

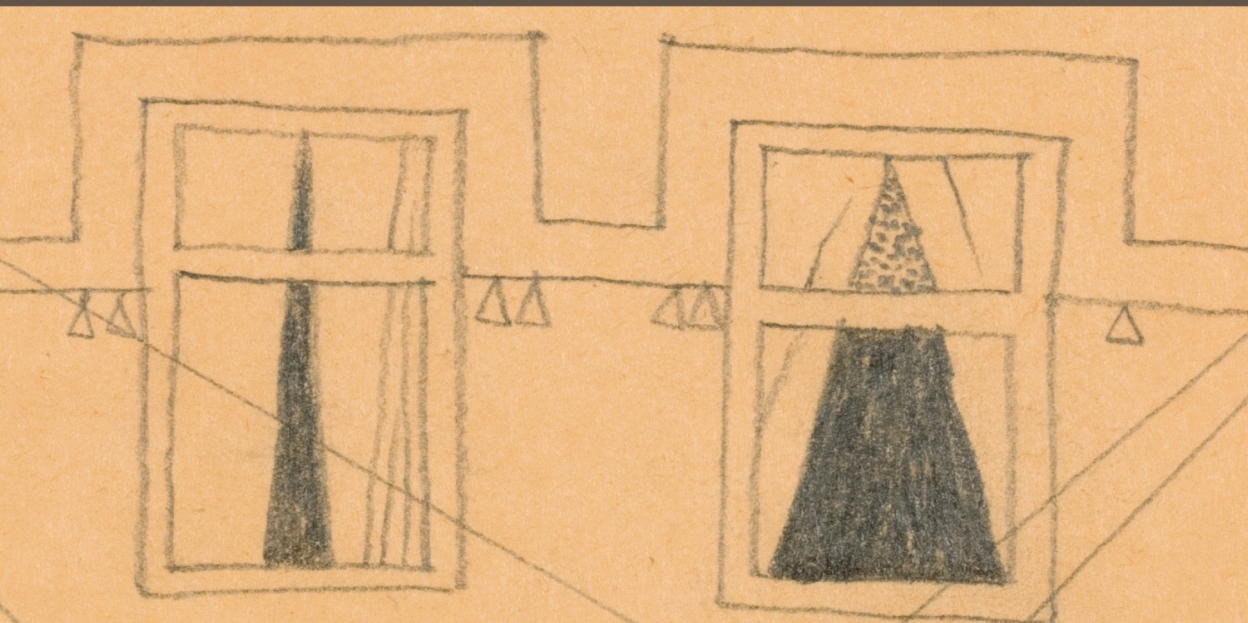


ACTA ROMANICA | TOMUS XXXIV

STUDIA IUVENUM

RECHERCHES ET HORIZONS

DANS LES ÉTUDES FRANCOPHONES



sous la direction de Judit Karácsonyi

2024

ACTA ROMANICA | TOMUS XXXIV
STUDIA IUVENUM

RECHERCHES ET HORIZONS
DANS LES ÉTUDES FRANCOPHONES

ACTA ROMANICA | TOMUS XXXIV
STUDIA IUVENUM

RECHERCHES ET HORIZONS
DANS LES ÉTUDES FRANCOPHONES

2024

TÁMOGATÓINK / AVEC LE SOUTIEN DE

A kötet a Nemzeti Tehetség Program keretén belül az Országos Tudományos Diákkör által elismert TDK-műhelyek támogatásával jött létre. A Pályázat kódja: NTP-HHTDK-23
« A hazai Tudományos Diákköri műhelyek és rendezvények támogatása »

*

Ce volume est publié avec le soutien du *Programme National pour les Talents* NTP-HHTDK-23



Département d'Études françaises
l'Université de Szeged

Sous la direction de
Judit KARÁCSONYI

Rédaction technique
Dorottya MIHÁLYI

Révision et correction finale
Alexis HUMBLOT

Couverture

Lajos VAJDA : *Maison sur pilotis, avec fenêtres voilées*
(crayon, papier, 30x22cm, 1936)
(Remerciements au propriétaire, Ádám KOVÁCS, pour son autorisation)
reproduction : Mihály BOROS
conception graphique : Dora OCSOVAI

© Les auteurs

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom

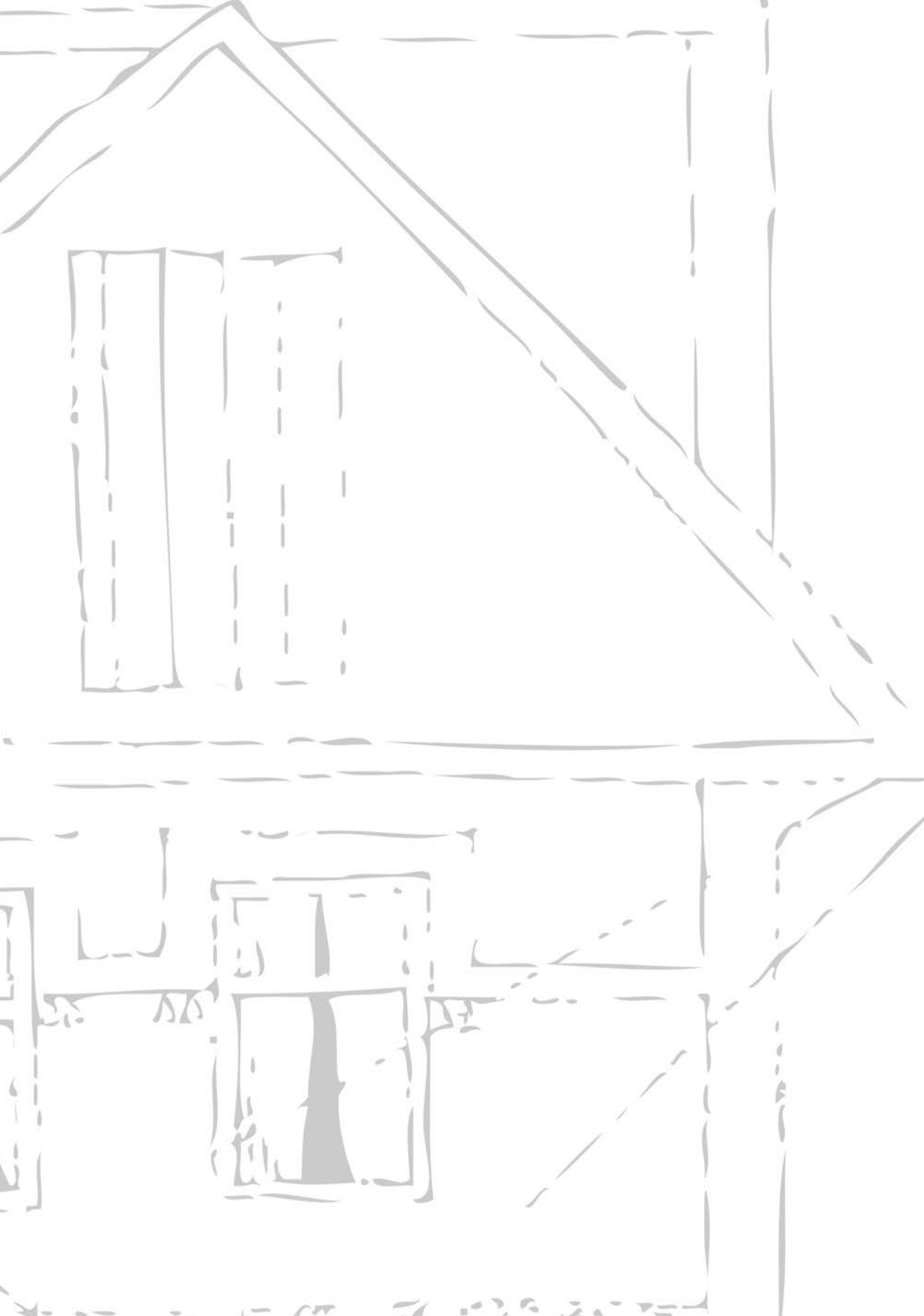


Table des matières

Préface 9

Du visible

Katalin VARRÓ

Le motif de la mélancolie dans quelques peintures représentant des jardins de Jean-Antoine Watteau 13

Luca RAUSCH-MOLNÁR

Pour une périodisation du genre des *fêtes galantes* : de Watteau à Verlaine 25

À la lisière du visible et du lisible

Eszter TURAI

À la croisée de l'*Autre* et de *Soi*. La représentation de la culture tahitienne dans les œuvres de Victor Segalen 39

Anna Réka RÁFI

Le peintre du paysage intérieur : l'art pictural de Gao Xingjian 49

Petra BALOGH

Premières impressions sur *Made in China* de Jean-Philippe Toussaint 59

Du lisible

Márta VÁRADI

Madame Campan aux services de la reine Marie-Antoinette 71

Melinda ORBÁZI

Entre solitude et sociabilité : l'idée du bonheur dans l'*Histoire d'Estévanille Gonzalez* de Lesage 79

Bernadett SZABÓ-GAJMER

Les possibilités de lecture des récits de voyage 91

Viktória BÁBA

L'être juif ou l'être étranger. L'expérience des hommes indésirables dans les camps d'internement français dans l'autobiographie de Jean-Jacques Bernard 101

Christophe HANCY

Au nord par une montagne, au sud par un lac, à l'ouest par des chemins, à l'est par un cours d'eau : itinéraire d'un point de mire sur la cosmophilie

krasznahorkaienne..... 111

Abdeslam EL ADLOUNI

Queerisation, normativité et conformisme : différence et différenciation dans

Tous les hommes désirent naturellement savoir de Nina Bouraoui 119

Préface

En réunissant les travaux des étudiants en Master d'études françaises et en formation doctorale de littérature française, le présent volume d'*Acta Romanica XXXIV, Studia Iuvenum* – RECHERCHES ET PERSPECTIVES DANS LES ETUDES FRANCOPHONES – s'inscrit désormais dans une longue tradition lorsqu'il se propose de présenter, voire de rendre présents des travaux remarquables menés au sein des Départements d'Études françaises des Universités de Szeged et de Pécs. Les études ici présentées sont d'une part celles des doctorants et de jeunes collègues enseignants-chercheurs en début de carrière (Viktória Bába, Abdeslam El Adlouni, Melinda Orbázi, Luca Rausch-Molnár, Bernadett Szabó-Gajmer, Eszter Turai, Márta Váradi) et, d'autre part, celles des étudiants et anciens étudiants en Master (Katalin Varró, Christophe Hancy, Anna Réka Ráfi et Petra Balogh).

Dans tous les cas, il s'agit de travaux de qualité, consciencieusement suivis par les directeurs de recherche (Krisztián Bene, Tímea Gyimesi, Katalin Kovács, Géza Szász), fruits donc d'une collaboration étroite et constructive entre étudiants et professeurs. Les articles traduisent l'intérêt multiple relatif aux différentes recherches en cours dans le domaine de la littérature et de la civilisation françaises et francophones du XVIII^e siècle à l'époque contemporaine (Lesage, Watteau, Madame Campan, Bougainville et Fleurieu, Segalen, Jean-Jacques Bernard, Gao Xingjian, Krasznahorkai, Toussaint, Nina Bouraoui, etc.), avec des thèmes et des méthodes d'approche aussi variés que possibles, allant des problèmes de la construction de l'identité narrative à travers l'écriture de soi (Viktória Bába, Abdeslam El Adlouni, Petra Balogh) au rôle intrigante de la fictionnalisation des souvenirs (Márta Váradi), de l'analyse de récits de voyage (Bernadett Szabó-Gajmer) et de l'image culturelle de l'Autre (Eszter Turai) à la théorie de l'art (Luca Rausch-Molnár, Melinda Orbázi, Anna Réka Ráfi, Katalin Varró) et à l'esthétique du roman (Christophe Hancy).

Ce volume, accueillant des textes qui constituent un ensemble forcément hétérogène, s'organise selon un agencement rythmé par deux concepts – *Le visible* et *Le lisible* –, et par leur rencontre – *À la lisière du visible et du lisible*. Le domaine du *lisible* permet de saisir l'aspect fictionnel de la réalité : « la fiction n'est pas le contraire de la réalité » ; celui du *visible* laisse discerner ce qui prend forme derrière les contours flous de l'image ; et quand les deux finissent par se croiser, nous pouvons percevoir comment certaines virtualités de la langue et de l'image s'accomplissent à la lisière des deux espaces hétérogènes.

Malgré la variété des cheminements critiques, des points de vue thématiques et méthodologiques, chaque étude ouvre – et s'ouvre sur – des mondes possibles avec aussi, et de nouveau, les lignes audacieusement crayonnées de la *Maison sur pilotis* de Lajos Vajda, en vue de marquer, visuellement aussi, la continuité convoitée de la présente publication avec nos précédents volumes consacrés aux travaux de jeunes chercheurs. Pour certains d'entre eux, il s'agit véritablement d'une toute première tentative courageuse de s'essayer dans l'univers de la recherche scientifique (Petra Balogh et Anna Réka Ráfi). C'est dans la perspective d'inciter

d'avantage d'étudiants à prendre part dans cette aventure – audacieuse, passionnante, mais pleine de remises en question – que représente la carrière académique que nous entamons la publication de ce recueil.

SZEGED, LE 10 JUILLET 2024

JUDIT KARÁCSONYI



DU VISIBLE

Katalin VARRÓ

Le motif de la mélancolie dans quelques peintures représentant des jardins de Jean-Antoine Watteau

Résumé

L'étude vise à analyser le sujet de la mélancolie en rapport avec les représentations des jardins dans quelques œuvres de Jean-Antoine Watteau. Nous analyserons deux de ses peintures probablement moins connues que ses fêtes galantes ou *Pierrot*, à savoir *La Boudeuse* (1718) et *La Perspective* (vers 1715). Après un bref aperçu de certaines idées en rapport avec la mélancolie relevant des domaines de la philosophie et de l'histoire de l'art, nous nous pencherons sur l'analyse des éléments des deux peintures, dont les parcs et les jardins, pour examiner la représentation picturale de la mélancolie et les *manières* par lesquelles elle se manifeste.

Mots-clés : Watteau, *La Boudeuse*, mélancolie, *La Perspective*, représentation picturale, XVIII^e siècle

Abstract

This study aims to analyse the notion of melancholy in relation to representations of gardens in some of Jean-Antoine Watteau's works. We propose to look at two of his paintings that are probably less well-known than his fêtes galantes or *Pierrot*, namely *La Boudeuse* [A Capricious Woman] (1718) and *La Perspective* [The Perspective] (around 1715). After a brief overview of some philosophical and art-historical ideas relating to melancholy, we will turn to an analysis of the elements in the two paintings, including the parks and gardens, in order to examine the pictorial representation of melancholy and the ways in which it manifests itself.

Keywords: Watteau, *La Boudeuse*, melancholy, *La Perspective*, pictorial representation, XVIII^e century

Le choix du sujet du présent article se rattache à nos études antérieures : il y a une dizaine d'années, nous avons publié un article paru dans le numéro 28 de l'*Acta Romanica* et portant sur l'analyse du motif de la mélancolie chez deux peintres français emblématiques de leur époque, Nicolas Poussin et Jean-Antoine Watteau (Varró 2012). Le sujet que nous traiterons maintenant est toujours celui de la mélancolie, mais cette fois-ci en rapport avec les représentations des jardins dans quelques peintures françaises du XVIII^e siècle. Nous nous pencherons dans cette étude uniquement sur l'œuvre de Jean-Antoine Watteau, notamment sur deux de ces peintures probablement moins connues que ses fêtes galantes ou *Pierrot*, à savoir *La Boudeuse* (1718) et *La Perspective* (vers 1715).

Si de nombreuses œuvres d'art ont été inspirées par la mélancolie (dont la fameuse gravure d'Albrecht Dürer, intitulée *Melencolia I*), la cause en est que ce phénomène est en effet un sentiment atemporel : il n'est donc guère surprenant de voir que sa représentation iconographique a intéressé non seulement les peintres, mais aussi les théoriciens et critiques d'art des différentes époques. Avant les XVII^e et XVIII^e siècles, les images mélancoliques devaient montrer, du moins d'après les définitions offertes par Cesare Ripa dans son *Iconologie* (Ripa 1636), un visage triste, une tête de mort, une tombe, et en général des objets qui renvoient à la mort. Cependant, la mélancolie n'est pas seulement rattachée à la tristesse, comme le prétend entre autres Robert Burton dans son *Anatomie de la mélancolie* (Burton 1621), mais elle est aussi une sorte de génialité, et est alors étroitement liée à la sagesse. Si l'on pense par exemple à la gravure de Dürer, on y retrouve des instruments des mathématiques et de l'architecture, dont la figure principale, la femme allégorique, s'occupe visiblement à un tel point qu'elle s'en retrouve entièrement absorbée. Plongée dans ses pensées, son regard transmet au spectateur une sensation étrange qui n'est pas visible au premier coup d'œil, mais que l'on peut tout de même ressentir. Quant à l'interprétation de cette figure féminine, il nous semble possible de l'identifier à Saturne, la septième planète, la plus éloignée du Soleil, renvoyant traditionnellement au caractère mélancolique. La femme allégorique de l'image est entourée de maints instruments géométriques (le carré magique au mur, le compas et le polyèdre) que Dürer juxtapose dans sa gravure. Dans son 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. Les trois auteurs 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 » (Klibansky, Panofsky et Saxl 1989 : 500). 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 (Varró 2012 : 74).



Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, gravure, burin sur cuivre

Avant de nous pencher plus concrètement sur l'analyse de la mélancolie, telle qu'elle se manifeste dans les peintures montrant aussi des jardins de Watteau, il reste indispensable d'offrir un court résumé de l'histoire de la mélancolie, tout en soulignant les éléments les plus importants pour la compréhension de sa représentation picturale. Comme nous y avons déjà fait allusion, en tant que notion philosophique, la mélancolie ne se traduit pas uniquement par la tristesse et la dépression comme dans le langage courant, elle a un champ sémantique bien plus vaste. En rapport avec ce terme, il est possible de mentionner de nombreuses expressions comme la fatigue de vivre ou encore le mal de vivre, mais aussi son contraire, le bonheur (Földényi 1992 : 68). La mélancolie a un caractère foncièrement ambigu, elle est une sorte d'oscillation, « un mouvement constant entre la présence et l'absence, quelque chose qui, apparemment, est bien là mais qui disparaît vite, aussitôt que l'on en aura perçu la présence. C'est un sentiment qui dérange, qui nous enlève de notre état de calme » car elle nous prend « d'une façon imperceptible et, telle une bulle de savon, éclate lorsqu'on veut la saisir » (Bartha-Kovács 2012 : 5).

Sans entrer dans le détail de la représentation artistique du sentiment de la mélancolie en général, dans le présent article, nous nous concentrerons sur la question suivante : comment est-elle montrée dans quelques tableaux de Watteau qui mettent en scène des jardins ? La vue des beaux parcs représentés dans les peintures de Watteau reconforte le spectateur, le rassure de l'existence d'un coin calme qui, de nos jours, est de plus en plus rare dans les grandes villes, c'est le bout de nature qui nous reste et que l'on retrouve. Comme l'exprime Thierry Paquot :

Dans la culture occidentale, le mot « paysage » relève du vocabulaire des peintres. Il désigne, au début du XVI^e siècle, un genre pictural qui *artialise* la réalité, révèle au lieu le paysage qu'il possède sans nécessairement le savoir. Ainsi, le paysage correspond à une sorte d'hommage à la nature qui naît une seconde fois par la magie des couleurs, des perspectives, des ombres et des lumières, des touches, des empâtements et autres effets créatifs de l'artiste. (Paquot 2016 : 5)

Il est intéressant d'y ajouter l'opinion du géographe, Éric Dardel selon laquelle il y a, dans le paysage :

[...] un visage, un regard, une écoute, comme une attente ou une souvenance. Toute spatialisation géographique, parce qu'elle est concrète et qu'elle actualise l'homme lui-même, en son existence, parce que, en elle, l'homme se dépasse et s'échappe, comporte aussi une temporalisation, un historial, un événement. (Dardel 1952 : 41)

La nature peut exprimer ces effets uniquement si elle n'est plus considérée en premier lieu en tant que représentante des significations allégoriques et porteuse de formes idéales, mais arrive à s'en libérer. Aussi Sándor Radnóti parle-t-il, dans son livre consacré aux origines du paysage, de cette libération qui rend possible l'existence d'une esthétique de la nature et change implicitement le paradigme esthétique : au lieu de la vraie nature, découpée en petites formes perceptibles par nos cinq sens et marquées par la beauté idéale, il s'agit d'un déplacement vers le

sentiment de la nature lié à la réaction du spectateur supposé sensible (Radnóti 2022 : 144). Toutes ces idées se basent sur la prise en compte de l'importance du point de vue subjectif et sensible sur la nature (Morasse-Coquette 2018 : 30).

