHAL, Bertrand, *Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 117.

⁴⁵ HAJNÁDY, *Op. cit.*, p. 9.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷ Le Hongrois redonne très bien le sens par un jeu de mots *szent-kő-vár(os)*, où le substantif *vár* renvoie au château et *város* indique la ville.

⁴⁸ DELEUZE – GUATTARI, *Op. cit.*, p. 592–625.

⁴⁹ LIKHATCHOV, Dimitri Serguéévitch, « Pétervár helye az orosz kultúrtörténetben » in *Pétervár szemiotikája az orosz irodalomban*, *Op. cit.*, trad. hongroise d'Anna Matyi, p. 39-40.

ses rues, ses places, ses canaux, ses îles et « on peut l'interpréter comme un texte spécifique, hétérogène »⁵⁰, à la base duquel on peut déconstruire le système des signes réalisé dans le texte. Le symbole de Pierre-le-Grand, la ville de Saint-Pétersbourg s'impose donc comme un texte énigmatique désireux d'être déchiffré.

La présentation de Saint-Pétersbourg réalisée par Makine et Ferranti ne se résume pas seulement à des caractéristiques topographiques, paysagères, ethnographiques, quotidiennes et culturelles, mais elle présente encore son autre facette, en ce que la ville devient signe à interpréter. Le caractère transgénérique et la temporalité « transversale », que le livre-photo réalise au lieu de menacer l'unité du texte, contribuent à déplier la carte géopoétique de Saint-Pétersbourg.

⁵⁰ TOPOROV, Vladimir Nikolayevich, « "A pétervári szöveg": genezise, struktúrája és mesterei », in *Pétervár szemiotikája az orosz irodalomban*, *Op. cit.*, p. 98.

Entre fiction et souvenirs : La dimension autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec

Ramona PÁL-KOVÁCS

Les problématiques liées au genre d'autobiographie sont multiples. Parmi d'autres, les questions suivantes se posent : comment structurer ce qu'on écrit pour que cela corresponde à notre vie ? Suivre un ordre linéaire a ses avantages, mais est-ce vraiment la meilleure solution ? Les limites de notre étude présentent déjà des obstacles insurmontables. Comment commencer l'histoire – suivant un ordre chronologique – si on ne se souvient pas du début ? Par quels biais l'auteur peut-il approcher cette vérité mythique qui demeure derrière tous genres véridiques ?

Nous proposons dans cette étude – à travers l'analyse d'une autobiographie plutôt particulière, *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec – de retrouver les quelques points de repère d'après lesquels une lecture autobiographique de cette œuvre s'avère possible. Les critères revendiqués du genre de l'autobiographie nous semblent la plupart du temps arbitraires, surtout si l'on accepte l'approche de Philippe Lejeune, selon laquelle « l'autobiographie : c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture »¹. Nous privilégions l'avis de Paul de Man d'après lequel « l'autobiographie donc n'est pas un genre ou un mode mais une figure de la lecture ou de la compréhension »².

Or le statut générique de l'autobiographie reste indécis : est-ce réellement un genre littéraire³ ? De même que, si on la met en opposition avec la fiction, il nous semble que l'autobiographie n'est pas autant un genre littéraire qu'un « type d'écriture ». Tandis que la fiction ne fait qu'imiter la réalité, l'autobiographie, elle, est référentielle, donc ne tend pas seulement à imiter cette réalité mais à avoir des rapports concrets avec elle. Mais est-ce vraiment le nom propre qui, dans une approche contractuelle, garantit ce rapport référentiel, comme le suggère Lejeune ? Ou l'autobiographie serait-elle plutôt l'illusion de cette référence et, en tant que telle, lue et comprise comme un visage derrière l'œuvre : le visage de l'auteur ? L'autobiographie « peut contenir des fantasmes et des rêves, mais ces dévoiements de la réalité viennent tout de même d'un seul sujet dont l'identité est définie par la

¹ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 (1996), p. 45.

² « Autobiography, then is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding. » MAN, Paul de, « Autobiography as De-facement », *MLN*, vol. 94, n° 5, Comparative Literature, December, 1979, p. 919-930, p. 921. (Notre traduction.)

³ « By making autobiography into a genre, one elevates it above the literary status of mere reportage, chronicle, or memoir and gives it a place, albeit a modest one, among the canonical hierarchies of the major literary genres. This does not go without some embarrassment, since compared to tragedy, or epic, or lyric poetry, autobiography always looks slightly disreputable and self-indulgent in a way that may be symptomatic of its incompatibility with the monumental dignity of aesthetic values. » *Ibid.*, p. 919.

lisibilité de son nom propre »⁴. On se demande si ce n'est pas l'illusion de référence qui déforme toute approche théorique de l'autobiographie. Il y a une limite infime qui sépare l'autobiographie de la fiction : « la différence entre fiction et autobiographie n'est pas une opposition de ou bien... / ou bien..., mais une impossibilité de décider »⁵.

Pour Aristote, c'est le critère de fictionnalité qui décide de la littéarité, laissant les genres référentiels, les récits factuels hors de la littérature⁶. Genette met en opposition *récit fictionnel* et *récit factuel* dans *Fiction et diction* selon plusieurs approches comme l'ordre, la vitesse, le mode du récit, le fait de fréquence dans le récit itératif et les voix employées du récit. En fin de compte, il affirme que « ce qui compte ici, c'est le statut officiel du texte et son horizon de lecture »⁷. Il examine d'un point de vue narratologique les différences et les ressemblances des deux types de récit et il arrive à la conclusion

... qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer à distance ; et qu'il pourrait bien y avoir davantage de différences narratologiques, par exemple [...], entre un conte et un roman-Journal qu'entre celui-ci et un Journal authentique, ou [...] entre un roman classique et un roman moderne qu'entre celui-ci et un reportage un peu déluré.⁸

Il existe tout de même des « indices » qui déterminent la lecture d'un récit mais ils ne sont pas, eux non plus, décisifs. La fiction emprunte des formes narratives à la non-fiction, tout comme la non-fiction à la fiction⁹.

Dans son étude *L'autobiographie comme dé-visagement*, Paul de Man considère l'autobiographie comme une figure ; elle est une *prosopopée* dont la signification est de « donner un masque ou un visage »¹⁰. L'autobiographie « nous prive et défigure aussi bien qu'il nous restaure »¹¹, qu'il crée un visage ou un masque. La problématique centrale de l'autobiographie en tant que récit factuel est centrée autour de la question du modèle : « Nous imaginons que la vie *produit* l'autobiographie comme une action produit ses conséquences, mais ne serait-il pas tout aussi juste de supposer que peut-être c'est l'entreprise autobiographique qui

⁴ « It may contain lots of phantasms and dreams, but these deviations from reality remain rooted in a single subject whose identity is defined by the uncontested readability of his proper name. » *Ibid.*, p. 920. (Notre traduction.)

⁵ « ... the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that it is undecidable. » *Ibid.*, p. 921. (Notre traduction.)

⁶ Cf. ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et trad. par J. Hardy, Paris, Belles Lettres, 1990.

⁷ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 67.

⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁹ *Ibid.*, p. 93. « ... les formes narratives traversent allègrement la frontière entre fiction et non-fiction. »

¹⁰ « giving and taking away of faces » MAN, *Op. cit.*, p. 926. (Notre traduction.)

¹¹ « deprives and disfigures to the precise extent that it restores » *Ibid.*, p. 930. (Notre traduction.)

produit et détermine la vie ...¹² ? » L'autobiographie devient masque porté, tout comme l'identité que nous recevons de l'État (le nom propre). Une fois ôté, ce masque peut nous « regarder », comme un objet aliéné, nous confronter avec nous-même. Donc, il nous « défigure » tout en donnant une « identité ».

Gilles Deleuze, dans le premier chapitre de *Critique et clinique*, examine la relation entre l'écriture (et surtout la littérature) et la vie :

Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement [...]. Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. [...]

Écrire n'est pas raconter ses souvenirs, ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes.¹³

À « raconter ses souvenirs, ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes » l'entreprise autobiographique semble être en pure contradiction avec ce que Deleuze dit. Mais ne serait-ce pas le contraire ? Bien sûr, en général, c'est ce qu'on fait dans une autobiographie mais on ne le fait pas pour soi-même ; on ne raconte pas l'histoire de sa vie rien que pour la raconter. Il s'agira plutôt d'un rapport intime entre auteur et son œuvre en devenir, d'un mouvement circulaire entre vie et écriture, du devenir-écrivain de l'auteur. Selon Deleuze, « la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je¹⁴ ». L'autobiographie, alors, ne serait-elle littérature qu'au moment où elle se dépersonnalise, ou encore, se fictionnalise ?