Après ces quelques idées générales concernant le paysage – dont les jardins font aussi partie, même s'ils sont dus à la *culture*, à l'activité humaine –, nous nous retournons vers sa représentation picturale. À en croire Radnóti, c'est au XIX^e siècle que dans la peinture, le paysage devient paysage pour lui-même, contrairement à la situation aux siècles précédents où la représentation du paysage, réduit à l'arrière-plan, a traditionnellement joué un rôle subordonné. Il s'agissait là des images référentielles, des paysages allégoriques ou, avec l'expression de l'historien de l'art Erwin Panofsky, du *paysage moralisé*. (Radnóti 2022 : 83). L'individualisation et l'autonomisation des arrière-plans mèneront vers la légitimation de la peinture de paysage, mais les rôles s'échangent dans ce processus : l'arrière-plan devient le sujet principal, et les personnages joueront un rôle secondaire, autrement dit, l'histoire sera remplacée par la description (Radnóti 2022 : 85). Les propos de Louis Marin, portant également sur l'autonomisation du paysage, vont dans le même sens :

Aussi le genre de paysage trouve-t-il ses conditions esthétiques dans des théories artistiques *générales*, tout en répondant historiquement et culturellement à un goût largement partagé pour une peinture qui n'illustrerait pas un récit religieux, historique ou mythologique ou un rituel de pitié dévotionnelle. Toutefois, et par la même, l'avènement d'un genre institutionnel et institué du paysage fait que ce genre prend place dans une hiérarchie des genres de peinture : art plaisant à l'œil sensible qui ne peut que s'opposer au *grand art* qui parle à l'entendement et conduit à la contemplation, à la *théorie* religieuse ou philosophique, et qui ne peut ainsi qu'occuper une position basse dans la hiérarchie, répondant à des demandes spécifiques des groupes sociaux concernés par l'art. (Marin 1984 : 203)

Nous allons revenir à la place du paysagé dans la hiérarchie des genres picturaux, et renvoyons à présent à quelques exemples de peinture de paysage. Sans remonter dans le temps jusqu'à Titien, qui montre dans sa peinture, la *Fuite d'Égypte* (1508), un champ avec des animaux et les membres de la Sainte Famille (Marie, Joseph, Jésus et saint Jean Baptiste qui partent à cheval vers un autre endroit – pour sauver l'enfant Jésus, porté dans les bras de sa mère –, nous évoquons deux artistes français, Claude Lorrain et Nicolas Poussin qui, au XVII^e siècle, restreignent l'image des champs à un terrain moins étendu. Au lieu de montrer un vaste paysage, leur attention se concentre davantage sur le premier plan et les activités des personnages qui s'y trouvent. Le paysage devient, dans leurs œuvres, plus resserré : Poussin se concentre sur les personnages, alors que Lorrain met en valeur davantage le paysage. Ils ne représentent toutefois ni parcs ni jardins, mais la nature – un bout de paysage dans la nature.

La représentation des parcs et des jardins va pourtant marquer la peinture du paysage du siècle suivant, en particulier celle des peintres rangés au mouvement rococo. Parmi ces artistes, nous évoquons le maître des fêtes galantes, Watteau, en nous référant à quelques écrits de ses contemporains, rassemblés dans un volume par Pierre Rosenberg et intitulé *Vies de Watteau*. En rapport avec Watteau, considéré par

Jean de Jullienne comme « grand admirateur de la nature et de tous les maîtres, qui l'ont copiée » (Rosenberg 1984 : 16), cette admiration de la nature est en effet plusieurs fois mentionnée par de nombreux auteurs (dont, à part Jullienne, Antoine de la Roque, Edme-François Gersaint ou encore Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville) et par plusieurs sources différentes. D'après Jullienne, ami de Watteau et collectionneur de ses œuvres, deux traits de caractère appartiennent en particulier aux « défauts » du peintre : l'indifférence et l'amour du changement ou, en d'autres termes, l'inconstance. Déclarer aussi clairement ces caractéristiques et les doter d'une connotation négative nous semble un jugement exact de la part de cet ami du peintre. On retrouve certes dans les tableaux de Watteau la nature, mais avant tout des parcs bien soignés, où les figures au visage indifférent se reposent, s'engagent dans des conversations amoureuses, et si leurs sentiments ne sont visiblement pas intenses, ils sont tout de même marqués par une sorte d'amour et d'affection. Ses personnages féminins, souvent tristes ou plongés dans leurs pensées démontrent pourtant parfois des sentiments plus accoutumés que l'on ne croirait : elles boudent.

La Boudeuse ou *La femme capricieuse* met en scène une femme élégante et gracieuse. Concernant la notion de la grâce, la peinture de Watteau peut être considérée, selon Mickaël Bouffard-Veilleux, comme une représentation des formes de la grâce moderne et, par là même, comme une victoire des Modernes sur les Anciens :

Watteau aurait réussi à déclasser la grâce grandiloquente de la tradition du classicisme français, basée sur une vision de l'Antique filtrée par Raphaël et les Carrache. La délectation de l'amateur d'art naîtrait ici de la beauté intrinsèque de ces gestes et postures qui, rappelons-le, ont été élaborés pour plaire. (Bouffard-Veilleux 2013 : 380)

Cet auteur se réfère au *Manuel de l'homme du monde* (1761) de Pons Augustin Alletz qui parle de la peinture de Watteau en ces termes : « il s'est distingué par les paysages et les sujets galants et champêtres : il est admirable pour la légèreté, la suavité des attitudes et du coloris » (cité in Bouffard-Veilleux 2013 : 380). À part son coloris, c'est aussi par ses attitudes choisies que l'art de Watteau a plu aux amateurs et collectionneurs de son temps. Mais comment est cette attitude dans le cas de *La Boudeuse*, et comment le sentiment de mélancolie se manifeste-t-il à travers la représentation du jardin ?



Jean-Antoine Watteau, *La Boudeuse*, 1718, huile sur toile,
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

Dans ce tableau, la vue du parc derrière le couple des personnages est restreinte, l'herbe et de petites fleurs esquissés avec quelques traits de pinceau ne rendent point évident de savoir si le spectateur est aussi censé participer à la scène désagréable où les personnages ne parviennent pas à communiquer entre eux : ils sont enfermés dans leur silence, probablement causé par un malentendu ou un sujet secret. L'ambiguïté de la scène détermine aussi l'interprétation du spectateur : soit il la conçoit en tant qu'une scène théâtrale où les personnages jouent un rôle quelconque, soit il témoigne de l'empathie à l'égard du personnage principal qui nous montre son visage, et non seulement son profil comme son partenaire. Il se peut pourtant que le spectateur garde une certaine distance envers le moment représenté au premier plan, ce qui provoque le glissement de son regard vers le lointain vaporeux où les contours vagues des arbres et les nuages dotent l'image d'un sentiment de nostalgie. Ou bien il est possible de se projeter immédiatement dans l'image sans analyser la fonction de l'entourage et imaginer que l'on met les pieds dans l'herbe et le regard de la dame assise nous prend, nous nous y identifions, nous devenons cette figure assise au seul moment *obnubilé* donné, capté par l'image. Mais il est possible de considérer aussi cette image comme la représentation d'une figure de caractère, semblable à celles qui faisaient partie du recueil que Jean de Jullienne a fait graver en 1726, et qui contenait des dessins faits d'après les œuvres de Watteau (Sahut et Raymond 2010).

Après ces différentes possibilités d'interprétations la question se pose : pourquoi cette image peut-elle être perçue comme mélancolique par le spectateur ? Parmi les facteurs qui la rendent mélancolique, on peut sans doute relever le temps arrêté et aussi, sur le visage de la femme, une concentration intense sur les yeux de quelqu'un, invisible aux plans de la peinture. L'incertain, l'insaisissable, l'approximatif et l'indécis sont des notions à l'aide desquelles on ne peut certes pas nommer, mais tout au moins suggérer ce qui est représenté dans l'image. La manière de peindre de Watteau joue aussi un grand rôle dans cette impression d'incertitude :

il s'agit d'une manière de peindre particulière, qui était foncièrement étrangère au temps de Watteau, et qui s'éloigne à bien des égards de celle de l'art classique. C'est pour cette raison que les membres de l'Académie ont été obligés d'inventer une catégorie pour le génie de Watteau : celle des fêtes galantes. Cette catégorie désigne pourtant non seulement le sujet, mais aussi les caractéristiques picturales des toiles de Watteau – en d'autres termes, sa *manière* individuelle, dont fait aussi partie le sentiment de mélancolie suggéré au spectateur, du moins à partir du XIX^e siècle.

En ce qui concerne la verdure autour des personnages et d'autres éléments au premier plan du tableau, elle forme l'*arrière-plan* dans le sens où elle a un rôle secondaire par rapport à l'*action de la scène*, même si cette action correspond plutôt à l'expression d'un sentiment, d'un état d'âme. Mais si l'on considère l'histoire de la peinture de paysage, à laquelle nous avons fait allusion, le paysage sert d'abord de cadre, et se réfère à la nature éternelle qui était là avant la scène représentée et qui y restera aussi lorsque les personnages auront quitté la scène. L'éternité de la nature donne en quelque sorte un sentiment de calme, et à la fois celui de mélancolie et de nostalgie : même si elle est taillée par l'homme, comme dans les parcs et les jardins, par l'homme qui va disparaître, l'essence de la nature est indépendante de cette activité, ou mieux vaut dire, elle résiste à l'activité de l'homme.

Pour revenir à l'effet de la manière de peindre de Watteau, il reflète une incertitude non seulement parce que le parc n'est pas l'élément principal de son image, mais aussi puisque l'expression des sentiments des personnages ne se restreint plus à leur visage et leurs habits, mais s'étend à tout leur entourage, et les émotions sont « agrandies » jusqu'aux quatre coins du tableau. La technique de peinture ainsi que les nuances de couleurs n'éclatent pas de joie, au contraire, elles sont frileuses et vaporeuses, indéfinies¹, sans pour autant correspondre à la catégorie qui sera nommée un siècle plus tard *impressionniste*. Quant aux personnages de Watteau, qui suggèrent de la théâtralité, ils ne possèdent pas d'individualité propre. Comme le remarque Marianne Roland Michel, « chacun est chargé d'illustrer une attitude spécifique face à l'amour, mais tous sont interchangeables dans leurs rôles comme dans les tableaux eux-mêmes. L'on peut d'ailleurs voir dans cette notion d'emploi ou de caractère défini l'une des composantes de la théâtralité chez Watteau » (Roland Michel 1984 : 189).

¹ Les biographes du peintre, dont Gersaint, expliquent cet effet vaporeux produit par les tableaux de Watteau par l'impatience du peintre qui, pour accélérer l'exécution, ajoutait « beaucoup d'huile grasse à son pinceau, afin d'étendre plus facilement sa couleur » (Gersaint 1984 : 49), ce qui a causé que les couleurs des tableaux de Watteau ont vite terni.



Jean-Antoine Watteau, *La Perspective*, vers 1715, huile sur toile, Museum of Fine Arts, Boston

À propos de ce tableau, il convient de faire allusion à la hiérarchie des genres de peinture, ayant déterminé la réflexion artistique des XVII^e et XVIII^e siècles, pour y considérer la place du paysage. Selon la hiérarchie académique, les théoriciens de la peinture de l'époque de Watteau attribuent au paysage une place inférieure à la peinture d'histoire (Rausch-Molnár 2022 : 33). Mais le discours sur l'art non officiel accorde un rôle important au paysage. Nous citons à ce propos le théoricien de l'art Roger de Piles qui, dans son *Cours de peinture par principe*, privilégie le paysage face à la peinture d'histoire. Selon lui, « de toutes les productions de l'art et de la nature, il n'y en a aucune qui ne puisse entrer dans la composition de ses tableaux » (Piles 1989 : 99). On voit donc que lentement, le paysage commence à être apprécié par les théoriciens de l'art français de l'époque classique, et cette réhabilitation théorique va de pair avec l'intérêt des collectionneurs pour les peintures de paysage.

Dans *La Perspective*, la nature, en particulier les arbres attirent tout de suite l'attention du spectateur :

[...] tout se passe comme si les arbres immenses, touchant le ciel, formaient les deux côtés du rideau, et que la perspective était partiellement fermée par le frontispice d'une demeure à l'arrière-plan, au-delà de laquelle l'allée semble pourtant continuer. (Bartha-Kovács 2023)

Le peintre met en scène plusieurs couples, qui montrent peut-être différentes étapes d'une même relation amoureuse, mais il est également possible qu'il s'agisse de couples isolés dans un parc, le spectateur cherche pourtant probablement un lien quelconque entre eux. Les couleurs éclairent par une sorte de lumière les personnages qui se trouvent au premier plan, sur la partie gauche : le soleil brille sur la robe de la dame debout et sur le vêtement du guitariste assis. Les arbres cachent le soleil et le sentier qui mène vers la perspective conduisant vers le bâtiment à

l'arrière-plan. Ce bâtiment blanc au fond nous semble lointain, mais les couleurs soulignent un petit espoir : il est possible d'atteindre ce bout du jardin, cet autre monde où les couples ne doivent plus se cacher à l'ombre et ne peuvent plus profiter de la musique, de leur temps, mais des aventures inconnues les attendent.

Selon Földényi, « le monde ne connaît pas cette ambiguïté de la tristesse : ni le fait d'admettre que l'homme peut se cacher dans la tristesse, ni celui que la tristesse peut tout nier »² (Földényi 1992 : 147). L'homme peint aux côtés de la femme dans *La Boudeuse* tente de consoler sa compagne ou l'écouter et l'observer, le vide devant eux et le jardin qui encadre un bout de paysage indéfini donnent de l'espace à la libre expression des sentiments. Nous retrouvons la mélancolie dans ce premier plan indistinct où les traits de pinceau ne sont pas clairement visibles et ont un caractère indéfinissable, tout comme la mélancolie, mais les parcs et les jardins offrent une certaine liberté aux personnages qui se reposent à ces endroits, et qui peuvent s'adonner à une sorte de méditation sage.

Certes, il serait possible d'ajouter à l'analyse des œuvres littéraires qui mentionnent des tableaux de Watteau, en nous appuyant sur les études de René Démoris qui démontre qu'une partie importante des romans du XVIII^e siècle contient des « [c]onversations dans des parcs, promenades galantes, pièces d'eau, goût de la rêverie et de la fête, présence du théâtre » (Démoris 1971 : 356). Cet œuvre se voit qualifié de mélancolique à partir des ouvrages des poètes et écrivains français du XIX^e siècle. Comme le résume Luca Rausch-Molnár :

L'univers « *watteauesque* » (« un parc dans le goût de Watteau » pour Gautier, et Cythère pour Nerval) échappe alors à ceux qui veulent l'atteindre : soit il est fermé, soit il est disparu. Si c'est par cela que ces œuvres évoquent la mélancolie qui est désormais rattachée à l'univers de Watteau, cette mélancolie n'y apparaît toutefois pas de façon isolée, mais dans le contexte d'autres termes. (Rausch-Molnár 2024 : 144)

Mais la question se pose : où se trouve la mélancolie dans *La Perspective*, où la partie de paysage – le parc – occupe une place importante ? Ici, comme dans d'autres tableaux de Watteau, c'est le *mode* de la réalisation du sujet, autrement dit, l'exécution du tableau qui le rend mélancolique. Nous entendons par là les lignes ondulantes, les couleurs indécises, y compris la représentation du ciel. Cette fête galante a l'air étrange, elle est très différente du sentiment de la joie de découvrir un nouveau lieu, jusque-là inconnu. Les personnages de Watteau ne nous disent pas qui ils sont ; leur costume, leur attitude ne nous révèlent que le rôle qu'ils jouent. Pour saisir la mélancolie qui se rattache à Watteau et à son œuvre à partir du XIX^e siècle, nous pouvons nous appuyer encore sur les notions de rêve et de silence. Luca Rausch-Molnár souligne que l'interprétation mélancolique de l'art de Watteau revient aux frères Goncourt : « Néanmoins, leur conception est partagée par toute une génération d'artistes, et la mélancolie envahit désormais le discours littéraire et poétique de leur époque. » (Rausch-Molnár 2024 : 143)

² Notre traduction.

Relever dans le détail les éléments, y compris aussi ceux des paysages et des jardins, qui peuvent être perçus comme mélancoliques dans les images de Watteau nécessiterait de plus amples études. Dans le cadre de cet article, nous tenons tout de même à remarquer que ce n'est pas la représentation de quelques éléments, de certains attributs typiques, codifiés par la tradition iconographique qui rend mélancoliques ses tableaux. Le sentiment de mélancolie peut s'y rattacher à cause de leur ambiance composée de plusieurs caractéristiques indéfinissables que, comme relève aussi Katalin Bartha-Kovács (Bartha-Kovács 2019 : 200), les frères Goncourt essaient de saisir par l'allusion à la comparaison musicale : « Oui, 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. » (Goncourt 1997 : 75)

Pareillement aux éléments relevés en rapport avec l'exécution de Watteau, les qualités désignées par la *grâce*, cette notion fortement polysémique, sont également insaisissables. Un certain vague s'en dégage qui concerne la nature, les caractéristiques, les origines et les effets de la grâce, surtout dans le domaine des arts. Pour illustrer la manifestation visuelle de cette notion (d'origine théologique, mais progressivement laïcisée au cours du XVII^e siècle), nous avons traité, en rapport de Watteau, peintre par excellence de la grâce, de deux tableaux moins connus que ses fêtes galantes les plus populaires, dont les personnages et les décors représentent, à part la mélancolie, cette autre qualité tout aussi insaisissable qui est la grâce. Nous avons essayé de montrer, dans cet article, que les éléments du paysage contribuent également à la naissance de ce sentiment.

chercheuse indépendante
varroke@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE :

BARTHA-KOVÁCS, Katalin (2012). « Watteau, artiste mélancolique et étranger à son temps ? », *Romanica Olomouciensis*, vol. 24, Supplementum, 17–27.

BARTHA-KOVÁCS, Katalin (2019). *Diderot et Watteau. Vers une poétique de l'image au XVIII^e siècle*, Paris : L'Harmattan.

BARTHA-KOVÁCS, Katalin (2023). « Décentrement et polycentrisme dans l'art de Watteau », *Ostium*, vol. 19, n°2, [En ligne] <https://ostium.sk/language/en/decentrement-et-polycentrisme-dans-l-art-de-watteau/>. Consulté le 17 mai 2024.

BOUFFARD-VEILLEUX, Mickaël (2013). *Le bon air et la bonne grâce : Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*. Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, [En ligne] https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NR97661&op=pdf&app=Library&oclc_number=1019491418. Consulté le 17 mai 2024.

- BURTON, Robert (2000). *L'Anatomie de la mélancolie*, Paris : Gallimard. [1621].
- DARDEL, Eric (1990 [1952]). *L'Homme et la terre*, préface de Philippe Pinchemel et postface de Jean-Marc Besse, Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- DÉMORIS, René (1971). « Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », *Dix-Huitième Siècle*, n°3, 337–357.
- FÖLDÉNYI F., László (1992). *Melankólia*, Akadémiai Kiadó : Budapest.
- GERSAINT, Edme-François (1984). « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau », Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 29–40 [1744].
- GONCOURT, Edmond et Jules de GONCOURT (1997), *Arts et artistes*, Paris : Hermann.
- JULLIENNE, Jean de (1984). « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau, Peintre du Roy en son Académie Royale de Peinture et de Sculpture », Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 11–17, [1726].
- KLIBANKSY, Raymond, Erwin, PANOFKY et Fritz, SAXL (1989). *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris : Gallimard.
- MARIN, Louis (1995). *Sublime Poussin*, Paris : Seuil.
- MORASSE-COQUETTE, Étienne (2018). *Le parc public comme dispositif primitiviste : analyse des fondements théoriques du paysage chez Frederick Law Olmsted*, Mémoire présenté comme exigence de la maîtrise en histoire de l'art, Montréal : Université du Québec, [En ligne] <https://archipel.uqam.ca/12056/1/M15904.pdf>. Consulté le 27 mai 2024.
- PAQUOT, Thierry (2016). *Le paysage*, Paris : La Découverte.
- ROLAND MICHEL, Marianne (1984). *Watteau*, Paris : Flammarion.
- PILES, Roger de (1989). *Cours de peinture par principes*, Paris : Gallimard, [1708].
- RADNÓTI, Sándor (2022). *A táj keletkezéstörténete : „Ők, akik nézték Hannibál hadát”*, Budapest : Atlantisz.
- RAUSCH-MOLNÁR, Luca (2024). *De la grâce à la mélancolie : une étude notionnelle de la réception littéraire de Jean-Antoine Watteau (1721–1875)*, Thèse de doctorat, Szeged : Université de Szeged, [En ligne] <https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/12113/> Consulté le 27 mai 2024.