Nous voyons bien que les tentatives de définir l'autobiographie n'évitent pas les chimères, prétendant que « toute écriture est d'une certaine manière autobiographique » ou, au contraire, affirmant l'impossibilité principielle de toute autobiographie – impossibilité qui pousse à recourir à la fiction (plus vraie que l'autobiographie), sans pour autant « expliquer comment une vérité quelconque sur la personne de l'auteur peut émaner d'un roman »¹⁵.

W ou la possibilité d'une île

À mettre en perspective la complexité générique de l'autobiographie, examinons de plus près *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, autobiographie qui échappe

¹² « We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life ... ? » *Ibid.*, p. 920. (Notre traduction.)

¹³ DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 11-12.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ LECARME, Jacques – LECARME-TABONE, Étienne, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin – Masson, 1997, p. 34.

de plusieurs points de vue à la définition classique du genre, évoquée par Lejeune dans *Le pacte autobiographique* en 1975¹⁶.

Hanté de l'impossible lié à l'autobiographie, l'Oulipien Georges Perec invente de nouvelles stratégies (des voies obliques) pour écrire sa vie. Son œuvre autobiographique comprend des « autobiographies » réussies (*W ou le souvenir d'enfance*, *Je me souviens*, *La Boutique obscure*, *Les lieux d'une fugue*) et des projets inachevés ou abandonnés (*Lieux où j'ai dormi*, *L'Arbre*, *Les Lieux*, *L'Âge*) – chaque essai provoque une forme dès lors inédite. Ainsi, *L'Arbre* aurait été la description de l'arbre généalogique de sa propre famille (famille du côté de son père, de sa mère et de sa tante) ; *Je me souviens* comprend quatre cent quatre-vingts souvenirs évoqués selon la formule-contrainte « Je me souviens... » – excluant à la rigueur les souvenirs intimes – ; *Lieux* répertorient les souvenirs en les organisant non pas selon une structure temporelle mais spatiale autour des lieux parisiens¹⁷ ; et, enfin, *W ou le souvenir d'enfance* qui est né d'une tentative d'écrire « d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de [s]on enfance »¹⁸ mais qui, après les premiers échecs, est devenu un étrange hybride de cette histoire et des souvenirs d'enfance existants ou non-existants.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec fait alterner deux textes¹⁹, un qu'il désignera « roman d'aventure » appartenant à l'imaginaire, et l'autre relevant du genre autobiographique. Cette structure bizarre aborde l'« indicible » à l'aide de l'alternance de la fiction et de l'autobiographie, car « de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection »²⁰. Les deux textes opposés par la typographie s'interprètent l'un en rapport avec l'autre. La partie autobiographique n'est pas une autobiographie traditionnelle qui raconte l'histoire personnelle de l'auteur mais plutôt l'histoire de sa relation envers son histoire d'enfance²¹. Cette autobiographie dans la définition de Perec est « le récit fragmentaire d'une vie d'enfant pendant la guerre, un récit pauvre d'exploits et de souvenirs, fait de bribes éparses, d'absences, d'oublis, de doutes, d'hypothèses, d'anecdotes maigres »²². Donc, il ne s'agit pas d'une histoire cohérente, mais plutôt d'une collection de fragments qui restent de l'enfance, d'une

¹⁶ L'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » LEJEUNE, *Pacte autobiographique*, p. 14.

¹⁷ « ... dans [*Les Lieux*] j'essaie de décrire le devenir, pendant douze ans, de douze lieux parisiens auxquels, pour une raison ou pour une autre, je suis particulièrement attaché. » PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Denoël, 1975, p. 72-73.

¹⁸ PEREC, *W*, p. 18.

¹⁹ À l'origine, Perec envisagea de compléter ces deux textes par un troisième, texte critique qui expliquerait la naissance des deux autres et expliciterait leur rapport.

²⁰ *Ibid.*, quatrième de couverture.

²¹ BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988, p. 141.

²² PEREC, *W*, quatrième de couverture.

enquête vers l'enfance perdue, disparue. « L'autobiographie classique ne convient qu'aux vies accomplies. À vie brisée, autobiographie oblique²³ » – affirme Lejeune.

En réalité *W ou le souvenir d'enfance* se compose de quatre parties bien distinctes : les deux types de textes déjà mentionnés se divisent à leur tour en deux parties séparées par une rupture, les « points de suspension auxquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture »²⁴. Les quatre récits sont :

... l'enfance (dite longtemps "sans souvenirs") d'avant la séparation d'avec la mère ; l'enfance d'après cette séparation, avec l'inégal bourgeonnement des souvenirs, comme s'il y avait là deux enfances disjointes ; l'histoire de Gaspard Winckler, abruptement coupée, elle aussi, de la narration de l'île W.²⁵

L'histoire de W parut d'abord sous la forme de feuilleton dans la *Quinzaine Littéraire*, en 1969-1970²⁶. On apprend quelques détails sur l'origine de sa création dans l'autobiographie l'intégrant quatre ans plus tard. C'était une histoire inventée à l'âge de treize ans que Perec oublia ensuite. Tout ce qu'il lui en restait était le titre et quelques vagues silhouettes de l'histoire, qu'il s'agissait de « la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu »²⁷. Il a fallu donc réinventer l'histoire à partir d'un vague souvenir qui y restait. Dans le résultat « se trouve inscrit et décrit le chemin qu'[il a] parcouru, le cheminement de [s]on histoire et l'histoire de [s]on cheminement »²⁸.

Comme *W* parut en feuilleton, l'auteur dut essayer de se forcer à toujours préparer la suite pour le prochain numéro de *La Quinzaine littéraire*. On le sent – même quand on ne connaît pas ces détails – que l'histoire s'est modifiée pendant la création. Les trois points de suspension se trouvant au centre de *W ou le souvenir d'enfance* ne divisent pas seulement les souvenirs racontés de l'enfance mais aussi apportent un grand changement dans l'histoire – la promesse d'aventure finit par se réduire à la seule description de l'île. Perec souffre durant l'écriture du feuilleton, et le résultat n'est pas du tout ce qu'il avait prévu : ce n'est pas « un roman d'aventure, un roman de voyages, un roman d'éducation [...] ; Jules Verne, Roussel et Lewis Carroll ! »²⁹. C'est réellement « le cheminement de [s]on histoire et l'histoire de [s]on cheminement » : comment Georges Perec, l'écrivain est arrivé d'un simple texte fictionnel racontant la vie d'une île sportive à la description des camps de concentration³⁰, phénomène à affronter dans la vie de l'auteur.

²³ LEJEUNE, Philippe, « Une autobiographie sous contrainte », *Magazine Littéraire*, n° 316, December, 1993, 18-21, p. 19.

²⁴ PEREC, *W*, quatrième de couverture.

²⁵ BURGELIN, *Op. cit.*, p. 139.

²⁶ PEREC, *W*, p. 18.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cité in LEJEUNE, Philippe, *La Mémoire et l'Oblique, Georges Perec autobiographe*, POL, 1991, p. 95-96.

³⁰ « Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sous les hautes voûtes bétonnées lui fera peur, mais il

La première partie de W raconte les événements qui ont amené Gaspard Winckler, protagoniste du récit à se mettre à la recherche d'un enfant perdu. Ce qui est donné comme explication au fait que Gaspard s'en aille chercher l'enfant est qu'il porte le nom de cet enfant ; c'est l'identité du nom qui légitime cette recherche. L'histoire de W figure dans la partie autobiographique comme une histoire inventée par l'enfant Perec qui, devenu adulte, se lance à son tour à la recherche d'un enfant perdu portant son nom, d'un enfant de son enfance disparue dans l'oubli, d'un enfant au-delà de la rupture des trois points. Le vrai Gaspard Winckler, l'enfant sourd-muet incarne l'enfance qui se tait, qui se dissimule dans l'oubli, celui qui échappe à la langue, à la parole et ainsi à l'écriture.