RAUSCH-MOLNÁR, Luca (2022). « Egy művész hagyomány és újítás között », Katalin Bartha-Kovács et Gergely Fórizs (éd.), *A rokokó arcai : tanulmányok egy tünékeny fogalom történetéhez*, Budapest : Reciti, 32–34.

RIPA, Cesare, (1636). *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures*, [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130641h>. Consulté le 27 mai 2024.

SAHUT, Marie-Catherine, Florence RAYMOND (dir.) (2010). *Antoine Watteau et l'art de l'estampe*, Paris : Musée du Louvre Éditions.

VARRÓ, Katalin (2012). « Le motif de la mélancolie dans la peinture de Nicolas Poussin et de Jean-Antoine Watteau », *Acta Romanica*, vol. XX, n°28, 73–80.

Pour une périodisation du genre des *fêtes galantes* : de Watteau à Verlaine

Résumé

Jean-Antoine Watteau, peintre français du début du XVIII^e siècle, est considéré comme le père fondateur du genre des fêtes galantes. Bien que l'on puisse associer le genre à l'œuvre picturale de Watteau, il n'était pas le premier artiste accepté à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en tant que peintre des fêtes galantes. L'article cherche à clarifier comment le terme « fêtes galantes », cette catégorie, ainsi que le genre, ont été créés, et à suivre la « vie » des fêtes galantes entre 1717 et 1869. À travers l'observation des occurrences des fêtes galantes dans la peinture, dans la théorie de l'art et dans la littérature, il est possible d'identifier trois périodes majeures de la vie du genre, qui sont présentées dans l'étude.

Mots-clés : fêtes galantes, Jean-Antoine Watteau, Académie royale de Peinture et de Sculpture, périodisation

Abstract

Jean-Antoine Watteau, early 18th-century French painter has been widely regarded as the father of the fêtes galantes genre. While we may indeed associate the genre with Watteau's oeuvre, he was not the first artist who was accepted as a fêtes galantes-painter at the Royal Academy. This paper aims to clarify how the term “fêtes galantes”, the category and the genre were created, and how they “lived on” and changed between 1717 and 1869. By following its appearances in painting, in art theory, as well as in literature, it is possible to identify three periods of the fêtes galantes, also presented by the article.

Keywords: fêtes galantes, Jean-Antoine Watteau, Royal Academy of Painting and Sculpture, periodization

Trois-cents ans après la naissance de Jean-Antoine Watteau (1684), Pernette Chaponnière publie un roman sur la vie de ce peintre français (1984), intitulé *Fêtes Galantes. Histoire de la vie d'Antoine Watteau*, dont la « Note de l'auteur » assure le lecteur que l'auteure est « restée aussi près que possible de la vérité historique » (Chaponnière 1984 : 7). Sans vouloir entrer dans la problématique du roman biographique¹, nous sommes néanmoins obligés de souligner que cet écrit n'est pas un document ou une étude historique, mais une œuvre qui appartient au domaine de la fiction – d'autant plus que Chaponnière n'ajoute nulle part ses sources précises à son roman. Bien que dans le cas de Watteau, nous ayons certainement affaire à un

¹ Sur ce sujet voir entre autres Lackey 2016.

artiste bien documenté, il est fort probable que les documents qui servaient de base du roman de Chaponnière soient quelquefois imprécis, lacunaires, voire contradictoires.

Dans notre article, c'est un détail minuscule figurant dans le livre de Chaponnière que nous viserons à éclaircir : notamment la naissance des *fêtes galantes* en tant que catégorie à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et genre pictural – et littéraire. Nous citons par la suite un passage du roman qui fait référence au titre du livre (*Fêtes Galantes. Histoire de la vie d'Antoine Watteau*) et saisit le moment de l'agrément de Watteau à l'Académie :

Ne sachant dans quelle catégorie ranger cet artiste déconcertant, l'Académie avait inventé un terme nouveau. Ni paysagiste, ni portraitiste, Watteau serait peintre des Fêtes galantes. Désormais, ces fêtes peuplées de sortilèges seraient le charmant symbole d'un siècle voué aux plaisirs et aux grâces. (Chaponnière 1984 : 194–195)

Le roman, qui essaye de présenter non seulement la vie du peintre, mais également le contexte social et artistique de son temps, suggère que la catégorie « peintre des fêtes galantes » a été créée à l'Académie pour accueillir Watteau dans cette « compagnie illustre ». Certes, jusqu'en 1984, il était généralement accepté parmi les historiens de l'art que Watteau était « peintre des fêtes galantes », mais des études plus récentes ont nuancé cette supposition.

Dans ce travail, nous essayerons de mettre en lumière les circonstances de l'apparition des *fêtes galantes* dans l'art, et nous allons suivre la « vie » de ce terme du début du XVIII^e siècle jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle. Nous proposons cependant non seulement une périodisation historique des *fêtes galantes*, mais présenterons aussi leur transposition intermédiaire qui se produit pendant les cent-cinquante ans étudiés.

La véritable réception de Watteau s'est produite le 28 août 1717² quand l'artiste a finalement présenté le morceau de réception que l'on connaît aujourd'hui sous le titre *Pèlerinage à l'île de Cythère*³. Pour ce travail, l'Académie n'a pas prescrit le sujet. Selon Christian Michel, la raison en est qu'on « ne pouvait réellement déterminer si le jeune peintre [...] possédait un talent particulier ou un talent universel » (Michel 2008 : 169), mais le morceau semble avoir été « une preuve suffisante d'un talent universel » (Michel 2008 : 169). Selon le procès-verbal de l'Académie, ce jour-là, Watteau a présenté une peinture « représentant une feste galante » (Michel 2008 : 172).

La nouveauté que Watteau apporte dans la peinture française est sans doute le genre pictural des fêtes galantes – bien que ni le genre, ni le terme pour le décrire n'aient alors existé, et que ces catégories n'aient été inventées qu'ultérieurement⁴.

² Il est intéressant de noter que le roman de Chaponnière en précise le jour, mais non pas l'année (Chaponnière 1984 : 193).

³ La question du titre des tableaux est un sujet important dans l'histoire de l'art. Nous ne la traiterons pas dans ce travail, mais remarquons tout de même qu'à l'époque de Watteau, les titres des tableaux ont été donnés ultérieurement, souvent d'après les gravures. Par la suite, nous ferons référence à ce tableau en tant que *Pèlerinage*.

⁴ Sur l'usage peu fréquent dans la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles voir Eidelberg 2004 : 17-18.

Watteau a certainement lancé quelque chose dont il n'était pas conscient. Nous avons montré plus haut que le terme « feste galante » figurait pour la première fois dans le procès-verbal de l'Académie lorsqu'on y a reçu Watteau en 1717, mais à ce moment-là, ce n'est qu'un terme et non pas encore une catégorie désignant un genre, comme le rappelle Martin Eidelberg (2004 : 17). Ce sont les artistes qui suivaient les pas de Watteau qui ont été agréés à l'Académie en tant que peintres dans le talent particulier des fêtes galantes : Jean-Baptiste Pater en 1728, Bonaventure de Bar à sa mort en 1729 et, finalement, un peintre aujourd'hui presque inconnu, M. Porlier en 1752 (Eidelberg 2004 : 18). En 1743, l'amateur d'art, Sylvain Ballot de Sovot, dans son ouvrage sur Nicolas Lancret écrit que ce dernier a été accepté à l'Académie « au même titre que Watteau » (Michel 2008 : 172) en 1719, mais c'était en vérité Pater qui avait été le premier peintre de fêtes galantes reçu par l'institution, en 1728. Les procès-verbaux de l'Académie mentionnent seulement que Watteau et Lancret présentent les morceaux de réception « représentant une feste galante » (Eidelberg 2004 : 18). Martin Eidelberg remarque que c'est en effet à cause d'une erreur répandue dans la littérature sur Watteau que l'on associe à son nom le genre des fêtes galantes (Eidelberg 2004 : 19). Il repère cette erreur dans l'*Abrégé de la vie d'Antoine Watteau* écrit par Dezallier d'Argenville en 1745 : « on le reçut Académicien sous le titre de peintre de fêtes galantes » (Dezallier d'Argenville 1984 : 48), erreur que de nombreux écrivains et chercheurs, même du XX^e siècle, ont également commise⁵. Ce qui est encore plus intéressant, c'est que jamais un autre peintre n'a reçu ce titre après l'agrément de M. Porlier. On pourrait alors constater que la vie du genre finit là – mais avec la réception de Porlier, c'est seulement une période dans l'existence du genre des fêtes galantes qui s'est terminée, et non pas le genre lui-même.

Avant de nous concentrer sur les fêtes galantes après la réception de Pater, nous trouvons utile de présenter les racines du genre des fêtes galantes. On doit chercher l'origine de la notion de *fête galante* dans le contexte de la Cour du roi Louis XIV. Pour ainsi dire, il est le « père fondateur » des fêtes galantes françaises, créant ainsi une tradition dans le monde de l'aristocratie et, avec une expression moderne (et quelque peu anachronique), dans la culture visuelle, voire – nous l'aborderons plus tard – aussi dans la littérature. À partir des années 1650, les fêtes royales, qui s'appelaient *Les Plaisirs*⁶, étaient des événements pompeux, où l'accent était mis sur le spectacle complexe composé de danse, de pièces de théâtre et de musique, et qui duraient pendant plusieurs jours loin des villes, dans la nature. L'esthétique, le comportement et le protocole de cette ère ont été nommés dans le vocabulaire de l'époque tout simplement « galants », un mot qui fait allusion au goût de cette société ravie qui se plaisait de donner d'elle-même une image fortement idéalisée, voire idyllique, comme le résume Marie-Claude Canova-Green :

Longtemps bornée à tort à une simple question de sentiments amoureux, cette esthétique, qui fut aussi une éthique, proposant un modèle de comportement en

⁵ Eidelberg mentionne entre autres Hélène Adhémar, Margaret Morgan Grasselli, Marianne Roland-Michel, voire Pierre Rosenberg (Eidelberg 2004 : 20).

⁶ Sur les premières fêtes données par la cour royale voir Marie-Claude Canova-Green 2009.

société, fait d'une maîtrise du jeu social et d'un art du savoir-plaire (surtout aux dames), s'attacha à définir cet agrément en termes plus proprement littéraires, tantôt en cultivant le goût du jeu et de la raillerie dans le but de réjouir, tantôt en s'appuyant sur la douceur, la grâce et le charme pour offrir à cette société polie, raffinée, une image idéalisée d'elle-même de type arcadique. (Canova-Green 2009 : 40)

Le monde de la richesse, aussi bien que l'amour jouent un rôle principal dans les œuvres de Watteau, mais il faut souligner encore davantage le rôle de la nature. La nature, qui servait de cadre à ces fêtes, « représent[ait] le moment du loisir » (Démoris 1971 : 346). Au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, la bourgeoisie commence à organiser des fêtes semblables : « Parce qu'il s'agit d'un comportement marqué comme aristocratique, on comprend que les bourgeois se soient empressés de l'imiter. » (Démoris 1971 : 339) La question de la fête devient néanmoins plus compliquée vers le milieu du XVIII^e siècle, comme le constate Jean Ehrard, dans son analyse des fêtes au temps des Lumières :

Construction trop parfaite de la raison, le thème philosophique de la fête se développe dans un *ailleurs* qui relève autant de l'idylle que de l'utopie ; projection rationnelle dans un avenir du reste indéterminé, la fête est aussi évasion sentimentale hors de la réalité, rêve d'une société sans conflits, retour à la transparence mythique des origines. (Ehrard 1975 : 374)

Il est fort probable que les tableaux de Watteau évoquent donc ces festivités et ces valeurs au début du siècle – ou au moins, ce sont ces fêtes que les académiciens y voient.

Il convient pourtant de retourner au terme *galant*. Plusieurs chercheurs ont déjà analysé l'histoire de ce terme et celui de « fête » dans la perspective du genre des fêtes galantes ; c'est en nous basant sur ces recherches que nous allons mettre en lumière les points charnières de cette histoire. Comme le précise Katalin Bartha-Kovács, la problématique des notions de galant et de galanterie est celle du XVII^e siècle et fait référence à un idéal éthique-esthétique de cette époque-là (Bartha-Kovács 2021 : 17). Certes, les notions de galant et de galanterie sont liées à la cour royale⁷ et au XVII^e et au début du XVIII^e siècles où elles avaient des connotations positives : d'une part, elles renvoient au bon goût et à la finesse du courtisan (Bartha-Kovács 2021 : 17), d'autre part, elles expriment une présence forte de l'érotisme (Démoris 1971 : 355). Ces qualités étaient appréciées dans les œuvres de Watteau par ses contemporains, dont Jullienne, qui écrit en 1721 que le peintre a « excellé dans les compositions galantes » (Jullienne 1984 : 17). Il est possible de repérer un changement de la perception du terme déjà en comparant la vie de Watteau écrite par Jullienne avec celle écrite en 1748 par Caylus : dans le titre de son ouvrage sur l'artiste, ce dernier précise ainsi la catégorie à laquelle appartiennent les tableaux de Watteau : « La vie d'Antoine Watteau, Peintre de figures et de paysages, Sujets galants et modernes. » (Caylus 1984 : 53) Christian Michel

⁷ Ces termes évoquent l'ouvrage publié en 1528 de Baldassare Castiglione, intitulé *Le livre du courtisan* qui offre une description du courtisan idéal.

remarque que « pour Jullienne, galant s’oppose à champêtre, pour Caylus, galant s’oppose à moderne » (Michel 2008 : 176).

Cependant, pour voir le champ lexical du terme *galant* dans toute sa complexité au XVIII^e siècle, nous trouvons intéressant de considérer aussi la définition du même mot qui se trouve dans *l’Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Dans son article écrit pour *l’Encyclopédie*, c’est en effet le « savoir-plaire » (Voltaire 1966–1995 : 427) des fêtes galantes que Voltaire rejette. L’article du chevalier de Jaucourt mentionne également ce mépris : « *Être galant*, en général, c’est chercher à plaire par des soins agréables, par des empressements flatteurs » (Jaucourt 1966–1995a : 428) qu’il condamne sans appel. L’article souligne moins l’amusement que le côté érotique du « savoir-plaire », et il va jusqu’à dire que « [l]a *galanterie* considérée comme un vice du cœur, n’est que le libertinage auquel on a donné un nom honnête » (Jaucourt 1966–1995a : 428). Cela se montre le plus fortement à l’endroit où la galanterie, ayant un sens péjoratif, est comparée à l’amour, celui-ci étant positivement connoté : « La *galanterie* est l’enfant du désir de plaire, sans un attachement fixe qui ait sa source dans le cœur. *L’amour* est le charme d’aimer & d’être aimé. » (Jaucourt 1966–1995b : 754) Nous voyons d’après cet exemple qu’au fil du temps, l’acception du terme « galanterie » a considérablement changé : un terme, qui avait un sens positif dans une époque donnée, est regardé comme désignant un vice dans une autre. Diderot, quant à lui, semble également refuser la galanterie dans l’art. À ce propos, il convient de noter que dans leur étude sur Diderot et Watteau, Nadège Langbour et Sylviane Albertan-Coppola mettent en lumière des paradoxes dans la réflexion de Diderot à l’égard de Watteau : d’une part, elles estiment que ceux-ci confirment le fait que Diderot a rejeté l’art de Watteau, d’autre part, qu’ils mettent en question la cohérence de l’esthétique de Diderot :

Le fait que Diderot ait rejeté unanimement les œuvres de Watteau sans prendre en compte celles qui correspondaient à ses goûts et à son esthétique est l’un des paradoxes qui entourent la relation de Diderot et Watteau. Mais il y a un autre paradoxe qui a de quoi surprendre : Diderot rejette les sujets galants de Watteau alors qu’il est l’auteur de récits galants comme *Les Bijoux indiscrets* et *Oiseau blanc, conte bleu*, si bien qu’Hubert Juin a pu le définir comme le « Watteau de l’écritoire ». (Langbour et Albertan-Coppola 2009 : 188–189)

Langbour et Albertan-Coppola trouvent que la raison de cette attitude paradoxale se cache dans l’exigence de Diderot à l’égard de l’art en général. Selon Diderot, comme le précisent les auteurs de l’étude, « [l]’art doit s’élever à la représentation de scènes simples, vraies, naturelles et morales, bien plus morales que ne l’est la vie » (Langbour et Albertan-Coppola 2009 : 189). Ce sont effectivement ces valeurs que Diderot « cherche inutilement⁸ » (Diderot 1968 : 749) dans l’œuvre de Watteau, qui est trop galant au goût du critique d’art.

⁸ Diderot utilise cette expression en parlant des tableaux flamands : « Je reconnais le talent dans presque tous les tableaux flamands ; pour le goût, je l’y cherche inutilement. » (1968 : 749)

Cette perception de la galanterie, de même que celle du genre des fêtes galantes, persiste tout au long du XVIII^e siècle. Cela est confirmé par la *Notice sur Watteau* de Pierre-Marie Gault de Saint-Germain publiée en 1808, qui estime que « [l]e mérite de Watteau est presque perdu pour nous. On ne le considère que comme le peintre des petits maîtres et des merveilleuses de son temps, aussi ridicule pour nous que le *bon genre* du jour le sera dans l'avenir. » (Saint-Germain 1984 : 113) Le terme « galant » (et « galanterie »), ainsi que le genre (fêtes galantes), et par conséquent l'univers de Watteau sont alors rattachés à un monde aristocratique du passé.

Ce n'est qu'en 1838 que le genre des fêtes galantes réapparaît – mais cette fois-ci dans la littérature. Le poème de Théophile Gautier, intitulé *Watteau* et paru dans la collection *La Comédie de la mort*, apporte plusieurs nouveautés dans le discours sur le peintre et son art, mais nous nous concentrons ici uniquement sur celle qui porte sur son sujet : ce n'est pas la vie ou l'art du peintre, mais son univers pictural – et ainsi, le genre qui s'y rattache – que l'on retrouve dans ce poème. Pour illustrer la présence du monde de Watteau, nous trouvons utile de citer quatre lignes du poème :

Je regardai bien longtemps par la grille,
C'était un parc dans le goût de Watteau ;
Ormes fluets, ifs noir, verte charmille,
Sentiers peignés et tirés au cordeau. (Gautier 1838 : 122)

En lisant ce passage, nous avons l'impression d'être témoin de la renaissance du genre des fêtes galantes. Cette œuvre évoque un parc, autrement dit, un cadre naturel artificialisé – mais il ne s'agit pas d'un parc ordinaire ; c'est un parc « dans le goût de Watteau ». La référence explicite à l'artiste et bien évidemment son œuvre peint, ainsi que les références implicites – tels que les arbres ayant un but décoratif (par exemple « charmille ») – soulignent le côté *théâtral* de ce cadre naturel. Bien que le poème ne fasse mention ni de danseurs ou danseuses, ni de fête en tant que telle, c'est par la reconstruction de la scène imaginaire caractéristique du genre pictural des fêtes galantes que le lecteur se rend compte de la présence implicite de ce genre. Nous sommes obligés de préciser que ce n'est pas le genre du poème de Gautier, mais que c'est le poème qui réhabilite le genre des fêtes galantes en énumérant ses caractéristiques. C'est en effet une tendance que l'on peut saisir dans la poésie française du XIX^e siècle : l'univers « watteuesque », autrement dit, le monde des fêtes galantes devient un motif pertinent dans certaines œuvres de Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Victor Hugo, Théodore de Banville et Paul Verlaine.

Par la suite, nous illustrons par quelques citations – en ordre chronologique – cette « renaissance littéraire » des fêtes galantes. En 1851, Gérard de Nerval publie *Voyage en Orient* – dont une partie est consacrée à l'île de Cythère. Dans le récit de voyage, le narrateur exprime sa déception profonde, car au lieu du monde « watteuesque » – inspiré sans doute par le morceau de réception de Watteau –, il n'y trouve qu'une île déserte et rocailleuse :

[...] mais la terre est morte, morte sous la main de l'homme, et les dieux se sont envolés ! [...] Je cherchais les bergers et les bergères de Watteau, leurs navires ornés de guirlandes abondant des rives fleuries ; je rêvais ces folles bandes de pèlerins d'amour aux manteaux de satin changeant... (Nerval 1980 : 119)

Dans son œuvre, Nerval évoque alors les fêtes galantes de Watteau par l'énumération de leurs composants caractéristiques, tels que le cadre naturel et en même temps artificiel et idyllique (« des rives fleuries »), les jeunes hommes et femmes portant des costumes (« bergers », « bergères », « pèlerins »), et bien évidemment l'amusement (« ces folles bandes de pèlerins d'amour »). Nerval publie deux articles ayant le même titre, *Voyage à Cythère*, les 30 juin et 11 août 1844, dans *L'Artiste* (Collas 1929 : 268). On prétend que ces articles, qui seront incorporés plus tard au *Voyage en Orient*, ont inspiré Charles Baudelaire (Rosenfeld 1981 : 153), qui écrira sur le même sujet dans son poème *Un voyage à Cythère* en 1855 :

– Île [de Cythère] des doux secrets et des fêtes du cœur !
De l'antique Vénus le superbe fantôme
Au-dessus de tes mers plane comme un arôme,
Et charge les esprits d'amour et de langueur. (Baudelaire 2016b : 165)

C'est donc un univers pareil que Baudelaire associe avec Watteau dans ce poème – que l'on retrouve également dans *Les Phares* :

Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant ; (Baudelaire 2016a : 65)

Ces vers nous présentent une compagnie dansante, toujours en mouvement, portant des costumes colorés. Cette présentation de l'art de Watteau peut suggérer au lecteur que l'on est témoin d'une scène imaginaire, capable de transporter le spectateur dans un univers loin du réel. La mention de la « folie » – qui contredit le quotidien ou le normal – semble renforcer cette idée.

Dans le poème de Victor Hugo, publié en 1856, intitulé *La fête chez Thérèse* et évoquant le monde des fêtes galantes de Watteau, c'est la mélodie qui accompagne le spectacle :

À midi, le spectacle avec la mélodie
Pourquoi jouer Plautus la nuit ? La comédie
Est une belle fine, et rit mieux au grand jour. (Hugo 1856 : 94)

Roger Bauer rattache également l'univers « watteauesque » à la musique dans le poème de Victor Hugo en affirmant que « [d]ans la célèbre *Fête chez Thérèse* par exemple [...] prévaut également le goût du joli, voire de l'égrillard, de la couleur vive et de la musique un peu bruyante » (Bauer 1978 : 191).

Théodore de Banville consacre également un poème, *Arlequin et Colombine* au monde des fêtes galantes de Watteau dans le recueil intitulé *Les Cariatides* (dont nous citons ici la nouvelle édition de 1864) :

Solitudes des bois pures et grandioses,
Oh ! que vous rayonniez, paysage endormi,
Lorsque le grand Wateau faisait errer parmi
Votre ombre étincelante et votre nuit divine
Son Arlequin rêveur auprès de Colombine ! (Banville 1864 : 247–248)

À part la mention évidente du peintre et le monde naturel fortement idyllique, c'est la référence au théâtre, notamment à la *commedia dell'arte* qui évoque le genre pictural des fêtes galantes.

Finissons par citer le recueil de Paul Verlaine, paru en 1869, qui est intitulé *Fêtes galantes*. Le titre du recueil fait immédiatement référence à Watteau, mais les poèmes qui y figurent semblent encadrer tous les éléments et caractéristiques du genre des fêtes galantes : le cadre naturel, la fête (ainsi que la danse et l'amusement), le déguisement, le théâtre (et la *commedia dell'arte*). Nous citerons quelques lignes du premier poème qui se trouve dans la collection, *Clair de lune* :

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques. (Verlaine 1980 : 133)

Il est important de noter que pareillement aux œuvres de Gautier, de Nerval et de Baudelaire, à côté de la fête galante idyllique, imaginaire et théâtrale, la tristesse est également présente dans l'univers évoqué par Verlaine. Nous pouvons alors supposer que le poème de Gautier a effectivement introduit une approche profondément nouvelle à l'égard de l'art de Watteau et des fêtes galantes.

Nous pouvons conclure que c'est grâce à ces jeunes artistes (écrivains et poètes) du XIX^e siècle que le genre des fêtes galantes n'a pas disparu, car ils ont non seulement repris dans leurs écrits les caractéristiques d'un genre pictural, mais ont également réussi à détacher le genre des traditions de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, et lui ont ouvert la voie vers la littérature. Nous trouvons alors que dans la « vie » du genre des fêtes galantes, il est possible de distinguer trois périodes pendant les cent-cinquante ans que nous avons observés : pendant la première se produisent la création du genre par Watteau et la création du terme « fêtes galantes » – tel que l'on le trouve dans le procès-verbal de l'Académie. La deuxième période est l'intervalle court pendant lequel la catégorie « peintre de fêtes galantes » existait à l'Académie pour catégoriser *officiellement* trois peintres. En ce qui concerne la troisième période, il nous semble qu'elle commence en 1838 avec le poème de Gautier, et c'est pendant cette période que le genre pictural entre dans la littérature.

Curieusement, le roman de Pernette Chaponnière a été publié en Suisse sous le titre *Le Pèlerin de Cythère*, et c'est la version publiée en France (la même année, en 1984) qui porte le titre *Fêtes Galantes. Histoire de la vie d'Antoine Watteau*. Sans vouloir entrer dans les raisons de ce changement de titre, nous pouvons pourtant constater que les fêtes galantes de Watteau ont bel et bien influencé et inspiré non seulement une génération de peintres français, mais aussi

plusieurs générations de poètes et d'écrivains – il nous semble alors que le choix de titre de l'édition française rend hommage à l'héritage riche laissé par Watteau.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
professeure assistante
luca.m.molnar@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane et Nadège, LANGBOUR (2009). « J'aime mieux la rusticité que la mignardise : Diderot contre le raffinement de Watteau », Carine Barbafieri et Chris Rauseo (dir.), *Watteau au confluent des arts*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 183–195 [CD-ROM].

BANVILLE, Théodore de (1864). *Arlequin et Colombine, Les Cariatides* [nouvelle édition], Paris : Jules Tardieu, 247–248.

BARTHA-KOVÁCS, Katalin (2021). *Hét arabeszk. Watteau-olvasatok*, Budapest : Martin Opitz Kiadó.

BAUDELAIRE, Charles (2016a). *Les Phares*, Jacques Dupont (ed.), *Les Fleurs du Mal*, Paris : Flammarion, 64–65, [1855].

BAUDELAIRE, Charles (2016b). *Un voyage à Cythère*, Jacques Dupont (ed.), *Les Fleurs du Mal*, Paris : Flammarion, 165–166, [1855].

BAUER, Roger (1978). « Dernier voyage à Cythère. La redécouverte du rococo dans la littérature européenne du 19^{ème} siècle », Bernhard Fabian (ed.), *Festschrift für Rainer Gruenter*, Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 187–200.

CANOVA-GREEN, Marie-Claude (2009). « *Les plaisirs de l'île enchantée* (1664), ou les premières fêtes galantes », Carine Barbafieri et Chris Rauseo (dir.), *Watteau au confluent des arts*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 39–47, [CD-ROM].

CAYLUS, Anne-Claude-Philippe le comte de (1984). « La vie d'Antoine Watteau », Pierre Rosenberg (ed.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 53–91, [1748].

CHAPONNIÈRE, Pernelle (1984). *Fêtes Galantes. Histoire de la vie d'Antoine Watteau*, Paris : Éditions Montalba.

COLLAS, Georges (1929). « Victor Hugo et Baudelaire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 36, n°2, 268–269.

DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph (1984). « Autre abrégé de la vie d'Antoine Watteau », Pierre Rosenberg (ed.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 46–52, [1745].

DÉMORIS, René (1971). « Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », *Dix-huitième siècle*, n°3, 337–357.

DIDEROT, Denis (1968). *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, Paul Vernière (ed.), *Œuvres Esthétiques*, Paris : Éditions Garnier Frères, 743–840.

EHRARD, Jean (1975). « Les Lumières et la fête », *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 47, n°221, 356–374.

EIDELBERG, Martin (2004). « Watteau, peintre de fêtes galantes », Patrick Ramade et Martin Eidelberg ed., *Watteau et la fête galante*, Paris : Musée des Beaux-Arts de Valenciennes – RMN, 17–27.

GAUTIER, Théophile (1838). *Watteau, La Comédie de la Mort*, Paris : Desessart, 122.

GLATIGNY, Albert (1879). *L'Attente, Œuvres de Albert Glatigny : poésies complètes*, Paris : Alphonse Lemerre, 29–30, [1860].

HUGO, Victor (1856). *La fête chez Thérèse, Les contemplations, t. I, Autrefois*, Paris : Michel Lévy Frères et Pagnerre, 93–94.

JAUCOURT, Louis de (Chevalier) (1966–1995a). Article « Galanterie », Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert ed., *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. VII, Stuttgart – Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag, 428, [1751–1780].

JAUCOURT, Louis de (Chevalier) (1966–1995b). Article « Amour, Galanterie », Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert (ed.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XVII, Stuttgart – Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag, 754, [1751–1780].

JULLIENNE, Jean de (1984). « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau, Peintre du Roy en son Académie Royale de Peinture et de Sculpture », Pierre Rosenberg (ed.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 11–17, [1721].

LACKEY, Michael (2016). *Biographical Fiction : A Reader*, New York et Londres : Bloomsbury Publishing.

MICHEL, Christian (2008). *Le « célèbre Watteau »*, Genève : Droz.

NERVAL, Gérard de (1980). *Voyage en Orient I*, Paris : Garner-Flammarion, [1851].

ROSENFELD, Micheline (1981). « Baudelaire lecteur de Victor Hugo (1837–1866) », *Études Baudelairiennes*, vol. 9, 75–178.

SAINT-GERMAIN, Pierre Marie Gault de (1984). « Notice sur Watteau », Pierre Rosenberg (ed.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 113–114, [1808].

VERLAINE, Paul (1980). *Clair de lune*, Jacques-Henry Bornecque (ed.), *Poèmes saturniens. Fêtes galantes*, Paris : Presses Pocket, 133, [1869].

VOLTAIRE (1966–1995). Article « Galant », Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert (ed.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. VII, Stuttgart – Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag, 427, [1751–1780].



À LA LISIÈRE DU VISIBLE ET DU LISIBLE

Eszter TURAI

À la croisée de l'Autre et de Soi La représentation de la culture tahitienne dans les œuvres de Victor Segalen

« Il sait qu'en se concevant,
il ne peut que se concevoir autre qu'il n'est.
Et il s'éjouit de sa Diversité. »
(Gontard 1990 : 35)

Résumé

Dans cet article, nous aborderons trois œuvres de Victor Segalen qui appartiennent au cycle polynésien : certains extraits des *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, *Penser Païens* et *La Marche du feu*. Notre objectif est de les analyser en vue d'expliquer le concept d'exotisme à travers l'esthétique de Segalen. Notre étude vise à explorer les concepts du « Soi » et de « l'Autre » et le regard innovateur que Segalen porte sur la culture polynésienne.

Mots-clés : exotisme, Divers, Autre, Soi, Tahiti, Segalen

Abstract

This paper aims to examine three works by Victor Segalen that belong to the Polynesian cycle: selected excerpts from *Essai sur l'exotisme: une esthétique du Divers*, *Penser Païens* and *La Marche du feu*. The objective is to analyse them and to explain the concept of exoticism through Segalen's aesthetics. The study will focus on the exploration of the concepts of 'Self' and 'Other', and on Segalen's innovative view of Polynesian culture.

Keywords: exoticism, Different, Other, Self, Tahiti, Segalen

Introduction

L'objectif de notre étude est d'offrir une approche culturelle et phénoménologique de quelques œuvres de Victor Segalen, notamment l'*Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, *Penser Païens* et *La Marche du feu*. L'esthétique ségalénienne, développée dans l'œuvre intitulée *Essai sur l'exotisme : une esthétique du Divers*, vise à expliquer les termes « exotisme » et « exotique » en s'appuyant sur deux concepts, qui fonctionnent en tant que des notions-clés : l'*Autre* et le *Divers*. Le concept de *Divers* renvoie à ce que l'on ressent quand on part ailleurs et que l'on découvre une autre culture, une autre manière de percevoir et de vivre, lorsque l'on se rend compte de la présence de l'*Autre*. Par la suite, nous allons expliquer l'importance de ces deux notions dans l'œuvre de Segalen.

Notre étude est basée sur la phénoménologie de Gaston Bachelard, telle qu'il l'exprime dans son livre *La poétique de l'espace* (1961), pour deux raisons. D'une part, le philosophe réfléchit sur deux concepts importants dans la perspective de notre étude : la dialectique du *dedans* et *dehors* et, par là même, l'*intimité*, qui sont aussi le sujet du livre de François Jullien. D'autre part, il est important de mentionner que la fille de Segalen, Annie-Joly Segalen, ayant entretenu une correspondance avec Bachelard, a éveillé l'attention de celui-ci à l'œuvre de son père, que le philosophe ne connaissait pas jusqu'alors¹. Selon les idées de Bachelard, exposées dans son livre, les sciences qui se basent sur la causalité, comme la psychologie et la psychanalyse ne peuvent nous aider à interpréter l'image poétique (Bachelard 1961 :15) dans les œuvres littéraires. Lors de la création de l'image poétique, le poète engendre et utilise son propre langage, créant ainsi ses propres espaces linguistiques. Le philosophe propose l'analyse topologique comme méthode pour appréhender ces espaces linguistiques. Bachelard souligne l'importance du langage poétique, car – comme il l'affirme – l'imaginaire des espaces est indissociable du langage (Wunenburger 2017 : 102). Il analyse non pas les images spatiales figées, mais les formes de surgissement d'images, l'apparition des images poétiques dans sa phénoménologie n'est donc pas déterminée par le support sensoriel (Wunenburger 2017 : 103). Selon Saïd, l'impression de l'intimité liée à l'espace donne un sens émotionnel (et même rationnel) à l'espace « par une espèce de processus poétique qui fait que les lointaines étendues, vagues et anonymes, se chargent de signification, pour nous, ici » (Saïd 2003 : 71).

Mais comment ces idées de Bachelard peuvent-elles aider la compréhension des textes de Segalen ? Comment se construit la dynamique du « Soi » et de « l'Autre » ? Que signifie être *différent* selon Segalen ? Qu'est-ce que Victor Segalen entend par « Soi » ? Et, finalement, dans quelle mesure l'image littéraire de l'exotisme se transforme-t-elle au début du XX^e siècle ?

Présentation brève de l'esthétique ségalénienne

L'exotisme fait partie de notre culture, de notre quotidien. L'essence de l'esthétique de Segalen est de comprendre la complexité du terme *exotisme* qui se base sur la notion de *Divers*. Nous présenterons d'abord brièvement les éléments les plus importants de son esthétique qui est à la base de sa vision en tant qu'écrivain. Il importe de noter que si Segalen a beaucoup voyagé à cause de son travail comme médecin militaire, la raison de son voyage en Polynésie est la suivante : à Paris, il entend parler du peintre Paul Gauguin par Rémy de Gourmont, qui lui conseille de rendre visite à l'artiste aux Marquises (Manceron 1978 : 22).

¹ « À la fin de la semaine prochaine, vendredi ou samedi si vous pouvez venir me voir vers 18 heures j'aurai un grand plaisir à vous dire l'importance que *Stèles*, *Peintures*, *Équipée* vont prendre pour moi. Hélas je n'ai vécu la poésie qu'au jour le jour, dans l'occasion des lectures qui m'arrivaient inopinément. Je ne suis pas du métier. J'ai usé ma vie à comprendre certains domaines scientifiques. De Victor Segalen je savais ce que les revues de temps en temps en disaient. Combien je suis ignorant. » (Segalen 2019 : 134)

Victor Segalen embarque pour l'Océanie où il recueille l'héritage de Paul Gauguin, mais l'écrivain arrive en retard, le peintre étant mort aux Marquises avant la fin de l'année (Tillmann 2011 : 7). Gauguin a exercé une grande influence sur Victor Segalen lors de la formulation des idées sur l'exotisme : ce dernier a décrit les civilisations polynésiennes non pas d'un point de vue européen, mais de leur propre point de vue (Manceron 1978 : 11). La rencontre de l'écrivain avec l'univers de Gauguin s'avère alors décisive, comme en témoigne la lettre de Segalen de novembre 1903 : « Je puis dire n'avoir rien vu du pays et de ses Maoris avant d'avoir parcouru et presque vécu les croquis de Gauguin. » (Manceron 1978 : 23) L'écrivain observe en détail les paysages polynésiens et les hommes, plus particulièrement les *femmes* Mao'hi² à la fois comme artiste et comme médecin.

Dans son essai, Segalen divise les voyageurs en trois groupes, en fonction de leurs habitudes de voyage : il distingue le touriste, le folkloriste et l'*exote*. Ce dernier terme est un néologisme créé par Segalen, désignant le type ultime du voyageur, le plus versatile et aussi le plus important pour l'écrivain. L'*exote* est le voyageur idéal à ses yeux, celui qui s'immerge dans une culture, s'enrichit d'une connaissance et d'un respect plus profonds de cette culture. Sans pour autant être un changement constant de lieu, le voyage est pour lui son véritable mode de vie. Il nous semble que cette vision de l'*exote* est similaire à l'idée bachelardienne, selon laquelle nous devons faire abstraction de nos connaissances antérieures, afin de pouvoir étudier en profondeur l'objet de notre observation. L'*exote* peut être conçu comme le précurseur de l'anthropologue, ayant une forte individualité ainsi qu'une relation constante avec le sujet observé. L'une des plus grandes leçons de l'exotisme de Segalen est la reconnaissance et l'acceptation de « l'Autre ». Segalen se définit lui-même comme un « *exote* », moins parce qu'il est fasciné par les paysages splendides que parce qu'il respecte et tente de préserver la culture polynésienne. À propos de « l'Autre », nous trouvons utile de mentionner brièvement l'ouvrage fondateur d'Edward W. Saïd sur l'orientalisme, intitulé *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, car nous avons découvert une approche similaire à l'égard du concept de « Soi » et de « l'Autre » chez Saïd et Segalen. Dans la Préface à l'édition française de son livre, Saïd insiste sur la nécessité pour tout chercheur de « faire activement, en lui-même, une place à l'Autre étranger » et appelle hospitalité cette attitude d'ouverture à « l'Autre » (Saïd 2003 : 15). Il remarque aussi que les Orientaux résidaient dans leur propre monde, alors que les Occidentaux résidaient dans le leur, impliquant une distance spirituelle et physique entre les deux côtés (Saïd 1979 : 43–44). À notre avis, Segalen entend dissoudre cette distance physique et spirituelle en faisant des Mao'hi le narrateur et/ou les protagonistes de ses œuvres ; des Mao'hi qui, étant toujours les « gardiens » d'un monde qui appartient au passé, ne peuvent pas s'assimiler au nouveau monde, mais aussi des Mao'hi du nouveau monde, capables de réfléchir de cette culture qui leur était intime comme les Occidentaux. Selon François Jullien, l'intimité a une double signification : d'une part, c'est ce que nous cachons aux autres à l'intérieur de nous-mêmes, mais d'autre

² À l'époque de Victor Segalen, le terme « Maori » était encore utilisé, mais il ne l'est plus pour désigner les peuples de Polynésie : les Mao'hi. Les Maoris vivent en Nouvelle-Zélande.

part, c'est aussi ce que nous partageons avec les autres (Jullien 2013 : 21–22). Dans notre étude, nous nous intéressons principalement au sens du partage entre le « soi » et « l'Autre ». En effet, nous pensons que sans « soi », il n'y a pas d'« Autre », et il s'agit là d'un rapport relationnel. Edward Saïd et François Jullien affirment que le « soi » est entouré d'une frontière, mais qu'il n'en prend conscience que lorsqu'il découvre et apprend à connaître « l'Autre », dans ce que Segalen appelle en toute élégance *l'esthétique du Divers*. Par la rencontre de « l'Autre », les limites disparaissent. Comme l'exprime François Jullien :

L'intime, quant à lui, est la chance, en revanche, du seul fait du basculement qui s'opère en lui, d'étendre corrélativement son dedans dehors, d'avoir son intériorité aussi dans l'Autre, plus elle s'intensifie, à l'extérieur de soi, renversant la clôture d'un « soi ». (Jullien 2013 : 25)

Aux yeux de Segalen, l'exotisme « n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre » (Segalen 1978 : 41). Cette citation de Segalen soutient l'approche de Peter Mason³, dont les deux aspects les plus marquants sont les suivants : d'une part l'idée que l'exotisme n'est pas seulement un concept de l'imagination, mais aussi un concept de notre réalité, et d'autre part, que c'est la rencontre avec « l'Autre » qui contribue à créer l'identité de « l'Autre ». Mason appelle ce processus « exotisation » (Fejós 2008 : 9). Nous partageons cette idée, car il nous semble que l'exotisme ne peut pas être perçu en soi, puisqu'il nécessite « l'Autre », autrement dit, c'est la reconnaissance de « l'Autre » qui conduit à la reconnaissance du « Soi ». L'exotisme est donc une sorte de relation entre le « Moi » et « l'Autre ». Selon Mason, le concept d'exotisme est toujours une « construction », un champ de forces dans lequel les relations sont inconciliables entre le « Soi » et « l'Autre » (Fejós 2008 : 9). Cette relation est pourtant inégale parce que l'une des parties se place toujours au-dessus de l'autre et tente de comprendre « l'Autre » du point de vue de « Soi ». Mason affirme que l'exotisme n'est rien d'autre qu'une sorte d'« effet de représentation » (Fejós 2008 : 9). Il conclut en affirmant que l'exotisme n'existe que si nous voyons nous-mêmes l'objet ou la culture que nous observons comme différents (Fejós 2008 : 9). C'est également ce rapport entre le « Soi » et « l'Autre » qui apparaît dans l'œuvre suivante et qui nous permet d'aborder différemment la culture et l'homme polynésien grâce à la structure narrative innovante de l'écrivain.