Le faux Gaspard Winckler, l'adulte s'est mis à écrire l'histoire de l'île parce qu'il se sentait d'une manière obligé à le faire³¹ étant le seul témoin à survivre la disparition de cette île : « Quoi qu'il arrive, quoi que je fasse, j'étais le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde. Ceci, plus que toute autre considération, m'a décidé à écrire »³². Il finira par décrire sur un ton objectif la vie de cette île « sportive ». En revenant à Deleuze et son idée qu'écrire serait devenir, nous pouvons constater que même s'il s'agit réellement de transcrire des souvenirs, le récit est également le parcours que Perec a dû faire pour arriver à raconter l'histoire de W, pour arriver à ces souvenirs ; c'est en même temps le devenir-homme de Georges Perec, et aussi son devenir-enfant.

Au moment où, probablement, Gaspard Winckler (mais on ne le sait pas exactement) commence la description de l'île, la narration change. Le « je » de la narration homodiégétique qui, jusqu'ici, racontait son histoire disparaît, reste une narration hétérodiégétique, objective, à la troisième personne du singulier. Et avec le faux Gaspard Winckler disparaît le Gaspard Winckler recherché, l'enfant, l'objet de la quête, qui met toute action en marche. Donc, toute action de la première partie disparaît aussi bien avec l'enfant, et il ne reste qu'une image statique de l'île et un ordre à décrire.

« Il y aura là-bas à l'autre bout du monde, une île. Elle s'appelle W³³ ». – voici les deux phrases qui introduisent la seconde partie de la fiction. Même si la vie de cette île n'est pas vraisemblable, l'ordre de sa « société » présentée nous dévoile une réalité choquante de l'Histoire « avec sa grande hache »³⁴. Gaspard ne retrouve pas l'enfant perdu, mais à sa place il tombe sur l'ordre d'injustice de l'île ; l'enfance de Perec est cachée par l'holocauste, tout comme l'histoire de l'enfant recherché par l'histoire de l'île.

faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité... » PEREC, W, p. 220.

³¹ « J'ai longtemps hésité avant d'entreprendre le récit de mon voyage à W. Je m'y résous aujourd'hui, poussé par une nécessité impérieuse, persuadé que les événements dont j'ai été le témoin doivent être révélés et mis en lumière. » in *Ibid.*, p. 13.

³² *Ibid.*, p. 14.

³³ *Ibid.*, p. 93.

³⁴ *Ibid.*, p. 17.

L'histoire de W sert de cadre pour les récits autobiographiques. Le premier récit explique les origines et la création de W, pour revenir, après de multiples chapitres, dans le dernier récit sur cette histoire : « Pendant des années, j'ai dessiné des sportifs aux corps rigides, aux faciès inhumains ; j'ai décrit avec minutie leurs incessants combats ; j'ai énuméré avec obstination leurs palmarès sans fin³⁵. »

L'indicible

Dans *Les brouillons de soi*, Lejeune dit que « l'acte autobiographique est par définition l'inverse de l'acte analytique : solitaire, imaginaire, il a pour fonction immédiate d'assurer la cohérence du moi »³⁶. Par contre, il consacre un livre entier à l'étude autobiographe de Georges Perec, même si ses œuvres ne tombent pas dans la catégorie de l'autobiographie traditionnelle, et admet que *W ou le souvenir d'enfance* peut être considéré comme « une autobiographie psychanalytique : un montage de symptômes, laissant le lecteur affronter seul le problème de l'interprétation »³⁷. Les bribes de souvenirs ne suffissent pas à créer une histoire cohérente, car entre eux il y a le blanc, un espace vide que Perec ne réussit pas à saturer.

Perec dédie *W ou le souvenir d'enfance* « pour E »³⁸ – une fois de plus se rattachant à une lettre³⁹ – le « E » étant un signifiant à multiples sens possibles. « E » comme « Esther », la tante qui adoptera l'enfant et qui l'élèvera, comme « Ela », sa cousine ; comme « eux », les parents disparus ; comme « elle », la mère (ou peut-être même, l'île : elle, il, île), la lettre « e » étant le signe du féminin – allusion à son roman *La Disparition* sous la contrainte du lipogramme, d'où la lettre « e » était bannie. « Pour E », pour ce (ou celui, celle, ceux ou celles) qui a disparu, disparu dans l'oubli, dans l'holocauste ; une disparition des parents, de l'enfance avant le voyage à Villard-de-Lans⁴⁰.

La disparition, le manque vont de pair avec l'*indicible*, ce qui existe mais qui ne peut être formulé en mots ou en phrases, « qu'on ne peut caractériser par le langage »⁴¹. À la limite de la parole il y a l'indicible – représenté symboliquement par l'enfant sourd-muet – qui, dans *W ou le souvenir d'enfance*, se marque d'absence, de lapsus, de pages blanches ; par le blanc, et enfin par les points de suspension de la fin de la première partie.

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible (l'indicible n'est pas tapi dans

³⁵ *Ibid.*, p. 221.

³⁶ LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p. 54.

³⁷ LEJEUNE, *Mémoire et Oblique*, p. 65.

³⁸ PEREC, *W*, p. 9.

³⁹ W, X, la lettre hébraïque.

⁴⁰ « À parler d'île disparue, on songe à ils, eux disparus. Mais qui ils ? Le père, la mère, l'enfant qu'il fut ? Il faut que ce *ils* aille de l'indéfini à l'indéfinissable ; qu'on sache seulement qu'il y a "disparition" ». BURGELIN, *Op. cit.*, p. 154.

⁴¹ ROBERT, Paul, *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, 2000, p. 1299.

l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée) ; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes.

C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes : [...] je ne retrouverais jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un entre eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.⁴²

Comme nous l'avons déjà dit, l'indicible, qui échappe à la parole, ne peut être formulé en phrases, ainsi, elle ne peut être la matière proprement dite de l'écriture non plus. Lejeune dit que « [l]a quête autobiographique [de Perec] ne tourne pas autour d'une sorte de secret, mais d'un trou de mémoire. Ce qu'il y a au fond de sa mémoire, c'est quelque chose d'immémorable et d'inoubliable à la fois, une sorte de mémoire obsessionnelle de l'oubli »⁴³. Cet « immémorable » et « inoubliable » sera chez Perec l'indicible, cette vérité métaphysique inexprimable qui fonde son existence.

Pour faciliter l'écriture, Perec s'est donné des contraintes ; contrainte du lipogramme dans le cas de *La Disparition*, contrainte du feuilleton dans le cas du récit de *W* espérant par ceci pouvoir rompre ce silence trop pénible⁴⁴. Mais évidemment, il n'a pas trouvé « la méthode, le rythme, le style » sans « une stimulation extérieure »⁴⁵, il est resté alors à la contrainte du feuilleton pour écrire l'histoire de *W*.

Lejeune pose la question de savoir si l'« écriture autobiographique et contrainte sont [...] conciliables⁴⁶ ? » Il répond à cette question dans *Une autobiographie sous contrainte*. En premier, il conteste la croyance répandue selon laquelle l'autobiographie et la contrainte seraient des notions irréconciliables – le premier représentant une sorte de liberté, alors que le second serait une « violence » exercée contre cette liberté –, car, comme il l'explique, « la liberté du genre autobiographique n'est qu'apparente : elle cache une soumission aveugle aux

⁴² PEREC, *W*, p. 63-64.

⁴³ LEJEUNE, *Autobiographie sous contrainte*, p. 18.

⁴⁴ « À vrai dire [...] , je me suis demandé s'il m'était vraiment indispensable d'avoir recours à une stimulation extérieure, qui jouerait pour *W* le rôle que l'absence d'E joua pour *La Disparition* : écrire est toujours difficile [...] et raconter une histoire, une aventure, des épisodes et des péripéties est encore plus difficile : le seul véritable problème est évidemment de commencer. Je pense que quand j'aurai vraiment démarré, et si alors je crois encore avoir besoin de recourir au feuilleton, je vous [Maurice Nadeau, *La Quinzaine Littéraire*] soumettrai le début de *W* ; mais il est probable que j'aurai alors trouvé la méthode, le rythme, le style et les points de départ qui me manquent aujourd'hui [...] ». Cité in LEJEUNE, *Mémoire et Oblique*, p. 97.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ LEJEUNE, *Brouillons de soi*, p. 8.

contraintes (censures, modèles appris) qui pèsent sur la vie elle-même»⁴⁷. À la limite, la contrainte de l'autobiographie c'est « l'engagement de *dire la vérité* »⁴⁸. Cette contrainte est plus forte que toutes autres restrictions, face à laquelle, ironiquement, « la contrainte littéraire est un puissant instrument de libération »⁴⁹.