Penser Païens

Penser Païens est un dialogue philosophique entre un homme Mao'hi érudit et un Européen qui comparent leurs points de vue (Segalen 1995 : 383)⁴. Selon

³ Peter Mason est un écrivain américain contemporain vivant à Rome, qui s'occupe dans ses ouvrages en général de la représentation de l'Autre.

⁴ Le style de l'ouvrage de Segalen rappelle à plusieurs égards celui de certains écrits philosophiques de Diderot. Nous pensons en particulier à *L'Entretien entre D'Alembert et Diderot*, *Le rêve de D'Alembert*.

l'Européen, appelé *L'Homme au Bon Parleur*, la culture Mao'hi aurait besoin d'un grand poète ou d'un artiste capable de rendre compte de la diversité et de la singularité de la culture polynésienne. Dès le début du dialogue philosophique, l'approche méprisante et critique de la part de l'Européen est évidente :

Le païen qui pensait ce qui va suivre n'a probablement jamais existé. Surtout il n'existera jamais. On le suppose né chez un peuple qui se meurt, et fils imaginaire d'une race qui se tait avant d'avoir pu fixer ses mots : c'est un Maori⁵ de Polynésie. (Segalen 1995 : 383)

Le païen intellectuel, inventé par l'écrivain, tend un miroir déformant devant la culture occidentale, car si les insulaires n'avaient pas été contraints à intégrer et à adopter la culture, la religion et le mode de vie des Occidentaux, davantage de mémoires écrits auraient survécu. Le personnage du Mao'hi a une double identité : d'une part, l'homme Mao'hi éduqué et ouvert sur le vaste⁶ monde, qui a perdu son attachement à son peuple et à sa culture depuis des siècles, et d'autre part, le « sauvage qui vit encore en lui », et qui symbolise un sens de l'immensité et un désir de liberté. Bachelard constate, en prenant l'exemple de Baudelaire, que c'est le destin du poète d'être le miroir de l'infini qui se concentre en fin de compte dans l'homme (Bachelard 1961 : 221–222). Dans le sillage de cette pensée bachelardienne, nous arrivons à la conclusion que le dialogue entre les deux parties est un miroir des deux cultures pendant la période coloniale, lorsque Segalen était l'un des rares écrivains français à ne pas vouloir contribuer à la littérature coloniale.

L'autre personnage, l'Européen attaque les Mao'hi parce qu'ils n'ont pas défendu leur propre culture :

C'est nous, Européens, curieux et ingénieux, qui avons recueilli ces dires au moment même qu'ils allaient mourir, et qui les avons depuis retournés, commentés, expliqués parfois, non sans peine. Car ils sont peu nombreux et mal transmis : vous, vous les lassiez perdre, vous les aviez presque perdus. (Segalen 1995 : 384)

L'Européen fait référence au fait que les Mao'hi n'avaient pas une culture écrite, mais une culture orale, ajoutant une difficulté dans la rédaction et la transmission de leurs légendes pour eux-mêmes. Le Païen inverse les rôles dans la citation suivante et perçoit le capitaine européen comme un sauvage : « En revanche, votre Cook — voilà un nom de sauvage. Nous l'appelons Tuti⁷, et c'est beaucoup plus distingué — votre Cook a été mieux avisé. » (Segalen 1995 : 385)

L'inversement des rôles entre l'Européen et le Mao'hi est caractéristique des écrits de Segalen : il sert à introduire une autre manière de voir, celle qui se situe dans la perspective de l'*Autre*, de l'étranger. Le Mao'hi du texte renonce à sa culture, à sa langue, parce qu'il pense qu'elle est complètement perdue. La

⁵ Segalen utilise souvent le terme « maori » dans ses œuvres, qui n'a plus la même acception de nos jours, étant donné que ce terme désigne les populations polynésiennes de Nouvelle-Zélande, tandis que les indigènes de la Polynésie se désignent eux-mêmes par le terme « mao'hi ».

⁶ Analysant la poésie de Baudelaire, Bachelard a souvent recours à cet adjectif.

⁷ Le peuple Mao'hi a dénommé le capitaine d'après un dieu polynésien.

disparition de la culture de l'*Autre* est en effet l'élément central de cette œuvre. L'autochtone cultivé a déjà adopté les coutumes et la langue européennes :

Je disais, Bon-Parleur, quand vous êtes survenu, que le cercle de notre mémoire est fermé ; qu'on ne le rouvrira plus ; que le Passé se cristallise en quelques lambeaux recueillis, et qu'on n'a rien à espérer de nous-mêmes en l'avenir. Notre avenir ? C'est un temps négatif exactement, un à-venir qui ne viendra pas. (Segalen 1995 : 387)

Dans *Penser Païens*, « l'Autre » est incarné par un Mao'hi qui argumente rationnellement et logiquement dans le dialogue. L'Européen rappelle à l'indigène comment il aurait pu préserver sa culture. Mais la réponse critique et ferme du Mao'hi montre qu'il voit bien que l'ancienne Polynésie est finie et qu'une nouvelle ère commence.

Selon Chris Bongie, spécialiste de la littérature anglaise et française des XIX^e et XX^e siècles, le concept et la réflexion sur l'exotisme sont une sorte de réaction de la société occidentale à la colonisation. Nous aimerions y ajouter l'opinion de Zoltán Fejős, anthropologue et ethnographe hongrois, qui déclare que l'exotisme est un système complexe de relations entre les Européens et les non-Européens (Fejős 2008 : 11), puisque la société occidentale (depuis les Lumières françaises) a été dominée par la pensée rationnelle, basée sur la logique, qui a catégorisé les connaissances et les compétences. L'œuvre suivante est basée sur une tradition polynésienne et il existe même un tableau de Paul Gauguin intitulé *La Danse du feu* (1891).

La Marche du feu

L'œuvre suivante que nous analyserons est intitulée *La Marche du feu*, datant de 1908. Il est indéniable que le peintre a influencé le rapport de Segalen avec la Polynésie (Manceron 1978 : 29) et, en plus, l'écrivain a l'intention de préserver ce qui est authentique pour la culture et la vision du monde polynésiennes. Gilles Manceron prétend que le médecin-écrivain « trouvait difficilement sa place parmi une littérature assez facile d'écrivains qui se complaisaient à évoquer les couleurs chatoyantes de l'empire colonial » (Manceron 1978 : 29).

Il s'agit dans le texte d'un vieux Mao'hi des temps actuels qui a connu le Maître-du-Jouir, autrement dit Gauguin, et en son honneur, le vieux prêtre décide de refaire un ancien prodige : marcher sur les pierres brûlantes. En même temps, le vieux prêtre souhaite manifester la grandeur de sa propre culture par le rituel, tout en tenant en haute estime le peintre, qui est bien connu sur l'île.

Celui-là, mort depuis cinq années... ou dix... ou je ne sais plus... celui-là qui se nommait lui-même Maître-du-Jouir, et qui fut malheureux plus qu'un homme maorie ne saurait être, après avoir été dieu... Celui-là n'était pas très étranger de nous. Celui-là ! s'il avait voulu dire son histoire ! Voilà qui serait pesant et noble à raconter ! Qui donc saura la bien chanter, son histoire ? » (Segalen 1995 : 376)

Le titre renvoie à une cérémonie traditionnelle à Tahiti qui est appelée le « umu-ti », c'est-à-dire, *marcher sur le feu*. Cette cérémonie était organisée pour éviter les disettes : le prêtre marche sur les pierres et s'il ne se brûle pas les pieds, cela signifie que les dieux seront bienveillants avec les indigènes. Le genre de l'œuvre est novateur, le style du texte est singulier à cause des points de suspension et des répétitions fréquentes dans les dialogues qui contribuent à rythmer le texte. Le narrateur récite les chants qui sont demandés par les « étrangers à poils rouges et à peau blême » (Segalen 1995 : 375) en observant les enfants mélangés :

Hié ! Que deviendraient-elles mes paroles en traversant leurs oreilles ? quoi leur dire, qui ne les fasse pas rire avec politesse ? Les récits maoris dans l'oreille du Farani⁸ plaisant ? Regarde plutôt les enfants qu'ils nous donnent : blêmes comme eux, larges et ronds comme nos propres hommes... mais équivoques vraiment ! Ni étrangers ni nous-mêmes, et si égarés parmi nous, que leur sang cherche sa route et que leurs petits – pas plus nombreux qu'une couvée de rupa – retrouvent vite nous peaux de mangue brune et ne recherchent plus leurs parents étrangers. (Segalen 1995 : 375–376)

Le prêtre âgé voit les enfants issus d'ethnies mixtes comme un symbole de paradoxe. Ils portent tous certaines caractéristiques physiques des deux peuples (polynésien, français à la fois), mais ils reçoivent déjà une éducation européenne aussi bien à la maison, par leurs parents, qu'à l'école. Cela implique également que la culture de Mao'hi n'est plus familière à ces enfants et qu'ils ne connaissent que peu de leur propre culture, leurs histoires d'antan. Une scène de l'œuvre nous semble être particulièrement importante : celle où un groupe de filles jouent ensemble et chantent une chanson du rite. Ces jeunes connaissent encore les vieilles histoires et les chants, sans pour autant les considérer comme un héritage culturel. Pour les jeunes filles, l'*umu-ti* n'est qu'un « simulacre », alors que pour le prêtre âgé, il s'agit d'une expérience vécue et déterminante, qui fait toujours partie de sa culture. À ce propos, la question peut se poser : à quel moment devenons-nous étrangers à notre propre culture ?

La seule similarité entre cet ouvrage et *Les Immémoriaux* est le fait que le narrateur est un indigène dans les deux cas. Dans cette dernière œuvre, on ne considère pas le vieux prêtre comme *Autre* parce que l'écrivain nous suggère que nous, lecteurs, appartenons au peuple polynésien, donc il nous fait sentir chez nous. Le prêtre est seul à connaître sa propre culture, le seul qui parle encore la langue maohienne ; il est le dernier « pilier » de la culture polynésienne. À la fin de la nouvelle, le prêtre a tenté de faire la cérémonie, mais les dieux n'ont pas répondu à son chant, c'est la raison pour laquelle il dit qu'« [i]l fait nuit et je t'ai rejoint. Pourquoi n'as-tu pas empêché. Tu vois les dieux sont morts ! [...] Laisse-moi te soutenir. Oh ! pourquoi as-tu voulu tenter ? Tu ignorais que les mots avaient perdu leur pouvoir ? – Je le savais. » (Segalen 1995 : 382)

Même si le prêtre sait que les mots n'ont plus de pouvoir – le pouvoir des mots vient des dieux, donc les mots eux-mêmes sont des dieux selon les Polynésiens

⁸ Cela signifie « les Français ».

–, il veut rendre hommage à sa propre culture, à ses dieux, une dernière fois, comme pour s’assurer que la culture polynésienne progresse vers le déclin.

Conclusion

Comme le suggère la devise placée au début de cette étude, la découverte de soi va de pair avec la découverte et la connaissance de l’Autre. *Soi-même* et l’Autre : ces deux concepts ne peuvent exister l’un sans l’autre et présupposent une relation intime. Selon François Jullien, la notion d’intimité suggère une inversion radicale de la relation dialectique entre les sujets. En se plongeant profondément en soi-même, à la recherche de « l’intérieur de l’intérieur », cette dimension « la plus intérieure » émerge. Ce processus entraîne la dissolution de la frontière dans laquelle l’intériorité était auparavant confinée. Finalement, une telle exploration profonde de soi-même va au-delà des limites conventionnelles de la subjectivité individuelle. Simultanément à ce retrait en soi, « il appelle l’Autre [...] à pénétrer [...] et à s’y immiscer », ce qui efface alors la démarcation entre le dedans et le dehors (Jullien : 2013 : 26).

Dans les œuvres analysées de Segalen, les frontières s’effacent lentement vu que le point de vue est celui d’un indigène. Cela nous permet d’avoir une perception nouvelle de l’environnement, de la culture et des locaux polynésiens. En général, l’Autre apparaît de deux manières dans l’œuvre de Segalen : à travers l’indigène qui raconte l’histoire de son peuple et s’ouvre aux Français, ou à travers l’indigène fatigué de sa vie et qui réfléchit à l’âge d’or de sa culture.

Certes, aux XX^e et XXI^e siècles, l’exotisme connaît une renaissance. Ce concept est exploité par plusieurs disciplines : la théorie littéraire, l’anthropologie et les textes de critique culturelle en parlent comme d’un moyen unique de représenter l’Autre et la diversité (Fejós 2008 : 8). Nous avons essayé de montrer que la représentation de l’Autre va de pair avec le concept d’exotisme chez Segalen. L’écrivain présente l’Autre en se basant sur sa propre esthétique de l’exotisme. Il a accentué le fait que les différentes cultures ont subi les effets néfastes du tourisme et que ce facteur a sans doute contribué à former son point de vue. Dans la majorité de ses œuvres, il met l’accent sur le point de vue de l’étranger. Le concept d’exotisme a été longtemps incompris, a changé d’une époque à l’autre, et il nous semble qu’au début du XX^e siècle, l’écrivain est parvenu à le définir du point de vue du XXI^e siècle.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante
 turaieszti@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston (1957). *La poétique de l’espace*, Paris : Les Presses universitaires de France, [1961].

COLETTE, Camelin (2005). « La peinture de Gauguin dans les écrits polynésiens de Segalen », *Texte/image : nouveaux problèmes*, Rennes : éd. Liliane Louvel et Henri Scepi, PUR.

FEJŐS, Zoltán (2008). « Az egzotikum felé – közelítések, perspektívák », Zoltán Fejős, Bertalan Pusztai (dir.), *Az egzotikum*, Budapest-Szeged : Néprajzi Múzeum – Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, « Tabula könyvek 9 », 7–37.

MANCERON, Gilles (1978). « Segalen et l'exotisme. Préface », Victor Segalen, *Essais sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris : Fata Morgana.

GONTARD, Marc (1990). *Victor Segalen, Une esthétique de la différence*, Paris : L'Harmattan.

GOUDEMARE, Sylviane (2017). « Un parfum de soi. Préface », Paul Gauguin, *Noa Noa*, Paris : Éditions Bartillat.

JULLIEN, François (2013). *De l'intime : Loin du bruyant Amour*, Paris : Éditions Grasset et Fasquelle.

SAÏD, Edward W. (1979). *Orientalism*, New York : First Vintage Books Édition.

SAÏD, Edward W. (2003). *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Éditions Seuil, [1980].

SEGALEN, Victor (1978). *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris : Fata Morgana.

SEGALEN, Victor (1995). *Œuvres complètes*, Paris : Éditions Robert Laffont.

SEGALEN, Victor (2019). *Segalen*, Paris : Éditions de L'Herne.

TILLMANN, J. Adalbert (2011). *Más-világi megfigyelések. Utak és utazók*, Budapest : Typotex.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2017). « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité, La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », *Scénographie, Nouvelle Revue d'esthétique*, 2017/2, n°20, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-2-page-99.htm>. Consulté le 27 mai 2024.

Anna Réka RÁFI

Le peintre du paysage intérieur : l'art pictural de Gao Xingjian

Résumé

L'article vise à répondre aux questions suivantes : comment représenter le Vide ? Pourquoi la vue du Vide exerce-t-elle un effet intense sur le spectateur ? Est-ce que le Vide désigne seulement le manque ? Quel est le rapport entre l'art pictural et la contemplation ? L'œuvre de l'artiste contemporain franco-chinois Gao Xingjian aide à trouver des réponses à ces questions : elles peuvent inciter le spectateur à retrouver le silence de son âme, et à s'y plonger pour méditer.

Mots-clés : Gao Xingjian, peinture de paysage chinoise, Vide-Plein, contemplation, montagne-eau, brouillard

Abstract

This article aims to answer the following questions: how can the Void be represented? Why does the sight of the Void have an intense effect on the viewer? Does the Void only designate lack? What is the relationship between pictorial art and contemplation? The work of contemporary Franco-Chinese artist, Gao Xingjian helps to answer these questions, encouraging the spectator to rediscover the silence of their soul, to be absorbed by it and to meditate.

Keywords: Gao Xingjian, Chinese landscape painting, Void-Full, contemplation, mountain-water, fog

Introduction

« Ce que l'on appelle ordinairement la vie reste dans l'indicible. »
Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme* (1995 : 406)

Le silence était toujours l'un des besoins humains les plus particuliers. Au XVIII^e siècle, l'abbé Dinouart affirme dans son œuvre intitulée *L'art de se taire* (1771) que « jamais l'homme ne se possède plus que dans le silence » (Dinouart 2004 : 40). Effectivement, l'homme se perd dans la parole, puis, il se plonge dans son esprit dans le silence pendant la contemplation. Mais retrouver le silence n'est pas du tout évident. Étienne Pavillon, avocat et poète du XVII^e siècle, remarque qu'« [i]l est surprenant qu'on ait donné tant de règles aux Hommes pour ne leur apprendre qu'à parler, et qu'on ne leur ait données aucunes pour leur apprendre à se taire » (Pavillon 1750 : 60). L'Occident privilégiait toujours la culture de la raison et de la parole, ainsi, si un homme occidental découvre la nécessité du savoir de se taire, il doit tout d'abord désapprendre à parler. En revanche, dans la culture orientale, le silence est plus important que la parole et l'art suprême consiste dans l'évocation du silence

divin. Dans la culture orientale, la peinture est une activité sacrée qui incite le spectateur à la contemplation. Gao Xingjian, peintre franco-chinois contemporain confesse à ce propos :

Ma peinture n'est pas une reproduction de ce qui existe ; ce n'est pas non plus une expression personnelle : il s'agit plutôt d'une vision intérieure. C'est irréel, mental, spirituel, imaginaire, mais il y a une vision. Quand un tableau est presque terminé, je l'accroche et je le regarde. S'il me fait méditer, s'il stimule mon imagination, si je peux le regarder encore et encore, c'est un succès. (cité in Spoto 2015)¹

Voici un exemple de l'art pictural qui invite le spectateur à se plonger dans son monde intérieur. Les tableaux de Gao représentent souvent des trous sans fin, des endroits qui sont à peine visibles à cause des nuages ou du brouillard, et la majeure partie de l'image est souvent laissée en blanc. Dans l'espace vide, la rencontre du noir et du blanc, de la touche de l'artiste et de la toile, de la lumière et de l'ombre devient plus accentuée. La représentation du vide encourage le spectateur à se tourner vers l'intérieur, c'est la raison pour laquelle la vue des images de Gao Xingjian donne l'occasion de prendre le chemin de la méditation.

Dans cet article, nous traiterons d'abord brièvement du rapport de la peinture et de la contemplation, tout en évoquant des exemples occidentaux et orientaux. Ensuite, nous aborderons l'art pictural de Gao Xingjian qui représente une synthèse unique des traditions de l'Est et de l'Ouest. Nous allons également citer quelques passages de son œuvre littéraire, notamment de son roman, intitulé *La montagne de l'âme* pour la comparer avec son monde pictural et pour pouvoir mettre en lumière son univers artistique énigmatique.

Le rapport entre la contemplation et la peinture

« C'est calme ici. [...] Mon unique tâche consiste à surveiller les montagnes. »
Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme* (1995 : 263)

Le mot *contemplation* vient du terme latin *contemplatio* qui est la traduction de l'expression grecque *théoria*, elle relève donc de l'histoire de la métaphysique. La contemplation est une expérience phénoménologique singulière pendant laquelle l'individu est initié au mystère de la présence au monde. Comme c'est une expérience esthétique, elle est en même temps une « pratique de joie » (Habchi 2008). La pensée contemplative se forme dans le silence et participe à l'unité de la conscience intérieure. Elle englobe le corps comme puissance spirituelle. Comme l'expliquait le philosophe grec Plotin : « elle pénètre de l'intérieur de soi-même pour devenir Un avec le divin » (Habchi 2008). On pourrait aussi dire que c'est la conversation ultime de l'âme, cette conversation n'est pourtant pas nourrie par la parole, mais plutôt par une certaine vision. Dans ce cas, la pensée philosophique ne s'exprime pas par le discours, donc sans aucun signe langagier. Malgré sa capacité

¹ Notre traduction.

limitée, le sage en contemplation absorbe l'univers tout entier, il éprouve l'unité de la conscience et il est immergé dans le Même (Gress 2014).

Les points communs entre la contemplation et la peinture résident principalement dans le mutisme et la richesse de la pensée. Elles sont parlantes, mais elles ne parlent pas : elles communiquent par des images. L'art pictural se situe dans le domaine du non-dit, afin d'« exprimer l'invisible par le visible » (Fromentin 1877 : 2). Pour percevoir la couche implicite de l'image, le spectateur a souvent besoin d'un « troisième œil ». La métaphore du troisième œil est évoquée pour exprimer le désir de voir au-delà de la vue. Il faut prendre alors une certaine distance par rapport à notre point de vue habituel, et savoir reconnaître « la présence de l'autre de l'intérieur », qui peut être aussi identifié à l'œil divin (Habchi 2008). Comme le constate Maurice Merleau-Ponty, il faut que l'homme ait un sens avec lequel il peut voir les images mentales. Ce qui est curieux, selon le philosophe, dans le cas du corps, c'est qu'il est à la fois voyant et visible : il observe, mais lui aussi, il peut être observé (Merleau-Ponty 1964 : 18).

Avant de traiter des tableaux qui incitent le spectateur à méditer, nous trouvons intéressant de jeter un coup d'œil sur le corps visible, à l'exemple de la représentation de l'homme en contemplation. La peinture de Georges de La Tour, intitulée *La Madeleine au miroir* (vers 1635–1640), pourrait être considérée comme la définition occidentale de la contemplation. La chambre obscure, éclairée par une seule bougie, met l'accent sur l'importance de la lumière, puisque sans elle, on ne pourrait voir qu'un tableau complètement noir. Malgré le fait que la bougie ne soit pas visible, on peut être sûr de sa présence grâce à sa lumière. Celle-ci éclaire le crâne, suggérant la représentation de la lumière intérieure qui est la base de la contemplation (Bartha-Kovács 2010 : 45). La flamme ne rend visible que les détails les plus essentiels, servant à la représentation de la concentration. L'idée de la position de la source de lumière est innovatrice parce que le peintre n'expose pas le crâne à la lumière, mais marque son contour, tout en gardant l'atmosphère mystérieuse. La Madeleine rêve en regardant l'image réfléchie du crâne, symbole de la vanité et de la vie éphémère (Pénet 2018). Son regard rêveur passe au-delà de l'objet visible, et évoque des pensées sans mots, autrement dit, des images mentales. Il nous semble que *La Madeleine au miroir* est un exemple à suivre pour le spectateur : en regardant la représentation de la vie réelle avec une telle ferveur, il réveille en lui-même le troisième œil.

Dans la culture orientale, plus exactement dans l'art chinois, on distingue trois catégories de beauté artistique : *le neng-p'in* qui signifie l'« œuvre de talent accompli », *le miao-p'in* désignant l'« œuvre d'essence merveilleuse » et comme degré suprême, *le shen-p'in*, à savoir l'« œuvre d'esprit divin ». Les deux premières sont liées à une sorte de beauté profane, mais la troisième se rapporte à une œuvre qui touche déjà le sens divin où le spectateur peut se rattacher à l'origine de l'univers. Les images qui incitent le spectateur à méditer font partie de cette troisième catégorie, et elles sont principalement des peintures de paysage. En général, l'art pictural occupe la place suprême parmi tous les arts en Chine. Pour un Chinois, la peinture révèle le mystère de l'univers. Mais la peinture de paysage (*shan-shui*) comme genre est encore plus remarquable puisqu'elle est considérée

comme une pratique sacrée, basée sur les traditions bouddhistes, confucianistes et taoïstes. L'objectif des peintures de paysage n'est pas de représenter de manière fidèle la réalité visible, mais d'offrir une certaine réflexion sur l'esprit humain. C'est pour cette raison que ces images sont nommées « paysages intérieurs ». Gao Xingjian pratique aussi ce genre de peinture, c'est la raison pour laquelle il est souvent appelé peintre de l'âme ou « peintre des visions intérieures » en Europe occidentale. Sa conception semble novatrice pour le public européen, même si elle est fondée sur les traditions de l'ancienne peinture de paysage chinoise. Ce genre est en effet présent en Chine depuis l'Antiquité. Malgré les changements constants de l'art, la conception de la peinture de paysage restait toujours plus au moins la même pendant les siècles.

Quand un artiste décide de peindre son paysage intérieur, il essaie en fait d'encadrer l'infini du microcosme et du macrocosme. Il tente de comprimer l'univers en une seule image pour pouvoir rendre perceptible l'infini. L'infini a toujours des parties visibles, mais aussi invisibles. Comme c'est l'invisible qui invite le spectateur à réfléchir, les éléments visibles des peintures servent toujours à évoquer l'existence de l'invisible. Cela explique que, selon la tradition chinoise, les deux tiers de l'image sont généralement vides. La dichotomie du Vide et du Plein joue un rôle crucial dans la peinture chinoise. Le silence de la contemplation est généralement représenté par l'ellipse, par la litote, par l'omission de certains éléments de l'image, c'est pour cette raison que le rôle du Vide est tellement fondamental. François Cheng résume que « le Vide [...] n'est pas quelque chose d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. [...] il constitue le lieu par excellence où s'opère les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude » (Cheng 1991 : 45). Le Vide fait donc appel au spectateur pour que celui-ci puisse y projeter ses pensées et ses sentiments en percevant l'espace vide. Quand la majorité de la toile n'est pas couverte de couleurs ou de figures, le Vide fait une forte impression sur le spectateur, en le motivant à le contempler, puis il se remplit par les pensées de l'observateur.

Gao Xingjian, le peintre des visions intérieures

« *Ce dont tu as besoin, c'est de cette image intérieure.* »
Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme* (1995 : 34)

Gao Xingjian (1940–), peintre, écrivain, dramaturge et metteur en scène franco-chinois contemporain, est connu pour ses « paysages intérieurs » qui incitent le public à les contempler. Il est né en Guanzhou en Chine. Depuis son enfance, sa mère, qui était actrice, l'a encouragé à peindre, à écrire et à faire du théâtre. Il voulait devenir peintre, mais d'abord, il a été obligé de suivre des études françaises en espérant trouver ainsi le moyen de gagner sa vie. Il a toujours été intéressé par la culture occidentale. Il a traduit de nombreux auteurs français contemporains, par exemple Nathalie Sarraute, Eugène Ionesco ou Jacques Prévert. Pendant ses voyages en Occident, il a pu mieux connaître les grands peintres classiques européens (tels Rembrandt, Caravage ou Renoir). Étant donné que la Chine était radicalement

communiste à l'époque, il n'avait pas assez de liberté pour créer comme il le souhaitait. Il a quitté la Chine pour s'installer à Paris en 1987, et l'année suivante, il a reçu le statut de réfugié politique. En 1997, il a obtenu la nationalité française. Comme il le résume : « Je me suis débarrassé du lourd fardeau du passé que j'ai vécu en Chine. » (Gao 2017 : 137) Malgré le fait qu'il fût récompensé par le prix Nobel de littérature en 2000, ses œuvres sont interdites même aujourd'hui dans son pays natal.

Le style de ses œuvres s'approche surtout de l'expressionnisme et du minimalisme, mais il faut ajouter que l'artiste veut absolument éviter l'étiquetage des « -ismes » : il refuse même la catégorie d'orientalisme ou de chinoiserie. Il pense que les idéologies sont des points de vue limités qui changent selon la mode, et qui ne peuvent jamais faire voir l'intégralité du monde. Il déclare : « Il faut dire adieu à cette pensée, reconnaître ce monde tel qu'il est, sans perdre comme préalable la critique. » (Gao 2017 : 133)

C'est pour tourner le dos à la politique qu'il s'immerge dans le monde de la spiritualité. Il ne suit aucune religion, mais il est le plus proche de la philosophie du bouddhisme. L'objectif du bouddhisme est que l'individu se mêle à la substance universelle, tout en renonçant à sa propre individualité. Conformément à ce principe, dans l'art de Gao Xingjian, l'on voit assez souvent un personnage schématique qui erre dans un paysage désertique ou montagnard. Il est souvent entouré d'obscurité, ce qui donne à l'image une atmosphère mélancolique. Pendant qu'il regarde la nature, il s'y rattache, il s'y fond. La subjectivité du point de vue est impossible à cause de la malléabilité des dimensions. Les dimensions ont l'air d'onduler, comme dans les rêves. Simultanément à l'état flottant des paysages, il y a encore une autre forme de mouvement qui est suscitée par les dimensions : le vertige, la possibilité de la chute. En effet, la dimension la plus marquante de la composition selon Gao Xingjian est toujours la profondeur. Comme il affirme, c'est une profondeur intérieure qui donne sur quelque chose de métaphysique, comme l'âme ou l'imagination. Ses peintures sont souvent caractérisées aussi par l'oscillation de la lueur, ce qui dissout la nature statique des images, en y introduisant un certain dynamisme. Le caractère transitoire qu'il représente, ainsi que le contraste des ombres et des lumières évoquent l'instantané des stades des métamorphoses.

La tradition de la peinture de paysage chinoise

« Partout, d'immenses arbres morts cassés à mi-hauteur par le vent et la neige. Je passe entre ces énormes troncs dressés qui me forcent au silence. Souffrant du désir de m'exprimer, devant cette solennité, je perds mes mots. »

Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme* (1995 : 91)

La conception de la peinture de paysage chinoise a fortement influencé l'œuvre picturale de Gao. Nous avons déjà mentionné que sa conception picturale remonte à des traditions bouddhistes, confucianistes et taoïstes. La représentation du Vide est le plus grand défi du peintre. Pour un Occidental, le Vide est souvent considéré comme une notion négative parce qu'il renvoie à la pénurie. Cependant pour le

peintre chinois et dans la culture chinoise de manière générale, le Vide est une notion sacrée : il signifie le retour à l'état originel du monde, quand rien n'était encore ni composé, ni distingué, et il y avait juste l'existence indivisée et totale. Comme l'exprime François Cheng :

Ce qui *est* avant le Ciel-Terre, c'est le Non-avoir, le Rien, le Vide. Chez Lao-tzu, l'Origine de l'univers est le plus souvent désignée par *wu* « le Rien », *hsü* est employé lorsqu'il s'agit de qualifier l'état originel qui est la même chose que le Vide. Du Vide est né le Cosmos dont émane le Souffle vital. (Cheng 1991 : 54)

Le Vide désigne donc le lieu des transformations et des créations de tous les sujets. Les éléments de l'image qui visualisent le Vide sont, entre autres, le papier vierge, des figures qui sont marquées par la couleur blanche et, en général, tout ce qui empêche la vision claire, comme le brouillard, le nuage et l'eau. Mais le Vide ne pourrait pas être aperçu sans la représentation de son « antonyme » : celui du Plein. La dichotomie du Vide-Plein va toujours de pair avec la peinture de paysage chinoise.

La peinture de paysage chinoise remonte à des traditions très figées qui n'ont pas beaucoup changé pendant les siècles. Le nom chinois de ce genre est « shan-shui », qui veut littéralement dire « montagne-eau » : cette expression se réfère à ce que ces images représentent toujours des montagnes et de l'eau. En fait, le *shan-shui* veut représenter en même temps le « rien » et « quelque chose », autrement dit : le « Vide » et le « Plein ». L'eau blanche et limpide évoque le rien, le Vide aéré ; tandis que les montagnes désignent le sujet existant dans le monde, le Plein massif. Mais il y a encore un élément crucial à part l'eau et la montagne : le brouillard ou le nuage. Cette vapeur grise se cache entre la montagne et l'eau pour alléger le contraste marqué entre la montagne noire et l'eau blanche. Comme l'exprime Mi Fu : « Les nuages sont la récapitulation du paysage, car dans leur Vide insaisissable, on voit beaucoup de traits de montagnes et de méthodes d'eau qui s'y dissimulent. » (Cheng 1991 : 96) Pour l'exemple de la peinture de paysage typiquement chinoise, l'on peut évoquer la peinture de Chong Gang Du Tiao Tu, intitulé *Un homme solitaire sur une crête* (13–14^e siècle) ou l'image de Xia Shan Guo Yu Tu, intitulée *Montagnes baignées par les pluies d'été* (13–14^e siècle). En voyant ces images, le spectateur occidental a l'impression que certaines œuvres de Watteau, de Rembrandt et de Caspar David Friedrich peuvent être comparées à celles-ci puisque, dans leur cas aussi, sur l'image, l'harmonie est évoquée grâce à la nature, représentée d'une façon floue, et la présence de l'homme dans la nature est presque imperceptible parce qu'il se fond avec elle. On peut mentionner par exemple *Le Pèlerinage de l'île de Cythère* (1717) de Jean-Antoine Watteau ; *Le paysage au repos pendant la fuite de l'Égypte* (1647) de Rembrandt et *Le moine au bord de la mer* (1808–1810) de Caspar David Friedrich. L'art pictural de Gao Xingjian était influencé entre autres par Rembrandt. C'était surtout l'effet de l'ombre et de lumière qu'il a trouvé impressionnant dans l'art du maître hollandais. Tout en gardant l'esprit oriental de la conception de la peinture de paysage chinoise, il a décidé d'y ajouter aussi l'héritage de la technique des peintres occidentaux.

Les peintures de Gao Xingjian

« J'aimerais me fondre dans le paysage pour ne faire qu'un avec la lumière, le ciel et les couleurs de la montagne. »

Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme* (1995 : 162)

L'art pictural de Gao Xingjian est le mélange total de la tradition de peinture occidentale et orientale. Si la peinture chinoise traditionnelle omet la représentation du contraste de l'ombre et de la lumière, inspiré par les peintres occidentaux, Gao Xingjian fonde le monde de ses images sur la dichotomie permanente de l'ombre et de la lumière. Cependant, pour la réalisation de ses œuvres, il utilise des outils orientaux : du papier du riz, de l'encre et un pinceau. Il peint des motifs qui font allusion au *shan-shui*, c'est-à-dire les figures du vide, le brouillard, des hommes minuscules se perdant dans le paysage, etc. L'absence de la perspective fait aussi partie de l'héritage oriental. Il n'y a pas de représentation de perspective classique dans l'art de Gao non plus, néanmoins, il parle beaucoup de la profondeur intérieure que ses images souhaitent évoquer. Parmi les nombreux motifs pertinents que l'on peut remarquer dans ses peintures, nous n'en traiterons que trois : le brouillard, le vide et la figure humaine.

Pour le sujet du brouillard, les œuvres intitulées *La brume* (1987) et *La quête de la mort* (2011) peuvent être évoqués comme exemples. Quand un paysage est nuageux, on dit que l'on n'y voit rien. Dans le cas de *La brume*, c'est exactement ce « rien », cette vue empêchée qui est peinte. On ne voit que des détails du paysage, et pourtant, le spectateur n'a pas de sentiment de manque. En effet, le brouillard fait partie des éléments essentiels de l'image. La brume est aussi importante que les arbres représentés, parce que sa blancheur établit l'harmonie dans le monde obscur. En plus, comme le spectateur ne peut pas physiquement voir au-delà des taches estompées, il peut y ajouter ses propres idées en essayant d'imaginer ce qui se trouve derrière le nuage. Ainsi, le spectateur est aussi obligé de jouer un rôle actif en observant l'espace blanc. *La quête de la mort* est un tableau plus sinistre parce que les nuages y sont exceptionnellement sombres. Le monde obscur entoure les figures au manteau, et ils ne retrouvent la lumière que dans la profondeur. Les manteaux en mouvement rendent l'image dynamique et perturbée. Les nuages fortement gris peuvent évoquer également la fumée, mais l'atmosphère de l'image est globalement étouffante. Peut-être les figures sont-elles en train de s'enfuir pour retrouver leur paix dans après leur mort. Comme les nuages ne sont plus blancs, ils ne semblent pas célestes, mais plutôt mystérieux, aussi éveillent-ils l'angoisse du spectateur.

En ce qui concerne le sujet du vide, on peut distinguer deux types de représentation du vide : celui qui se dirige vers l'extérieur, et celui qui fait semblant d'absorber le spectateur. On peut illustrer la représentation du vide par deux exemples de la peinture de Gao, *Absorption* (2006) et *Le Vide* (2008). *Absorption* ressemble pratiquement à un entonnoir dont la profondeur foncée invite le spectateur à s'y plonger. L'identification du motif représenté comme entonnoir dépend déjà de la fantaisie du spectateur. En tous cas, l'œuvre a un effet hypnotique qui encourage la contemplation. En revanche, *Le Vide* guide le regard

vers un espace extérieur. On voit peut-être les murs d'une grotte étroite, et au bout de son couloir surgit une blancheur aveuglante, représentant le vide de l'infini libérateur. Le contraste entre l'isolement de la grotte et l'effet de liberté du vide ne pourrait être jugé ni positivement, ni négativement. D'une part, même si la grotte est trop étroite, elle semble au moins sûre comme une tanière ou comme les entrailles. D'autre part, la sortie de la grotte est attirante, et pourtant, on devrait vraiment faire face au rien sans fin, ce qui évoque la sensation d'*horror vacui* (la peur du vide) pour un homme occidental. Pour conclure, le vide, se dirigeant tant vers l'extérieur que l'intérieur s'ouvre également vers l'infini, ce qui est à la fois séduisant et effrayant, et donne l'occasion de pratiquer la méditation.

Finalement, la figure de l'homme est également un motif déterminant sur les images de Gao Xingjian. Ses personnages sont pratiquement des silhouettes sans visage, sans aucune personnalité. Les œuvres intitulées *Sans perspective* (2007) et *La lueur* (2006) représentent ces types de figures. La personne sur l'image *Sans perspective* ressemble à un moine marchant dans l'eau. D'après la posture et le mouvement de la robe, l'homme marche calmement. Même si le mouvement de l'eau est généralement vertical, cette fois-ci, la profondeur est également rendue visible par les vagues tourbillonnantes. La réflexion pâle des vagues est visible sur le corps humain, ce qui fait penser à l'allégorie de l'homme en contemplation qui se plonge dans sa propre conscience. Dans son entourage désertique, il n'y a pas de point de repère, il n'y a que la profondeur impénétrable qui donne de l'incertitude. Dans sa méditation, il est probablement arrivé à un point où sa propre conscience est déjà unie avec le divin, la présence de la perspective est donc désormais inutile, étant donné qu'il n'y a pas de sens dans l'infini. Et si l'homme veut plutôt écarter sa conscience, pourquoi faudrait-il élaborer les détails de sa personnalité ? L'homme qui cherche la couche transcendantale de l'univers essaie plutôt de se délivrer des limites de l'existence humaine. Il est petit et éphémère comme la lueur d'une bougie, comme nous montre la métaphore mise en scène dans l'image intitulée *La lueur*. La peinture représente une flamme qui ressemble à la silhouette d'un homme. En plus, ici, l'homme n'est pas montré noir comme le sujet du monde, mais blanc comme un esprit, composé du même matériau que le divin. Probablement, cette figure bénéficie déjà de l'unification ultime de l'âme humaine et divine, ce qui est propre à l'état d'extase totale de la méditation.