Pour désigner la contrainte de *W ou le souvenir d'enfance*, Lejeune invente en analogie au *lipogramme* le terme de *liposème* : « une stratégie délibérée et générale qui consiste à renoncer à dire directement quelque chose, et à recourir à des séries de moyens indirects, obliques, déviés »⁵⁰. Celui-ci n'est pas une contrainte formelle à la manière du lipogramme, mais est une contrainte sémantique ; et en fin de compte, on peut même douter qu'elle soit vraiment une contrainte chez Perec. Du moins, pas une contrainte volontaire.

La voie oblique que Perec utilise est là pour ne pas devoir expliciter ce qu'il ne peut dire : le sort de la mère, transmis dans l'univers de la fiction. Dans la deuxième partie des souvenirs on observe « la forclusion de tout discours sur la mère »⁵¹ ; son histoire, quoiqu'on puisse l'imaginer, n'est pas raconté à l'exception d'un souvenir omis de la version finale du livre⁵². Par contre, l'image d' « une injustice organisée »⁵³ à savoir l'île est là, plus péniblement que n'importe quel énoncé, pour nous rappeler non seulement la disparition de la mère, mais le sort des autres qui ont souffert et qui ont disparu avec elle dans l'holocauste.

En même temps qu'il écrit des œuvres de fiction, Perec travaille sur de nouvelles voies d'écriture autobiographique, comme on le lit dans *W ou le souvenir d'enfance* : « Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire⁵⁴. » En revanche, il ne réussira pas à écrire son histoire, mais se contentera de raconter quelques souvenirs sans les relier les uns aux autres, sans pouvoir les intégrer dans une histoire cohérente. Son autobiographie ne sera que l'énumération de bribes de souvenir et de leur description : ce sera plutôt « l'histoire d'une mémoire, histoire d'une histoire que genèse d'un individu »⁵⁵. Tout de même il tentera de mettre ses souvenirs dans une histoire, et ce sera l'histoire de W.

Les récits de la première partie thématissent plutôt le manque de souvenirs qu'ils racontent les souvenirs réels. « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance⁵⁶. » – lit-on la première phrase de l'autobiographie. Mais, comme Perec l'explique, cette absence d'histoire est pour lui réconfortant, parce qu'il le protège de son histoire vécue⁵⁷. Il peut se cacher derrière l'affirmation de n'avoir pas de souvenirs d'enfance, derrière cette phrase (citée ci-dessus) en ne se rendant pas compte du passé, des événements

⁴⁷ LEJEUNE, *Autobiographie sous contrainte*, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

⁵¹ LEJEUNE, *Mémoire et Oblique*, p. 63. Sur ce « silence » cf. *Ibid.*, p. 64, note infrapaginale.

⁵² « Le "c'est bien fait que ta mère est morte" ou qqc de ce genre ? », in *Ibid.*

⁵³ PEREC, *W*, p. 149.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁵ BURGELIN, *Op. cit.*, p. 19.

⁵⁶ PEREC, *W*, p. 17.

⁵⁷ *Ibid.*

de son enfance qui l'ont sûrement bouleversé (même si l'émotion n'est venue qu'après coup)⁵⁸.

Pourquoi se lance-t-il tout de même à la recherche de ses souvenirs ? D'une part pour retrouver un état idyllique qui lui a été enlevé :

Comme tout le monde, ou presque, j'ai eu un père et une mère, un pot, un lit-cage, un hochet, et plus tard une bicyclette que, paraît-il, je n'enfourchais jamais sans pousser des hurlements de terreur à la seule idée qu'on allait vouloir relever ou même enlever les deux petites roues adjacentes qui m'assuraient ma stabilité.⁵⁹

D'autre part, et cette raison est en quelque sorte apparentée avec la première, pour retrouver l'héritage sur lequel son identité se fonde⁶⁰. C'est aussi une enquête vers la culture juive/polonaise dont il est privé pour retrouver ses racines, pour ne plus être « "différent" des [s]iens »⁶¹.

« Comme tout le monde, j'ai tout oublié de mes premières années d'existence⁶². » Cependant, le fait que cet oubli ne soit pas unique ne suffit pas de consoler Perec, car pour lui, avec cette enfance oubliée, se perd également une vie promise d'être différente, une vie fondée sur la sécurité, « la stabilité » des « deux petites roues adjacentes » qu'assure la présence des parents. Pour rétablir ce passé – « ce qui fut, ce qui s'arrêta, ce qui fut clôturé⁶³ » –, il doit recourir au « secours de photos jaunies, de témoignages rares et de documents dérisoires »⁶⁴.

Les souvenirs de la première partie se terminent avec celui du départ de la Gare de Lyon, le seul vrai souvenir que Perec garde de sa mère. « Désormais, les souvenirs existent...⁶⁵ » – sont les premiers mots de la deuxième partie de l'autobiographie en écho de la phrase initiale de la première partie. Mais malheureusement, les souvenirs de la deuxième partie, « rien ne les rassemble »⁶⁶, ils restent eux aussi, à leur tour, apparts ; bribes d'une identité perdue⁶⁷.

⁵⁸ De la scène du départ de la gare de Lyon, Lejeune dit les suivants : « On devine ce qui s'est passé. Tragique certainement pour la mère, le départ à la gare de Lyon n'est devenu tragique pour l'enfant que rétrospectivement, deux ou trois ans plus tard, quand il a accédé à l'idée que jamais plus il ne reverrait sa mère. » Cité in LEJEUNE, *Mémoire et Oblique*, p. 83.

⁵⁹ PEREC, *W*, p. 25.

⁶⁰ « ... je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent, je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture, leur espoir, ne m'a pas été transmis. » PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island. Histoire d'errance et d'espoir*, Paris, POL, 1994, p. 59.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² PEREC, *W*, p. 25.

⁶³ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ « Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repère : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. Nulle chronologie sinon celle que j'ai, au fil du temps, arbitrairement reconstituée : du temps passait. » *Ibid.*, p. 98.

Perec connaît le texte de Freud sur les souvenirs-écrans⁶⁸. La théorie de souvenir-écran introduit « l'idée que la mémoire est fabriquée, souvent après coup, et que ses errances sont des symptômes à déchiffrer »⁶⁹. D'où la forme curieuse des souvenirs d'enfance de Perec qui au lieu de les raconter, essaye de les décrire minutieusement. Nous ne trouvons dans *W ou le souvenir d'enfance* que les formes finales des souvenirs, mais Lejeune dans *La Mémoire et l'Oblique* rassemble les textes, les variantes des souvenirs qui ont précédé ceux parus en fin de compte. Ces variantes nous montrent que *W ou le souvenir d'enfance* est le résultat d'un travail attentif sur la mémoire. Mais que ce travail soit inachevé montre la forme fragmentaire de ce livre.

Si cette œuvre se lit comme une autobiographie ce n'est pas à cause du pacte établi entre l'auteur et le lecteur, car les signes indiquant un tel contrat sont plus ou moins absents. Ce qui nous permet une lecture autobiographique d'après Paul de Man est plutôt la lisibilité d'un visage parlant. Tous les souvenirs, les absences et les oublis énumérés, ainsi que le texte fictionnel de W font partie de ce visage.

L'identité illusoire entre l'auteur du texte et l'auteur-narrateur est ce qui défait le pacte dès qu'il est établi. Il y aura toujours un déplacement entre ces deux, même si leur identité est suggérée dans le texte, d'où l'impossibilité d'une « lecture » du nom propre. Ce qui se lit, en revanche, c'est un visage – médiateur du texte – qui diffère de l'auteur. C'est ce qui nous permet une lecture autobiographique de l'histoire fictionnel de W. Nous ne voyons dans *W ou le souvenir d'enfance* que le procès d'une quête d'identité, d'un travail sur la mémoire, mais derrière cette quête se forme un visage grâce à laquelle nous pouvons traiter cette œuvre morcelée comme un tout dont les différentes parties constitueront les traits de ce visage. Il faudra donc recourir à des approches élargissant le concept d'autobiographie qui, au lieu de préciser les traits formels favorisant sa reconnaissance, détermine celle-ci comme mode de la lecture, ou encore, figure de la lecture.

⁶⁸ LEJEUNE, *Mémoire et Oblique*, p. 76.