L'image de Gao, intitulée *Univers intérieur* (2007), est l'une de ses œuvres qui résume parfaitement son art. Le titre exprime déjà l'intention de l'introspection qui permet de découvrir l'âme. La vision bloquée par les nuages ou par la brume incite le spectateur à imaginer les éléments de l'image qui restent cachés. On y voit plusieurs motifs qui évoquent la forme d'un trou. Il est curieux qu'on ne puisse pas définir la matière de ces formes abstraites : elle peut être dure comme la roche, mais aussi molle comme le tissu, ou même intouchable comme la vapeur bouillonnante. L'interprétation dépend peut-être de l'état de l'âme du spectateur, comment il imagine l'espace de son microcosme. Les trous évoquent beaucoup d'associations : ils peuvent être des déchirures, des ballots sans fond et la porte de l'infinité céleste. Et la figure minuscule qui flotte à gauche de l'image peut être le sage en contemplation qui observe son univers illimité et énigmatique. Pour conclure, les

motifs de Gao Xingjian servent toujours à convoquer le *shen-p'in*, le degré suprême de l'art, pour évoquer le silence divin qui incite le spectateur à la contemplation.

Conclusion

Gao Xingjian est l'un des représentants les plus marquants de l'art contemplatif. Ses images en noir et blanc sont marquées par l'opacité, en même temps que la transparence et la polysémie des motifs. Avec ses œuvres (littéraires ou picturales), il convoque toujours un monde transcendantal où l'homme est dénudé jusqu'au silence de son âme et, ainsi, il peut se réunir avec le divin et s'immerger dans le Même. Dans son roman connu, intitulé *Montagne de l'âme*, Gao décrit un voyage pendant lequel le narrateur est en quête d'une expérience qui l'aide à comprendre son destin dans l'univers. Au début de son pèlerinage, le narrateur écrit : « une lueur monte à l'intérieur de toi, comme le feu solitaire d'une bougie dans l'obscurité, sa flamme dégage de la lumière [...] glaciale qui emplît ton corps, déborde ses contours, cette conscience glaciale et transparente... ». (Gao 1995 : 163) C'est ainsi qu'il commence son voyage, et à la fin, en arrivant au sommet de la montagne, il devient pleinement taciturne.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
étudiante
rafiannareka@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BARTHA-KOVÁCS, Katalin (2010). *A csend alakzatai a festészetben*, Budapest : L'Harmattan.

BERGEZ, Daniel (2013). *Gao Xingjian, Peintre de l'Âme*, Paris : Éditions du Seuil.

CHENG, François (1991). *Vide et plein*, Paris : Éditions du Seuil.

DINOUART, M. l'abbé (1771). *L'Art de se taire*, Paris : Imprimeur du Roi, [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64999j.pdf>. Consulté le 09 juin 2024.

FROMENTIN, Eugène (1877). *Les Maîtres d'autrefois*, Paris : Plon, [En ligne] <https://archive.org/details/ylesmaitresdautr00fromuoft/page/2/mode/2up?q=visible>. Consulté le 09 juin 2024.

GAO, Xingjian (2017). *L'art d'un homme libre*, Paris : Seuil.

GAO, Xingjian (1995). *La montagne de l'âme*, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.

GRESS, Thibaut (2014). « Jean-Luc Marion : Courbet ou la peinture à l'œil », *Actu Philosophia*, [En ligne] <https://www.actu-philosophia.com/jean-luc-marion-courbet-ou-la-peinture-a-l-oeil/>. Consulté le 09 juin 2024.

HABCHI, Sobhi (2008). « K. Gibran entre le 'troisième œil' et W. Blake : jalons pour une esthétique visionnaire », *Revue de littérature comparée*, n°326, 237–257.

JULLIEN, François (2003). *La grande image n'a pas de forme*, Paris : Seuil.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Œil et esprit*, Paris : Gallimard.

MINGSONG, Geng (2009). *La peinture des paysages de la Chine ancienne*, Champs-sur-Marne : Music & Entertainment Books.

PAVILLON, Étienne (1750). « *L'art de se taire* », *Œuvres*, Amsterdam : Zacharie Chatelain.

PENET, Pierre-Hippolyte (2018). « La Madeleine au miroir », *Catalogue numérique de l'exposition « Georges de La Tour et le mystère de la Femme à la puce »* [En ligne] <https://www.museesgrandest.org/les-collections/la-madeleine-au-miroir/>. Consulté le 09 juin 2024.

SPOTO, Estelle (2015). « The Inner Visions of Gao Xingjian », *Agenda Magazine*, [En ligne] <https://www.bruzz.be/en/culture/art-books/inner-visions-gao-xingjian-2015-02-25>. Consulté le 09 juin 2024.

Petra BALOGH

Premières impressions sur *Made in China* de Jean-Philippe Toussaint

Résumé

Made in China de Jean-Philippe Toussaint est une œuvre autobiographique car elle est écrite à la première personne du singulier, « je », et le nom du narrateur et de l'auteur est le même. En plus, l'auteur narre des événements réels, les mélange avec les éléments fictionnels de manière amusante, et utilise des fragments pour montrer son amitié avec Chen Tong et les coulisses de l'écriture d'un livre et de la préparation d'un court métrage, *The Honey Dress*. Ce récit ne suit pas le modèle de l'autobiographie traditionnelle parce que les événements ne sont pas racontés linéairement et ils présentent des fragments de la vie de Toussaint. De plus, le narrateur parle directement aux lecteurs en les invitant à découvrir ses pensées et les couches plus profondes de l'œuvre.

Mots-clés : autobiographie, Chine, création artistique, fiction, hasard, pacte autobiographique, tournage d'un film

Abstract

Made in China by Jean-Philippe Toussaint is an autobiographical work because it is written in the first person singular, 'I', and the name of the narrator and the author are the same. In addition, the author narrates the real events, mixes them with fictional elements in an entertaining way, and uses fragments to show his friendship with Chen Tong and the behind-the-scenes of writing a book and preparing a short film, *The Honey Dress*. This story does not follow the traditional autobiographical model as the events are not told linearly and they present some fragments of Toussaint's life. Moreover, the narrator communicates directly with the readers, inviting them to discover his thoughts and the deeper layers of the literary piece.

Keywords: autobiography, China, artistic creation, fiction, chance, autobiographical pact, film shooting

Made in China

Made in China est un récit autobiographique, un livre court paru en 2017 aux Éditions de Minuit. Les événements racontés se passent véritablement en Chine, le pays dans lequel l'auteur a effectué de nombreux voyages, qui le fascine et qu'il apprécie en tant que territoire de création. Cette relation forte avec la Chine le pousse à situer de nombreuses scènes de la tétralogie *M.M.M.M.* dans ce pays où il décrit une Chine « contemporaine, avec l'évocation de ses décors urbains, de ses ambiances et de ses odeurs vénéneuses de chou rance et de chaleur humide »

(Toussaint 2017 : 122). C'est une Chine surprenante et proprice au développement artistique et culturel qui se dégage de ses livres dont certains épisodes crient pour une mise en scène filmique. Cela dit, ce sont ces scènes qui seront développées dans les courts métrages tournés en Chine dont l'histoire est relatée dans *Made in China*. Si ce livre est considéré comme un livre multiple, c'est qu'il ne se contente pas de raconter la chronique d'un tournage de film en Canton, en Chine, en 2014, dont le défi est d'adapter au cinéma le prologue de *Nue* (2013, Minuit) avec la fameuse robe en miel (*The Honey Dress*). Dans le dernier volume de son « Cycle de Marie », *Nue*, l'amie du narrateur, qui s'appelle Marie, est une créatrice de mode, et la robe idéale pour elle, est une robe sans couture, en miel. C'est cet élément fictionnel que le court métrage développera et ce dont *Made in China* donne la version écrite comme une sorte de *making-of*. En outre, le livre dresse le portrait magnifique de Chen Tong, l'éditeur chinois d'immenses auteurs, tels Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett et Toussaint lui-même. Mais cet intellectuel emblématique de la Chine d'aujourd'hui est également artiste, producteur, commissaire d'exposition, critique d'art, enseignant à l'Institut de Beaux-Arts de Canton, écrivain, ainsi que fondateur et directeur de la Librairie Borges à Canton. De plus, cette œuvre parle de leur amitié qui s'est nouée pendant des années à partir de leur première rencontre en 1999 à Bruxelles. Toutefois, ce récit autobiographique offre la possibilité à l'auteur de mener des réflexions théoriques sur la création, sur l'écriture. Il montre les coulisses de son écriture et la préparation du film en cherchant à saisir la différence entre les deux médiums : « Qu'est-ce que fait un film ? Qu'est-ce que fait un livre ? »

L'auteur donne une réflexion sur la place du hasard dans la création artistique car le hasard est évidemment tout le temps à l'œuvre, étant donné que de nombreux événements plus ou moins fortuits surviennent pendant la création qu'on peut facilement intégrer. On peut dire que ce livre est une sorte de Journal de l'auteur sur ses relations avec la Chine, sur l'imprévisibilité des situations qui s'imposent à lui, et sur le caractère éminemment hasardeux de toute création, qu'elle soit romanesque ou cinématographique. Dans les dernières pages du récit, Toussaint revient sur les regrets qu'il avait en 2005 au moment de l'écriture et de la parution de *Fuir* (2005, Minuit). Comme à l'époque le livre numérique n'existait pas encore, l'écrit ne pouvait pas se mêler à d'autres médias. Avec *Made in China*, grâce à l'usage du multimédia, la version numérique de l'ouvrage ajoute une dimension supplémentaire à l'écriture contemporaine en utilisant les possibilités d'« un livre numérique augmenté ». À la dernière page du livre, si l'on clique sur le lien honey.jptoussaint.com, la vidéo du court métrage *The Honey Dress* se déclenche dont le tournage était au cœur du récit.

Ce court métrage, *The Honey Dress*, est réalisé par Jean-Philippe Toussaint au Times Museum, en Canton, autrement dit à Guangzhou. Le producteur du film est Chen Tong, et c'est la modèle russe ou ukrainienne, Olga Leelo, qui porte la fameuse robe en miel. La musique originale est faite par *The Delano Orchestra* en 2015. Présenté avec succès en 2015 à Bozar, en Belgique, durant l'exposition *Les Belges, Une histoire de mode inattendue*, le film est accompagné d'un guide littéraire rédigé par Toussaint. Le récit du tournage montre clairement les aléas, les

contretemps, les difficultés et les embarras dans la création et la préparation du film qu'on peut évidemment imaginer sans pour autant les connaître. C'est précisément le cas des abeilles qu'il fallait pour le tournage et la question difficile de comment les mettre en scène en compagnie d'un corps nu, en l'occurrence celui du mannequin.

Analyse autobiographique

À première vue, on peut constater que *Made in China* de Jean-Philippe Toussaint est un récit autobiographique parce qu'il utilise la première personne du singulier, « je », le narrateur et l'auteur portent le même nom, Jean-Philippe Toussaint, qui raconte sa propre vie de manière non linéaire, et le narrateur narre des événements et des faits réels concernant son autoportrait, le portrait de Chen Tong, son éditeur et producteur chinois, leur amitié qui les unit ainsi que les événements, les questions et les problèmes auxquels se heurte l'équipe du tournage. En plus, le narrateur invite les lecteurs dans les coulisses du livre qu'il est en train d'écrire, partageant ses pensées non seulement sur les coutumes chinoises étranges dont l'auteur faisait l'expérience ou sur la réalisation de ses films, *Zahir* et *The Honey Dress*, mais aussi sur ses intuitions à propos du rôle du hasard dans la création artistique.

Selon Philippe Lejeune, il y a une distinction claire entre la fiction, qui est l'invention des choses, des événements, des personnages imaginaires, et l'autobiographie, l'écriture de soi, qui raconte les événements documentés et réels d'une personne qui est à la fois auteur et narrateur de son histoire. Ce qui distingue les deux, c'est le paratexte, donc tout ce qui englobe ou accompagne le texte, le nom de l'auteur, la maison d'édition et la couverture, tout ce qui détermine l'horizon d'attente du livre. Aussi, Lejeune souligne-t-il l'importance d'un acte symbolique à réaliser entre l'auteur et le lecteur qu'il appelle « pacte autobiographique » (Lejeune 1975). Celui-ci se conclut entre l'auteur et le lecteur permettant au lecteur d'accepter la véracité des faits racontés. Du coup, le pacte offre une grande liberté à l'écrivain : au lieu d'être obsédé par les contraintes liées à la véracité des faits, il s'invente et crée identité à travers les récits narrés. C'est ainsi que les romans de Toussaint sont tous plus ou moins autobiographiques. De plus, l'écrivain attend, voire engage l'empathie du lecteur à travers l'histoire racontée, et invite celui-ci à agir et à imaginer différemment ce qu'il a l'habitude de faire dans la vie quotidienne. Si on accepte le pacte, on ne se soucie plus de l'exigence de la véracité : De plus, la mémoire parfaite n'existe pas, on se souvient et mémorise des événements et des choses différemment des autres ; on oublie beaucoup de choses qui sont inutiles pour nous ou que l'on veut oublier exprès ; et avec le temps, nos souvenirs peuvent prendre une tournure mélancolique ou nostalgique ou peuvent faire l'objet d'une réminiscence. Dans *Made in China*, Toussaint passe un pacte autobiographique avec les lecteurs, tel qu'il est proposé par Lejeune, tout en reconnaissant qu'il mélange les éléments vrais et imaginaires.

Donc, ces faits montrent que les êtres humains n'ont pas la capacité de se souvenir objectivement et parfaitement, c'est pour cela que les écrivains ne peuvent pas écrire leur véritable autobiographie en croyant le faire avec des personnes, des

émotions, des pensées et des événements de leur vécu. Selon les critiques de Lejeune, la langue, en elle-même, déréalise, donc coupe le lien avec la réalité, car elle n'a rien à voir avec la réalité, on ne peut pas raconter les faits réels avec elle, seulement en faire un récit. En revanche, la littérature est capable de créer la réalité avec la langue, dans laquelle le lecteur joue un rôle de collaborateur des idées, mais, il faut se fixer le fait que cette réalité est aussi créée et pas complètement isolée.

De toute façon, l'autobiographe doit reconstruire tout ce qui a constitué son vécu : choses, événements, sensations. Il puise aussi de son imaginaire pour combler les trous de sa mémoire : c'est par la fiction qu'il crée une œuvre complète, pas fragmentée. Dans *Made in China* Toussaint parle de cette contamination, de cette « interaction » entre réalité (faits, souvenirs) et fiction : « [...] à ces souvenirs qui me revenaient par bouffées et qui faisaient constamment interagir le présent et le passé, s'ajoutait parfois une autre interaction [...] à la fiction, à des épisodes que j'avais non pas vécus dans la réalité, mais que j'avais décrits moi-même dans mes livres [...]. Pour en conclure que « [c]'est la réalité elle-même alors qui, vacillant sous mes yeux, paraissait s'envelopper soudain d'un voile de fiction » (Toussaint 2017 : 42).

De plus, la fiction crée des mondes possibles qui existent en parallèle où on peut vivre, oublier nos problèmes et entrer dans un autre univers plus intéressant. Pendant la lecture, on se glisse dans la peau du personnage, on joue le rôle de celui qui dit « je » et le sujet devient un « sujet en procès » parce que dans la découverte du monde diégétique, on ne cesse de devenir avec ce monde.

Concernant le style de Toussaint, il me semble évident qu'il utilise une langue à la fois simple et sophistiquée, minimaliste et infinitésimaliste. Il écrit dans des phrases très longues, pour ce il fait recours à des adjectifs et des adverbes, quelquefois difficiles ou compliqués, ce qui lui permet de ralentir le temps, de déplier jusque dans les moindres détails les scènes étudiées.

Made in China évoque plusieurs œuvres précédentes du romancier. La plus immédiate est la tétralogie de « Cycle de Marie », publiée en un volume dans *Marie Madeleine Marguerite de Montalte (M.M.M.M.)*, la même année que *Made in China*, et plus précisément, le deuxième volet, *Fuir*, et le dernier, *Nue*. On peut dire que *Made in China* est le supplément de ce cycle et montre les coulisses de quinze ans de travail : l'écriture du cycle, la préparation et le tournage de trois films, *Zahir*, le cheval de *La vérité sur Marie*, troisième volet de *M.M.M.M.*, devenu fou dans l'orage, sur le tarmac de Narita, à Tokyo ; *The Honey Dress*, l'ouverture de *Nue* ; et *Fuir de Trois fragments de Fuir* qui se passait en Chine aussi. L'écrivain matérialise son roman, *Fuir* en écrivant que :

[...] je songeai que ce Journal du tournage de *The Honey Dress* que j'envisageais d'écrire pourrait bien être, à l'arrivée, une sorte de *Fuir*, le roman que j'ai écrit qui se passe en Chine, [...] mais un *Fuir* sans intrigue, sans arrière-plan romanesque, un *Fuir* où ne subsisterait que l'aspect documentaire de la Chine d'aujourd'hui, la simple chronique quotidienne d'un tournage, avec l'évocation de ces journées paradoxales que j'étais en train de vivre [...]. (Toussaint 2017 : 122–123)

Une autre œuvre qui est comparable à *Made in China* dans les thèmes traités, est

l'Autoportrait (à l'étranger) (2000, Minuit). Dans les deux, le narrateur raconte ses voyages dans un ou plusieurs pays lointains de manière documentaire avec des anecdotes sur les codes culturels en vigueur. L'écrivain relate plusieurs fois ses voyages en Chine et traduit non seulement son étonnement et son enthousiasme devant la Chine moderne, mais dénonce aussi quelques absurdités, comme ce qu'il remarque à propos des voitures de Chen Tong, « [...] les modèles changeaient au gré de mes voyages en Chine, [...] ils avaient tendance à monter en gamme à mesure qu'ils étaient renouvelés » (Toussaint 2017 : 19–20), en ajoutant qu'« [il] avait l'habitude, lors de [s]es voyages en Chine, de [s]e laisser porter par les événements » (Toussaint 2017 : 22). En ce qui concerne les coutumes et la langue chinoises, le romancier les décrit directement aux lecteurs en utilisant des parenthèses, par exemple, « [...] (coutume chinoise récurrente, d'étudier ainsi soigneusement chaque ligne de l'addition, pour contester l'éventuelle présence sur la liste de quelque plat facturé mais jamais parvenu » (Toussaint 2017 : 31) ou « [...] *laoshi* (le maître, ou le professeur, dans la tradition chinoise) » (Toussaint 2017 : 110).

Toussaint mentionne qu'il va intégrer dans *Made in China* la matière d'un essai littéraire, intitulé, *Le Fatal et le Fortuit*, qu'on peut mettre en parallèle avec son œuvre, *L'Urgence et la Patience* (2012, Minuit), les deux ou encore quatre termes sont précisément au cœur de son travail artistique, récapitulant sa pensée sur le processus d'écriture. L'auteur écrit par rapport à ces termes et au hasard que :

[...] je devais intégrer la matière de l'essai littéraire *Le Fatal et le Fortuit* que j'avais entrepris avant mon départ en Chine. Je devais incorporer la réflexion qui était au cœur de cet essai à ce Journal de tournage, je devais en quelque sorte fusionner les deux projets pour ne plus en faire qu'un. La réflexion sur le hasard qui contenait *Le Fatal et le Fortuit* n'en demeurait pas moins pertinente, qui consistait à distinguer ce qui, dans la création artistique, relève du hasard de ce qui appartient à la fatalité que toute œuvre porte en elle. (Toussaint 2017 : 123–124)

En ce qui concerne la structure de *Made in China*, réparti en deux grandes parties, « Cheng Tong » et « The Honey Dress », un fil conducteur, la préparation du tournage, nous guide vers l'aboutissement ultime, vers *The Honey Dress* qui est également une métaphore visuelle de la création artistique idéale. Dans un entretien l'écrivain parle de sa façon de concevoir ce livre, il y précise qu'il a tissé d'un élément à l'autre, continuellement, pour raconter tous les événements et pensées importants de son amitié avec Chen Tong de leur première rencontre à Bruxelles en 1999 au tournage de leur film en 2014. Il ajoute qu'il a utilisé des flashbacks et est revenu plusieurs fois sur des événements anciens pour créer un temps romanesque, vu que l'événement qui se passe au présent est limité à une soirée (Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint 2017).