⁶⁹ *Ibid.*

Le trajet volumétrique du futur dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq

Gabriella BANDURA

L'ouvrage postmoderne intitulé *La possibilité d'une île* (2005) de Michel Houellebecq nous propose une image extrêmement pessimiste de la société occidentale dans un style sec et froid voire choquant. Toutefois, ce qui retient particulièrement l'attention du lecteur, c'est que la vie du protagoniste Daniel 1 se déroule en même temps et dans le même espace que celle de ses successeurs néo-humains Daniel 24 et Daniel 25 qui « existent » deux millénaires plus tard. En effet, il s'agit du rapprochement de deux dimensions qui, en réalité, sont tout à fait éloignées, ce qui pose problème au niveau de la cohérence temporelle. Le temps est en rapport primordial avec le roman, puisque lire un roman c'est faire l'expérience du temps qui permet de parcourir les trajets tracés par les faits relatés. Selon le mode narratif du récit linéaire, les suites d'événements s'enchaînent de façon cohérente et significative. Ces événements sont agencés suivant une configuration temporelle chronologique (même s'il peut y avoir des jeux temporels comme le retour en arrière ou l'anticipation) qui leur donne sens. En revanche, dans notre roman cible, cet aspect linéaire du temps disparaît. Au centre de cette étude se trouvera donc le déchiffrement du nouveau temps créé dans *La possibilité d'une île*. La question est de savoir en quoi a-t-on raison d'affirmer que cette nouvelle approche temporelle proposée par Houellebecq dévoile non seulement une technique de la représentation postmoderne qui entraîne des changements au niveau du réel en tant que point de référence, mais a également un apport incontournable à la réflexion sur la temporalité. Afin de pouvoir trouver une réponse, nous allons suivre une démarche en trois étapes : la première consistera à présenter des pensées sur la temporalité du point de vue des philosophes. Sur cette base générale, la deuxième partie s'attachera à la technique utilisée par l'auteur pour créer un nouveau temps dans son roman et, enfin, la troisième sera consacrée à la portée de cette nouvelle vision temporelle.

En ce qui concerne l'approche temporelle des philosophes, nous allons nous appuyer essentiellement sur les concepts proposés par Henri Bergson dans son ouvrage intitulé *Matière et Mémoire*¹, pensée reprise et élargie par Gilles Deleuze à travers tout son œuvre. Bergson propose deux concepts du temps, l'un fondé sur le passé, l'autre sur le présent qui ne se contredisent point, au contraire, ils se complètent.

Dans l'élaboration du premier, le point de départ de Bergson est de décomposer l'expérience en deux types de multiplicités dans *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) et dans *L'Évolution créatrice* (1907). D'un côté, il distingue la multiplicité de l'espace qui perçoit le temps dans un ordre

¹ BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Édition Critique, 1939. (Désormais : *MM*)

spatial : c'est une multiplicité d'ordre, d'extériorité, quantitative et actuelle. L'autre multiplicité peut être saisie dans la durée, c'est une multiplicité qualitative, virtuelle et continue :

La multiplicité quantitative est celle qui caractérise le nombre et la matière, ce qui n'a pas de virtualité, ce qui peut être mesuré. La multiplicité qualitative est celle qui caractérise le sujet, ou le subjectif : la durée est ce qui ne cesse de se diviser, mais qui change de nature en se divisant.²

Les termes *multiplicité* et *durée* constituent donc des mots-clé dans la pensée de la temporalité chez Bergson. Dans sa réflexion sur le temps, la multiplicité se situe en dehors du couple binaire Un-Multiple et renvoie à des aspects du réel en perpétuelle métamorphose. En ce qui concerne la durée, elle n'est pas simplement le non-mesurable mais plutôt quelque chose qui se divise tout en changeant de nature :

En vérité, la durée se divise, et ne cesse de se diviser : c'est pourquoi elle est une multiplicité. Mais elle ne se divise pas sans changer de nature, elle change de nature en se divisant : c'est pourquoi elle est une multiplicité non numérique, où l'on peut à chaque étage de la division, parler d'« indivisibles ». Il y a *autre* sans qu'il y ait *plusieurs* [...]. En d'autres termes, la durée c'est *le virtuel*.³

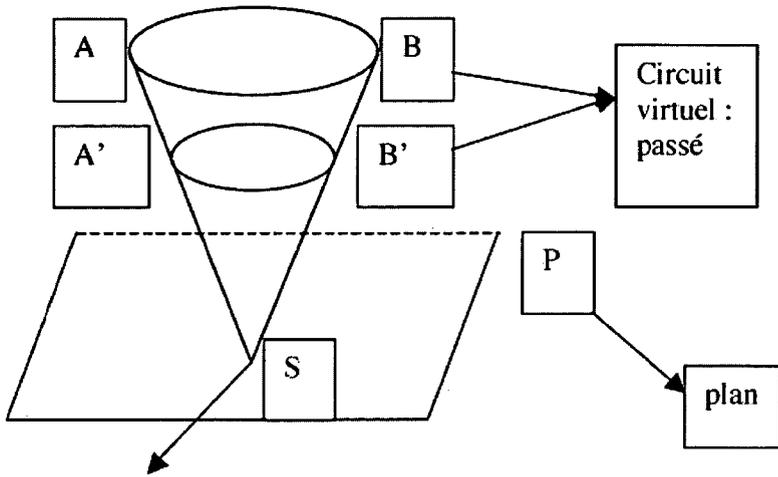
La notion *virtuel*, introduite déjà d'une manière indirecte dans *Données immédiates*, est un élément clé autour duquel se développe le premier concept du temps de Bergson dans *Matière et mémoire*. La nouveauté de ce concept réside dans le fait que le passé est considéré comme une particule virtuelle simultanée du présent et non pas comme un élément qui se constitue après avoir été présent. L'homme a tendance à croire que le passé cesse d'exister à un moment donné et il se conserve sous forme de souvenirs. En revanche, Bergson « nous montre que le souvenir n'est pas la représentation de quelque chose qui a été ; le passé, c'est ce dans quoi nous nous plaçons *d'emblée* pour nous souvenir »⁴. Ainsi, le passé ne cherche pas à survivre psychologiquement car il ne cesse d'exister, il est juste inactif. Ces deux segments du temps, le passé et le présent, ne font donc pas référence à deux moments successifs puisqu'ils coexistent : le présent continue de s'écouler, le passé l'accompagne et c'est à travers le passé que tous les présents passent. En d'autres termes : « Le passé coexiste avec soi comme présent »⁵. Bergson illustre ce concept du temps fondé sur le passé avec le schéma du cône renversé :

² ANTONIOLI, Manola, *Deleuze et l'histoire de la philosophie*, Paris, Kimé, 1999, p. 62.

³ DELEUZE, Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 36.

⁴ DELEUZE, Gilles, « Bergson 1859-1941 », in *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 39.

⁵ *Ibid.*



La totalité de notre passé apparaît à chaque niveau du cône mais à des degrés plus ou moins dilatés ou resserrés. Plus on s'approche de S, plus le passé se contracte, ainsi le présent est le degré le plus contracté du passé autrement dit *un passé immédiat*⁶ : « À chaque degré il y a tout, mais tout coexiste avec tout, c'est-à-dire avec les autres degrés. Nous voyons donc enfin *ce qui* est virtuel : ce sont les degrés coexistants eux-mêmes et comme tels⁷. »

En définitive, le premier concept bergsonien concernant le temps annonce la coexistence de *nappes de passé virtuel*⁸ avec le présent qui peuvent être actualisées à n'importe quel moment.

Le deuxième concept de Bergson touche à la question du temps sous un angle complètement différent dont l'essentiel est qu'il propose une vision temporelle qui plonge dans l'événement. Dans l'élaboration de ce concept, il s'appuie sur les études de Charles Péguy qui distingue l'histoire et la mémoire de la façon suivante : « L'histoire consiste essentiellement à passer au long de l'événement. La mémoire consiste essentiellement, étant dedans l'événement, avant tout à n'en pas sortir, à y rester, à le remonter en dedans⁹. » Bergson propose donc une *vision verticale* ou plutôt en profondeur à la place d'une vision longitudinale du temps. L'événement ne se confond plus avec l'espace qui lui sert de lieu ni avec l'actuel présent qui passe : « l'heure de l'événement finit avant que l'événement ne finisse, l'événement

⁶ Expression utilisée par Bergson in *MM*, p. 168.

⁷ *MM*, III, in *L'Île déserte et autres textes*, p. 40.

⁸ Expression utilisée par DELEUZE, Gilles, in *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 130.

⁹ PEGUY, Charles, *Clio. Dialogue de l'histoire de l'âme païenne*, Paris, Gallimard, 1931, p. 230, cité par DELEUZE, in *L'Image-temps*, p. 132.

reprenra alors à une autre heure [...]. Tout l'événement est pour ainsi dire dans le temps ou il ne se passe rien¹⁰. »

Cette approche dévoile un temps qui est intérieur à l'événement et qui se constitue à travers ces trois formes du présent (*présent du passé, présent du présent et présent du futur*) enroulées tous dans l'événement simultanément. Cette vision temporelle nous propose donc d'imaginer le monde comme un seul événement : « Un accident va arriver, il arrive, il est arrivé ; mais aussi bien c'est en même temps qu'il va avoir lieu, a déjà eu lieu, et est en train d'avoir lieu ; si bien que, devant avoir lieu, il n'a pas eu lieu, et, ayant lieu, n'aura pas lieu¹¹. » Il s'agit d'un événement vide dans lequel la course du temps s'arrête et on a l'impression que « tout à coup, c'est comme s'il ne se passait rien »¹². Effectivement, le monde devient dans son ensemble cet événement vide autrement dit « *un événement sans événement* »¹³. Ainsi, le deuxième concept temporel de Bergson postule, dans un esprit augustinien, la *simultanéité* de trois *pointes de présent désactualisées*¹⁴ : le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur.

Cette philosophie du temps bergsonienne est approfondie et complétée par Deleuze dans *L'image-temps* qui porte sur l'apparition directe du temps dans le cinéma. Dans l'image-temps deulezienne, le temps n'est plus conçu comme une entité homogène inscrite dans un ordre spatial, au contraire, il peut prendre de nouvelles directions indépendamment du mouvement :

Nous n'avons plus un temps chronologique qui peut être bouleversé par des mouvements éventuellement anormaux, nous avons un temps chronique, non-chronologique, qui produit des mouvements nécessairement « anormaux », essentiellement « faux ».¹⁵

Puisque l'image-temps implique des relations temporelles non localisables, Deleuze qualifie les deux concepts temporels de Bergson d'image-temps par excellence : « Si le temps apparaît directement, c'est dans *les pointes de présent désactualisées*, c'est dans *les nappes de passé virtuelles*¹⁶. »

La création d'une image-temps nécessite un environnement spécial que Deleuze appelle *régime cristallin*. La caractéristique principale de ce régime concerne le rapport du réel et de l'imaginaire qui se rapprochent au fur et à mesure jusqu'à ce qu'ils fusionnent : « Les deux modes d'existence se réunissent maintenant dans un circuit où le réel et l'imaginaire, l'actuel et le virtuel, courent l'un derrière l'autre, échangent leur rôle et deviennent indiscernables¹⁷ ». Ainsi ce cadre cristallin

¹⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹² SOURDILLON, Jean-Marc, « Philippe Jaccottet, une écriture de l'événement : "Le passage" », *Littérature, L'Art et L'Écriture*, Larousse, n° 104, 1996, p. 34.

¹³ MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités* (trad. Ph. Jaccottet), Paris, Seuil, 1956, p. 539. Cité par SOURDILLON, *Op. cit.*, p. 33.

¹⁴ Expression utilisée par DELEUZE in *L'Image-temps*, p. 132.

¹⁵ *Ibid.*, p. 169.

¹⁶ *Ibid.*, p. 170.

¹⁷ *MM*, p. 163-164.

rend possible une image-temps au sein de laquelle le temps devient indépendant du mouvement.

Dans cette première partie, nous avons passé en revue la vision du temps de Henri Bergson et de Gilles Deleuze, et ce pas nous a paru utile pour mieux pouvoir dégager en quoi le temps créé par l'écrivain diffère de celui des philosophes.

Par la suite, notre objectif est de montrer comment l'auteur instaure des rapports temporels complètement nouveaux dans le double système Actuel-Virtuel de *La possibilité d'une île* à travers l'analyse de six chapitres. Il s'agit effectivement d'un double système car il existe deux cercles, L'Actuel de Daniel 1 et le Virtuel des néo-humains Daniel 24 et 25, qui s'arrachent des éléments mutuellement jusqu'à ce que la frontière disparaisse entre eux, ce qui fait naître un espace cristallin dans le roman.

Dans les chapitres intitulés *Daniel 24,1*, *Daniel 24,2* et *Daniel 24,3* qui tournent autour du futur Virtuel, on retrouve, d'une manière paradoxale, plusieurs éléments linguistiques qui témoignent d'un cadre Actuel du présent. Tout d'abord, nous pouvons citer les déictiques spatiaux qui effectuent la localisation des néo-humains Daniel 24,1, Daniel 24,2 et Daniel 24,3 dans la situation d'énonciation. Les déictiques adverbiaux à statut de complément circonstanciel sont les plus fréquents : « Regarde les petits êtres dans le lointain ; regarde. Ce sont des hommes¹⁸ » ou bien « Au premier plan je vois les roches, tranchantes et noires¹⁹. » Les déictiques temporels, relatifs à l'énonciation, reflètent des moments où les Daniel 24 parlent dans un présent linguistique : « Aujourd'hui que tout apparaîtrait, dans la clarté du vide...²⁰ ». En même temps on retrouve des repérages non-déictiques également comme par exemple : « Avant, lorsque les humains vivaient ensemble ... »²¹ ou bien « Des êtres avancent au premier plan, longeant la crête des falaises comme le faisaient leurs ancêtres plusieurs siècles auparavant »²². Ces éléments non-déictiques montrent que le monde des humains relève du passé (*avant, plusieurs siècles auparavant*) par rapport à *l'ici* et *aujourd'hui* liés à la situation d'énonciation dans laquelle sont impliqués les néo-humains Daniel 24,1, Daniel 24,2 et Daniel 24,3. Les déictiques de personne (*je*) et possessifs (*mes, mon*) ainsi que les temps verbaux, majoritairement à l'indicatif présent, suggèrent la même idée : « j'assiste sans regret à la disparition de l'espèce [...] Je les considère comme des singes ...etc. »²³

En résumé, tous les indices recueillis dans les chapitres *Daniel 24, 1*, *Daniel 24,2* et *Daniel 24,3* prouvent que ces néo-humains se comportent comme s'ils étaient des particules actuelles du présent.

Dans les chapitres intitulés *Daniel 1,1*, *Daniel 1,2* et *Daniel 1,3* on retrouve encore des phrases à l'indicatif présent qui suggèrent que la vie de Daniel 1 est en

¹⁸ HOUELLEBECQ, Michel, *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, p. 26. (Nous soulignons.)

¹⁹ *Ibid.*, p. 54. (Nous soulignons.)

²⁰ *Ibid.*, p. 42. (Nous soulignons.)

²¹ *Ibid.* (Nous soulignons.)

²² *Ibid.*, p. 54. (Nous soulignons.)

²³ *Ibid.*, p. 26. (Nous soulignons.)

train de s'écouler dans *l'ici et maintenant* de l'Actuel comme par exemple : « *Je ne veux pas dire que... ; Finalement, le plus grand bénéfice du métier d'humoriste... c'est de pouvoir se comporter comme un salaud en toute impunité... On se sent concerné par les circonstances de sa mort...Ce qui me frappe...*²⁴ ». Toutefois, étant donné que la vie de Daniel 1 est présentée sous forme de récit de vie, la majorité des indices grammaticaux signalent que l'existence de Daniel 1 se déroule dans le passé par rapport à l'Actuel présent où vit Daniel 24. Ce phénomène peut être perçu surtout au niveau des verbes qui sont essentiellement employés à l'imparfait, au passé simple, au passé composé ou au plus-que-parfait : « *à l'époque ma conne de sœur commençait..... j'avais alors dix-sept ans...*²⁵ » ou bien : « *Après mon baccalauréat, je m'inscrivis à un cours d'acteurs, s'ensuivirent des années peu glorieuses...*²⁶ » ; « *Après mon premier spectacle il s'est écoulé dix ans...*²⁷ ». Les déictiques spatiaux et temporels disparaissent au profit des non-déictiques qui font référence au passé par exemple *aujourd'hui* devient *à l'époque*, *ici* devient *à cet endroit-là*. Tous ces indices signalent donc que Daniel 1,1, Daniel 1,2 et Daniel 1,3 se comportent comme des particules virtuelles du passé par rapport à Daniel 24, 1, Daniel 24,2 et Daniel 24, 3 qui semblent exister dans le présent de l'Actuel.

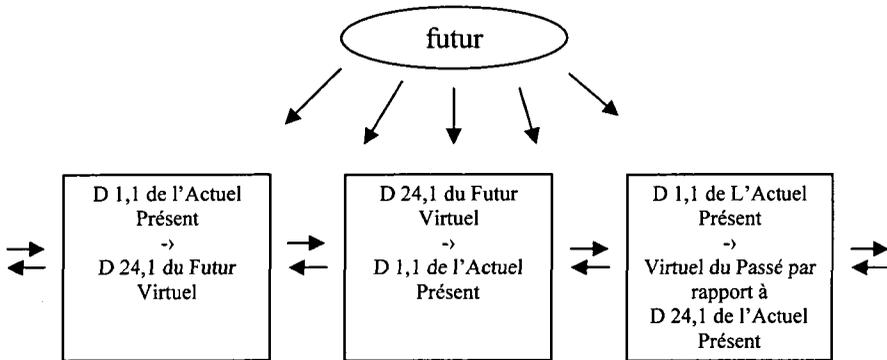
En se basant essentiellement sur l'analyse des six chapitres présentée ci-dessus, le pas suivant vise à saisir comment réalise l'auteur son nouveau temps. Suite à l'échange perpétuel de l'Actuel et du Virtuel, *le prototype* (Daniel 1) disparaît totalement et il ne nous reste qu'une série de clones, autrement dit les métamorphoses du faux remplacent partout la forme du vrai. Ces éléments virtuels du futur, en remplaçant petit à petit le cercle de Daniel 1 de l'Actuel, deviennent plus réels que ce dernier. Donc l'auteur instaure de nouveaux rapports de temps complexes à partir du *futur* : le présent devient futur, ainsi Daniel 1,1 de l'Actuel présent devient Daniel 24 du futur Virtuel. En même temps, le réel est recréé à partir du futur, donc Daniel 24 redevient particule actuelle du présent comme l'on avait constaté lors de l'analyse des chapitres intitulés Daniel 24,1, Daniel 24,2 et Daniel 24,3. Enfin, le présent devient passé par rapport au nouveau présent instauré par la particule virtuelle Daniel 24..., phénomène qu'on avait cerné pendant l'analyse des chapitres intitulés Daniel 1,1, Daniel 1,2 et Daniel 1,3. Nous allons illustrer ce processus temporaire complexe avec le schéma suivant :

²⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁷ *Ibid.*, p. 29.



Houellebecq crée donc des circuits temporaires multiples qui s'orientent vers plusieurs directions en même temps. En ce sens, on peut affirmer que la technique à laquelle l'auteur a eu recours pour créer un temps complexe s'avère une technique postmoderne par excellence, puisque le postmoderne s'ouvre justement sur un *pluralisme vertigineux*²⁸ en effaçant les frontières et en déconstruisant les dichotomies. Selon Áron Kibédi Varga, paraphrasant Jean-François Lyotard, la postmodernité se définit « comme déclin de la croyance dans les récits qui légitiment, comme soupçon croissant vis-à-vis de la rationalité »²⁹.

Dans ce qui suit, l'approche contrastive du temps houellebecquien avec les deux concepts temporels de Bergson a pour but de dévoiler quelle est la spécificité du temps créé par l'écrivain. Tout d'abord, nous pouvons affirmer que ce temps complexe peut également être qualifié d'*image-temps*, au sens deleuzien du terme, puisqu'il apparaît comme une multiplicité indépendante de l'ordre spatial.

En ce qui concerne la première image-temps de Bergson et celle de Houellebecq, il existe un point de ressemblance majeur qui consiste dans le fait qu'il recourent tous les deux au *virtuel* mais à des *virtuels* un peu différents. Chez Bergson, l'élément virtuel n'est autre que le passé « dans lequel nous pénétrons pour chercher le "souvenir pur" qui va s'actualiser dans une "image-souvenir" »³⁰. Cependant, l'image-temps proposée par Houellebecq s'inscrit dans le contexte d'un roman où l'auteur instaure le virtuel en ayant recours à la méthode proposée par les élohimites qui construisent des corps adultes de 18 ans à partir de l'ADN des prédécesseurs. En effet, le virtuel se faufile dans le roman d'une manière artificielle, puisqu'il est créé par l'auteur lui-même et en même temps il apparaît dans un sens encore plus large : d'un côté, il prend la forme d'une sphère virtuelle du passé (la

²⁸ KIBEDI VARGA, Áron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, 1990, p. 4.

²⁹ *Ibid.*, p. 6.

³⁰ Termes de Bergson utilisés in *MM* et repris par DELEUZE in *L'Image-temps*, p. 129.

particule Daniel 1,1...) par rapport à l'actuel Daniel 24 et, parallèlement, d'une sphère virtuelle du futur (Daniel 24,1...) par rapport à l'actuel Daniel 1,1, toutes deux mises en place par l'auteur sous l'égide de la méthode élohîm ; de l'autre, il s'agit d'un virtuel comme coexistence de « souvenirs purs » qui naît automatiquement dans ce processus de reproduction infinie ayant pour source le code génétique dans lequel le passé est forcément inscrit à un certain degré. Ainsi l'image-temps conçue dans le roman instaure un Temps encore plus hétérogène en traçant plusieurs lignes temporelles parallèles.

Toutefois, le temps de Houellebecq diffère de l'image-temps bergsonienne fondée sur la coexistence *des nappes de présent* : d'après celle-ci, tout est subordonné au présent qui devient *présent perpétuel* et englobe totalement l'Événement, le monde se transforme ainsi en un seul Événement. En revanche, dans le roman, il y a deux dimensions, L'Actuel et le Virtuel, qui se rencontrent continuellement et ces rencontres constituent plusieurs événements à l'intérieur desquels naissent des circuits temporaires renouvelables. Dans ces circuits, les trois segments du temps, le passé, le présent et le futur sont tous là, ils se rapprochent, se pénètrent et, en même temps, ils gardent une autonomie partielle qui leur permet de rester en mouvement et de construire des connexions toujours nouvelles. S'ils étaient entassés dans un présent perpétuel, cela entraînerait le blocage des circuits temporaires multiples dans le réseau.

En comparant les deux concepts du temps de Bergson avec celui de Houellebecq, un point commun s'est cristallisé de suite : tous les trois conçoivent le Temps comme une multiplicité qui se libère du mouvement et se manifeste de diverses manières. Néanmoins, l'auteur fait un pas de plus et entreprend la création d'un nouveau réel plus réel que le réel à partir des particules virtuelles du futur qui vont prendre la place des particules actuelles du présent. En ce sens, le futur parcourt *un trajet volumétrique*, autrement dit, il remplit d'un nouveau contenu réel la surface stérile du cristal sans suivre une direction précise. Par son mouvement, il crée des micro-espaces dans lesquels naissent des circuits temporaires parallèles et le caractère *volumétrique* du futur réside justement dans le fait que son chemin ne peut pas être limité par deux points : il n'y a plus de début ni de fin. Ce petit segment du temps se comporte comme un germe de virus dont le trajet est incalculable à l'avance car le virus attaque les cellules dans tous les sens et il prolifère sans cesse dans le corps. Toutefois, il ne faut pas oublier qu'il s'agit ici d'un virus créateur, d'un *œuf irradiant* qui reproduit un nouveau monde à l'intérieur du cristal.

Si un nouveau réel peut être conçu de cette façon-là, cela veut dire que le principe de réalité a complètement éclaté : il n'y a plus de référent réel. Les rapports temporels à plusieurs strates instaurés par l'écrivain à partir du futur remplacent donc le réel, ou plus précisément ils rejouent le réel. L'auteur met ainsi en place un monde de *la simulation* au sens baudrillardien du terme. Jean Baudrillard constate dans son ouvrage intitulé *Simulacres et simulation* que « le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est

vrai. (L'Écclésiaste)³¹ ». Simuler est différent de dissimuler car il remet en question la différence entre le vrai et le faux. Cela est illustré par Baudrillard à travers l'exemple suivant: « Celui qui feint une maladie peut simplement se mettre au lit et faire croire qu'il est malade. Celui qui simule une maladie en détermine en soi quelques symptômes³². » Si les symptômes peuvent être produits, ils cessent d'être des faits de nature, alors l'expression *maladies vraies* perd son sens et avec elle disparaît toute la réalité référentielle. Donc la simulation s'oppose complètement à la représentation qui repose sur l'équivalence du réel et du signe. Au contraire, la simulation a comme point de départ « la négation radicale du signe comme valeur. Alors que la représentation tente d'absorber la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre »³³.

Dans *La possibilité d'une île*, l'auteur re-crée donc un monde nouveau basé sur la simulation dans lequel, suite à l'échange intense de Daniel 1 de L'Actuel et des Daniel néo-humains du futur Virtuel, ceux-ci pénètrent les cercles de l'Actuel et prennent petit à petit la place du prototype Daniel 1. À la fin de ce processus de fusion, on ne peut plus distinguer les deux dimensions, le réel du départ disparaît, à la place, l'écrivain crée un nouveau réel à partir de cellules miniaturisées, autrement dit des prothèses (Daniel 24,1..., Daniel 25, 1... etc.) reproductibles un nombre indéfini de fois. Ceux-ci sont agencés dans des circuits multiples dans lesquels le passé, le futur et le présent changent régulièrement de place en traçant des lignes temporelles coexistantes. La nouveauté de l'image-temps créée par Houellebecq dans *La possibilité d'une île* réside donc dans le fait qu'elle englobe un monde basé sur le jeu incessant de simulation des néo-humains qui dans leur flux de devenir font bifurquer le temps dans plusieurs directions contradictoires en générant le sens à travers *le paradoxe*: « La force des paradoxes réside en ceci, qu'il ne sont pas contradictoires, mais nous font assister à la genèse de la contradiction. Le principe de contradiction s'applique au réel et au possible, mais non pas à l'impossible dont il dérive³⁴ ». Houellebecq entreprend ainsi la création d'un nouveau temps qui va non seulement à l'encontre du bon sens en faisant naître le sens à travers la contradiction, mais qui suit également un trajet volumétrique, autrement dit, il ouvre sur *l'infini*. Les paramètres de ce système temporel complexe nous rappellent une caractéristique baroque développée par le philosophe et mathématicien allemand Gottfried Wilhelm Leibniz et retravaillée plus tard en tant que concept par Gilles Deleuze. Il s'agit du *pli*. Le pli n'est pas une invention de Leibniz ou de Deleuze, cela a toujours existé dans les Arts, mais c'est le propre du Baroque de porter le pli à l'infini. C'est durant le mouvement baroque qu'un changement fondamental a lieu au niveau des proportions entre le corps et l'étoffe: les plis du tissu cessent d'être subordonnés au corps fini et ont désormais besoin de sortir du cadre préétabli de l'œuvre. Dans les œuvres baroques, les plis ne font pas simplement partie de la

³¹ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 9.

³² LITRE cité par BAUDRILLARD in *Simulacre et simulation*, p. 12.

³³ *Ibid.*, p. 16.

³⁴ DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969. p. 92.

décoration, au contraire, ils expriment « l'intensité d'une force spirituelle qui s'exerce sur le corps, soit pour le renverser, soit pour le redresser ou l'élever, mais toujours le retourner et en mouler l'intérieur »³⁵.

Nous avons constaté que l'univers Actuel-Virtuel de Houellebecq ressemble aux univers des œuvres d'art baroques. Tout d'abord, la structure du roman s'avère un univers sans véritable centre avec des micro-espaces remplis par des néo-humains qui glissent les uns sur les autres et dépassent le cadre du roman ainsi que les plis dans les œuvres d'art baroques. Les successeurs construits les uns après les autres peuvent également être rapprochés des plis, puisqu'ils contiennent tous la même essence, pourtant, ils sont tous différents comme chaque pli. Cependant, à la différence des œuvres baroques où la source de l'unité est une présence spirituelle, dans le roman, l'unité se réalise grâce à la particule du futur en tant que germe créateur qui parcourt les micro-espaces du cristal et sème partout du sens. Finalement, l'image-temps de Houellebecq pourrait même être considérée comme une création néo-baroque étant enveloppée d'innombrables plis qui s'organisent autour des paradoxes et se dirigent vers des points de fuite permettant le redémarrage continu du système temporel.

En définitive, l'image-temps créée par l'écrivain dans *La possibilité d'une île* se constitue effectivement à l'aide d'une technique postmoderne qui réside dans la re-création du Temps en tant qu'un ensemble à l'intérieur duquel les trois segments (le futur, le passé et le présent) se métamorphosent sans cesse et connaissent plusieurs identités parallèles. L'approche temporelle de Houellebecq s'avère plus complexe que les deux approches de Bergson, puisque dans le roman, le principe de réel, en tant que point de référence, disparaît complètement et l'écrivain le remplace avec un univers cristallin basé sur le jeu continu de simulation des modèles clonés. Le fonctionnement du temps dans ce monde atypique est assuré par le futur Virtuel, puisque c'est à partir du futur que l'auteur génère un nouveau réel plus réel que le réel : *un hyperréel*. L'espace du roman est effectivement hyperréel car il n'y a plus de distance entre l'Actuel de Daniel 1 et le Virtuel des prothèses Daniel 24 et Daniel 25, les deux s'enchevêtrent complètement. Ce réel sans réalité ni origine est pourtant recousu par des fils temporels multiples et coexistants. Ainsi, l'image-temps de Houellebecq fait surgir un nouveau sens qui se crée à travers le non-sens de ses agencements temporaires contradictoires. Ceux-ci peuvent être générés à l'infini, et en ce sens, les lignes temporelles de *La possibilité d'une île* fonctionnent comme les plis du baroque car ils englobent le devenir du temps et avancent sans cesse vers des points de sorties, autrement dit, des pistes de recommencement.

³⁵ DELEUZE, Gilles, *Le pli*, Paris, Minuit, 1988, p. 166.

Nos auteurs

Zsuzsa BAGDÁCS : *bagdacszsuzsi@gmail.com*

Étudiante en première année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Debrecen, ancienne étudiante de l'Université de Szeged.

Domaine de recherches : les représentations (poétiques et picturales) de la mélancolie aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Gabriella BANDURA : *coquelicotrta@yahoo.com*

Étudiante en première année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged.

Domaine de recherches : le roman français contemporain ; l'œuvre de Houellebecq.

Erzsébet HARMATH : *eharmath@yahoo.fr*

Étudiante en thèse à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged.

Domaine de recherches : la littérature francophone contemporaine, l'œuvre d'Andreï Makine.

Ágoston NAGY : *nagyagoston@lit.u-szeged.hu*

Étudiant en thèse à la formation en linguistique française et enseignant au Département d'études françaises à l'Université de Szeged.

Domaine de recherches : linguistique informatique, extraction terminologique automatique.

Melinda ORBÁZI : *lindicsy@gmail.com*

Étudiante en deuxième année de master d'études françaises à l'Université de Szeged.

Zsanett KOHÁRI : *zsannamanna87@gmail.com*

Étudiante en deuxième année de master d'études françaises à l'Université de Szeged.

Ramona PÁL-KOVÁCS : *palkramona@gmail.com*

Étudiante en deuxième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged.

Domaine de recherches : les moyens de médiatisation de l'écriture autobiographique, la littérature canadienne.

Erzsébet PROHÁSZKA : *proerzs@yahoo.fr*

Étudiante en thèse à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged.

Domaine de recherches : la critique d'art et la peinture de genre au XVIII^e siècle.

Orsolya Zsófia SALAMON : *orsolya.zs.salamon@gmail.com*

Étudiante en première année à la formation doctorale en littérature française à l'Université libre de Bruxelles et à l'Université de Szeged.

Domaine de recherches : les relations intertextuelles et la problématique générale des œuvres de Stendhal.

Anita SULYOK : *sulyoka@gmail.com*

Ancienne étudiante de l'Université de Szeged, titulaire d'un master de professeur de français.

Domaine de recherches : littérature du libertinage, Casanova.

Dóra SZÉKESI : *szekesi.d@gmail.com*

Étudiante en thèse à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged.

Domaine de recherches : littérature et philosophie des Lumières, les rapports des discours littéraire, philosophique et scientifique dans l'œuvre de Diderot.

Zsófia SZŰR : *szurzs@gmail.com*

Étudiante en thèse à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged.

Domaine de recherches : esthétique des XVII^e et XVIII^e siècles, les sens et les arts.

Katalin VARRÓ : *varrokatalin@hotmail.com*

Étudiante en deuxième année de master d'études françaises à l'Université de Szeged.



Kiadja a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
<http://www.press.u-szeged.hu>

Felelős kiadó: Dr. Szász Géza egyetemi docens, tanszékvezető
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 300, munkaszám: 27/2012.