Je me souviens aussi qu'un matin, à Hangzhou, tandis que je prenais le petit déjeuner avec Chen Tong dans une immense salle à manger impersonnelle d'un hôtel international en poursuivant une de nos mémorables conversations mi-français mi-chinois [...]. (Toussaint 2017 : 33)

Il écrit en fragment, comme dans ses autres œuvres, pour refuser la forme de l'écriture et de la lecture linéaires, comme les écrivains du Nouveau Roman ; cette technique lui permet de reconstruire un monde à la fois intérieur et extérieur, ainsi qu'une identité plus profonde et variée. Aussi, le romancier joue-t-il avec la frontière de la réalité et de la fiction en laissant entrer les événements du monde extérieur dans l'écriture des événements réels et présents de l'histoire et de la narration du livre. Il s'applique à dévoiler tous les moments, tous les imprévus par lesquels le monde réel intervient dans l'écriture d'un livre ou dans la réalisation d'un film, et vient transformer l'œuvre en création. De ce point de vue ce livre est un livre d'expérimentation. Par exemple :

Et soudain j'entendis un bruit de motos moi dans la salle à manger du Peach Blossom, c'était le son d'au moins une dizaine de Harley-Davidson, qui faisaient trembler sur elles-mêmes les vitres du restaurant, au point de jeter un trouble sur la réalité que j'avais sous les yeux. (Toussaint 2017 : 70).

Toussaint narre à la première personne du singulier car il raconte sa propre vie, les événements et les faits réels de son histoire en Chine contemporaine. Son nom reste le même, comme le nom de Chen Tong, le personnage principal de ce récit. Pourtant, parfois, il crée des ambiguïtés concernant le caractère fictionnel de certaines données réelles comme le nom d'une personne bien réelle, pourtant propice à devenir un personnage de roman. C'est le cas de Bénédicte Petibon :

[...] Chen Tong [...] accompagné de Bénédicte Petibon, dont je semble inventer le nom à l'instant avec facétie, tant ce nom, Bénédicte Petitbon, semble sorti droit de l'immense vivier dont on dispose pour composer les noms des personnages de roman. Mais, aussi loin que je me souviens, c'était bien là son nom véritable. Ou alors j'invente, mais qu'importe : si on veut que la réalité chatoie, il faut bien la romancer un peu. (Toussaint 2017 : 10)

Le chatoisement est l'un des effets que Toussaint utilise dans ses proses, c'est ce qu'il fait quand il fait sien, il crée le personnage, le caractère de Chen Tong, par exemple son nom : « Il est vrai que son nom était une bénédiction, deux caractères simples, bien proportionnés, avec l'évidence universelle du Chen et le petit coup de gong du Tong, Chen Tong, ce nom qu'il me parassait déjà connaître avant même de l'avoir jamais entendu [...]. » (Toussaint 2017 : 27) Ou le même chatoisement du réel revient dans sa préférence du mot « narrateur » :

J'aime le mot « narrateur » et sa suave réminiscence proustienne. En général, les narrateurs de mes livres, je les connais intuitivement, ils partagent avec moi les relations qu'on entretient avec son ombre, extension de nous-même qui se déplace sans qu'on y pense. Mais, dans *Made in China*, le statut romanesque de celui qui dit « je » est beaucoup plus ambigu. Il porte le même nom que moi et ce qui lui arrive dans le livre m'est réellement arrivé en Chine. Et pourtant, je le traite comme un personnage de fiction, qui a une liberté romanesque que seule l'écriture gouverne. (Loret 2017)

De plus, l'écrivain parle directement aux lecteurs quand il partage ses pensées et ses commentaires sur les événements courants ou passés entre parenthèses. L'exemple pour un commentaire sur un événement courant, une information de flashback, « [...] (nous nous sommes annoncé mutuellement la mort de nos pères par mail dans les premiers mois de 2014.) » (Toussaint 2017 : 14–15) et un supplément sur un événement courant pour aider le lecteur à imaginer l'événement, « [...] (il accompagna d'ailleurs sa remarque d'un petit rire narquois, avant de s'essuyer la bouche dans sa serviette, les épaules encore secouées d'un résidu d'hilarité privée) » (Toussaint 2017 : 56). Donc, l'auteur change sans cesse les voix narratives ce qui désigne que ce livre est aussi un journal :

Depuis trois jours, je tenais un Journal. Je notais, au jour le jour, de manière brute et sans commentaire, [...] les principaux événements de la journée. [...] Je n'avais encore jamais tenu un Journal auparavant, et je n'avais aucune idée de ce que je pourrais faire de ces notes par la suite. Il me semblait qu'elles pourraient peut-être donner matière à un livre, [...] comme un témoignage de ce qu'avaient été mes expériences de tournage en Chine. (Toussaint 2017 : 120)

Le thème du roman, l'auteur explique, c'est le hasard, il le dit sans ambiguïté : « Le sujet de mon livre, c'est le hasard dans l'écriture, c'est la *disponibilité* au hasard que requiert toute création artistique, aussi bien, le livre que je suis en train d'écrire que le film que je m'appête à tourner dans les prochains jours. » (Toussaint 2017 : 76). Il explique que « [c]haque livre est une somme de hasards infinitésimaux » (Toussaint 2017 : 80) et ajoute que les hasards qualifient, émaillent, colorent, mais ne modifient pas essentiellement la nécessité d'un ouvrage. Il mentionne aussi qu'il faut laisser entrer le hasard dans la création littéraire ou cinématographique car il détermine forcément le statut de créateur. Le hasard c'est finalement le rapport difficile avec le réel. Ce qui fait lui dire que « [l]e sujet de mon livre, c'est le pouvoir qu'a la littérature d'aimer du vivant. » (Toussaint 2017 : 76) ; et ce qu'il explique dans un entretien de presse en disant que « [c]ette disponibilité au hasard permet d'accueillir la vraie vie et capturer la vie a toujours été un objectif de mon écriture » (Duplat 2017). L'histoire du livre en elle-même ne se passe ni dans le réel ni dans la fiction, mais dans le hors-champ d'un esprit toujours en fuite. Toussaint propose une leçon absolument lumineuse sur l'art des mots. Le rôle que jouent le hasard, la nécessité, le fatal ou le fortuit, dans l'écriture qui n'est faite que de ça :

La fiction n'est pas le contraire de la réalité : entre ces deux perceptions du monde et de nous-mêmes, il y a davantage un espace à occuper, semblable à la Chine actuelle, semblable aux débuts d'une amitié, où toute étrangeté reçue peut être saisie comme une occasion de prendre le large vers la fiction. (Mannoorettonil 2018)

Aussi le réel peut-il survenir dans un livre de manière imprévue, et les éléments réels peuvent interagir avec la fiction qu'on est en train d'écrire, et partant, de construire. Sa raison est qu'il est romancier, donc il a le droit de mélanger et de créer des choses totalement imaginaires ou, au contraire, complètement réelles. De même, l'écrivain mentionne que son œuvre se passe dans plusieurs dimensions temporelles, comme le

passé, le présent et le futur, c'est-à-dire qu'il utilise des expressions qui anticipent sur « les prochains jours » (Toussaint 2017 : 76), dans un temps romanesque, comme « ce soir » ou différents « aujourd'hui » (entre guillemets dans le texte) (Toussaint 2017 : 77). Il explique qu'« [i]l n'y a pas un seul et unique instant de l'écriture, on n'écrit pas un livre d'une seule haleine de la première à la dernière page » (Toussaint 2017 : 77) et il ajoute que « chacun de ces 'aujourd'hui' étant bien sûr pertinent au moment où je l'écris » (Toussaint 2017 : 78).

L'œuvre donne lieu à une réflexion sur les rapports entre la réalité et la fiction, sur la manière dont la seconde accueille et transforme les événements et les sensations que la première, chemin faisant, par hasard, lui apporte. C'est également une modeste contribution aux rapports qu'entretiennent littérature et cinéma. En résumé, le cinéma est un coûteux travail d'équipe, toujours confronté à la réalité, tandis que la littérature est un travail solitaire et bon marché, qui flotte dans l'abstraction. Toussaint met en parallèle des moments de la vie et de la création d'un livre, car les deux « présentent à nous des choix à faire, des décisions à prendre, qui, selon les orientations qu'on prendra, figeront à jamais l'avenir » (Toussaint 2017 : 78). On serait tenté de penser que la vie s'écrit comme un roman, les rapports sont inversés, ce n'est plus le roman qui reproduit la vie mais la vie qui s'écrit tel un roman, enfin bref, c'est l'écriture au sens littéral. Par rapport à cela, Toussaint arrive à une conclusion, et écrit que « [l]'œuvre, ou la vie, se referme au vent des fortuits, et devient la fatalité qu'elle devait être » (Toussaint 2017 : 79) ; et quant à ce dernier élément, il ajoute que « la fatalité que l'œuvre porte en elle est irréductible à la somme des hasards qui la composent » (Toussaint 2017 : 80).

En conclusion, *Made in China* de Jean-Philippe Toussaint est un essai autobiographique qui est à la fois le journal d'un tournage avec un portrait sublime de Chen Tong et de la Chine, une réflexion théorique sur le rôle du hasard dans la création artistique, sur l'interférence entre la réalité et la fiction, un récit de filiation qui fait hommage aux pères, à Robbe-Grillet, à Samuel Beckett, un récit de voyage et surtout un roman dont le personnage principal est Jean-Philippe Toussaint. On comprend au fil de la lecture que toute entreprise d'écriture s'accompagne chez Toussaint d'un processus de fictionnalisation qui prend une dimension toujours amusante, ludique ou ironique. Ce qui distingue ce récit et les autres textes autoréflexifs de Toussaint du modèle classique de l'autobiographie, c'est cette métaréflexivité par laquelle, plus qu'ailleurs, le lecteur fait intrusion dans la création artistique et comprend son caractère vital.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
étudiante
baloghpepe990125@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

CZARNY, Norbert (2017). « L'étincelle initiale », *En attendant Nadeau*, [En ligne] <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/10/15/etincelle-toussaint/>. Consulté le 23 juin 2024.

DUPLAT, Guy (2017). « Jean-Philippe Toussaint : le roman, la fatalité et le fortuit », *La Libre Belgique*, [En ligne] <http://www.jptoussaint.com/documents/e/eb/MadeinChina-LibreBelgique.pdf>. Consulté le 23 juin 2024.

DUZAN, Brigitte (2017). « Chen Tong, portrait d'un artiste et éditeur chinois », *La nouvelle dans la littérature chinoise contemporaine*, [En ligne] http://www.chinese-shortstories.com/Traducteurs_interpretes_et_editeurs_Ch_en_Tong.htm. Consulté le 23 juin 2024.

LORET, Éric (2017). « Jean-Philippe Toussaint mis en abîmes », *Le Monde*, le 21 septembre 2017, [En ligne] http://www.jptoussaint.com/documents/d/d3/Le_Monde_du_Jeudi_21_Septembre_2017.pdf. Consulté le 23 juin 2024.

MALHERBE, Pierre (2017). « Écriture, lune de miel, et autres abeilles », *Le Carnet et les Instants*, [En ligne] http://www.jptoussaint.com/documents/b/b3/Made_in_China-Le_Carnet_et_les_Instants.pdf. Consulté le 23 juin 2024.

MANNOORETONIL, Agnès (2018). « Made in China de Jean-Philippe Toussaint », *ÉTVDES*, n°4247, [En ligne] <https://www.revue-etudes.com/critiques-de-livres/made-in-china-de-jean-philippe-toussaint/19139>. Consulté le 23 juin 2024

LANÇON, Philippe (2017). « Minuit de Chine », *Libération*, le 15 septembre 2017. [En ligne] https://www.liberation.fr/livres/2017/09/15/minuit-de-chine_1596679/. Consulté le 23 juin 2024.

LECOMTE, Alain (2017). « La robe en miel de Jean-Philippe Toussaint », *Rumeur d'espace*, le 3 octobre 2017, [En ligne] <https://rumeurdespace.com/2017/10/03/la-robe-en-miel-de-jean-philippe-toussaint/>. Consulté le 23 juin 2024.

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil.

SULSER, Eléonore (2017). « Le joyeux labyrinthe chinois de Jean-Philippe Toussaint », *Le Temps*, [En ligne] <https://www.letemps.ch/culture/livres/joyeux-labyrinthe-chinois-jeanphilippe-toussaint>. Consulté le 23 juin 2024.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2024). *Made in China*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2017.

Médiagraphie

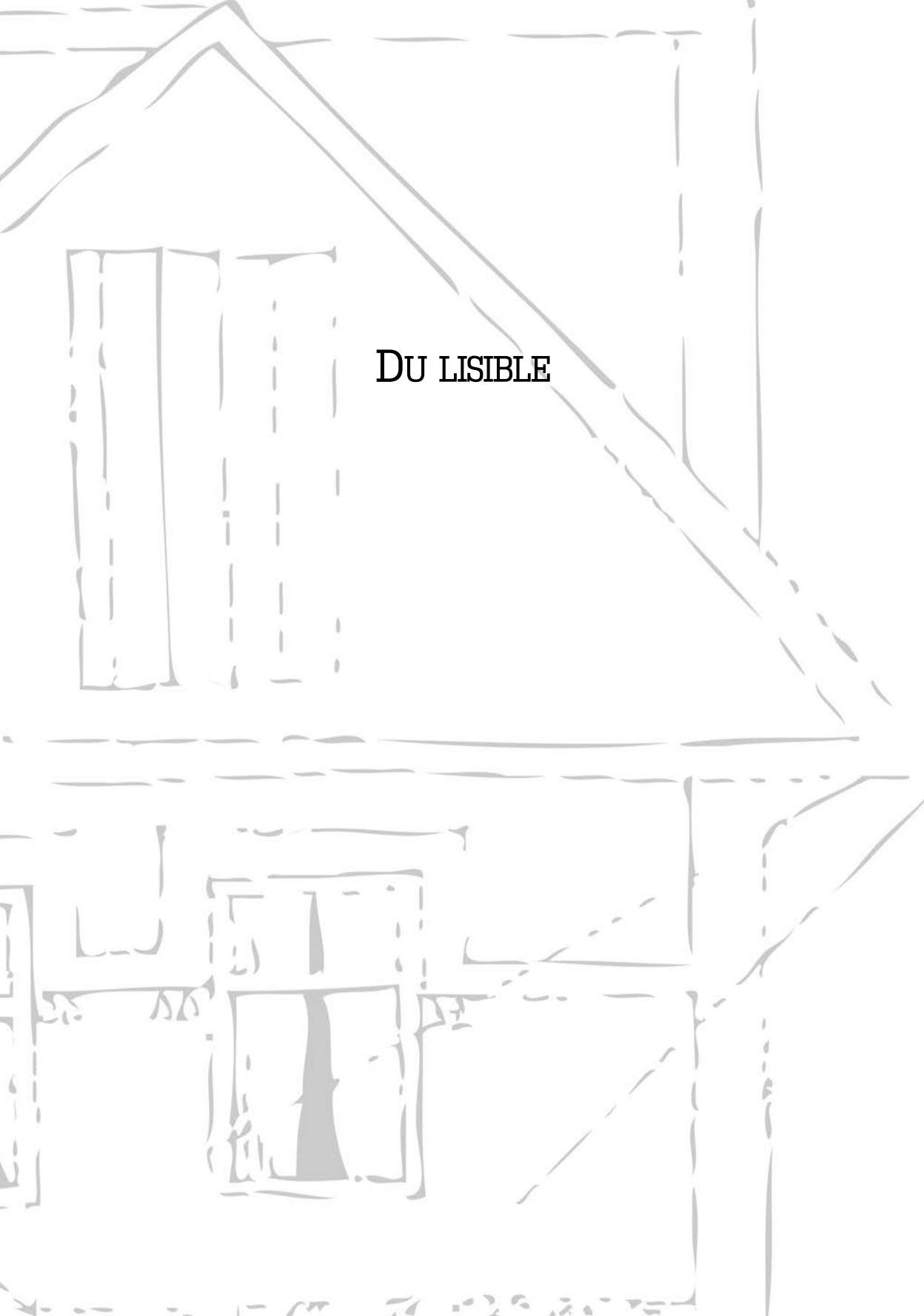
« The Honey Dress ». *Jean-Philippe Toussaint*, [En ligne] <http://jptoussaint.com/the-honey-dress-2015.html>. Consulté le 15 juin 2024.

« 33. Made in China – Jean-Philippe Toussaint » (2017). *Elsa et Fred à la page*, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=ZHsewA3pmZQ>. Consulté le 15 juin 2024.

« The Honey Dress » (2017). *jptoussaint*, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=gI9MIynkA14>. Consulté le 15 juin 2024.

« Jean-Philippe Toussaint parle de son ouvrage *Made in China* » (2017). *Parvis Espace Culturel*, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=rq0USu4ZsgQ>. Consulté le 15 juin 2024.

« Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint » (2017). *Librairie La Galerie – Le Havre*, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=gxPnGRrTCQI>. Consulté le 15 juin 2024.



DU LISIBLE

Madame Campan aux services de la reine Marie-Antoinette

Résumé

Madame Campan (1752–1822) était l'une des femmes de chambre de la reine Marie-Antoinette. Connue pour sa très célèbre maison d'éducation à Écouen (puis à Saint-Germain-en-Laye), elle laissa des *Mémoires* à la postérité dans lesquelles elle retrace les dernières années de la monarchie. Ses souvenirs sont un recueil intéressant, mais à lire avec réserve : le portrait qu'elle brosse peut-être loin de la réalité.

Mots-clés : Mémoires, mémorialiste, Ancien Régime, Marie-Antoinette, Campan

Abstract

Madame Campan (1752–1822) was one of Queen Marie-Antoinette's lady-in-waitings. Known for her famous educational establishment in Écouen – then in Saint-Germain-en-Laye – she left her *Memoirs* for posterity, in which she recounts the last years of the monarchy. Her writing is an interesting recollection of events, but to be read with caution: the portrait she paints of herself may be far from reality.

Keywords: Memoirs, memorialist, Ancien Régime, Marie-Antoinette, Campan

Madame Campan (1752–1822), née Jeanne-Louise-Henriette Genet¹ à Paris le 6 octobre 1752, était l'une des femmes de chambre de Marie-Antoinette. Elle est plus largement connue pour ses *Mémoires* sur la vie de Cour à Versailles et aussi pour sa maison d'éducation à Écouen. Issue d'une famille roturière, son père était le Premier commis aux Bureaux des Interprètes, et la famille Genet s'installa dans un local à l'hôtel des Affaires étrangères en 1762. Son père jouissait de la protection de M. de Choiseul², alors ministre puissant à la Cour. Henriette Genet a reçu une éducation distinguée : elle a étudié l'anglais et l'italien, celui-ci auprès du célèbre Goldoni. Elle a également pris des cours de chant sous la tutelle du fameux Albanèze, et aussi des cours de diction. Pour l'époque, une telle éducation pour une jeune fille était une marque de distinction. Elle est devenue dame d'honneur de la reine en 1770, un poste qui lui a permis de travailler étroitement avec Marie-Antoinette pendant de nombreuses années, dont elle relate les événements dans ses *Mémoires* (1822)³. Elle s'y brosse une réputation de loyauté et de dévouement envers la souveraine et à ses

¹ Ou encore « Genêt », ou « Genest » ; le nom connaît plusieurs orthographe. L'orthographe de « Genet » est adoptée dans l'étude présente.

² Étienne-François, comte de Stainville, puis duc de Choiseul (1719–1785), ambassadeur, puis secrétaire d'État de Louis XV.

³ Première publication des *Mémoires*. Il s'agit des *Mémoires* originaux en deux volumes, mais figurent sous la date de publication erronée de 1823.

devoirs ; cette image qui a été largement reprise par la postérité est pourtant contestée par beaucoup de ses contemporains. Le lecteur érudit notera bien des incohérences dans les souvenirs de Madame Campan en les comparant à d'autres *Mémoires* de l'époque qui lui sont directement ou indirectement adressés. La complexité de l'étude des textes est rendue fortement difficile parce que nous ignorons où se trouvent le manuscrit des *Mémoires* alors que les éditions contenant une notice sur la vie de la mémorialiste citent tous des passages de ce manuscrit. Aussi, l'édition originale de 1822 est en fait publiée sous la fausse date de 1823. Il existe donc deux éditions des *Mémoires* datant de 1823 mais à l'immense différence que l'une est composée de deux volumes et contient un avant-propos écrit par Madame Campan, tandis que l'autre édition consiste de trois volumes et ne contient plus l'avant-propos.

Madame Campan était issue de la bourgeoisie donc, et la condition de celle-ci au XVIII^e siècle était complexe et en mutation. Cette classe sociale attachait une grande importance à l'éducation, à la culture et nous retrouvons clairement cet attachement chez la mémorialiste : non seulement par l'éducation qu'elle a reçue, mais aussi à travers sa volonté et sa persévérance d'établir sa maison d'éducation pour jeunes filles de conditions après la Révolution. La classe roturière avait des aspirations politiques croissantes : souvent en désaccord avec le régime monarchique absolutiste, certains membres de la bourgeoisie étaient favorables à l'idée d'une monarchie constitutionnelle : cette idée, nous la retrouvons clairement chez Madame Campan.

Rapidement, la vivacité de son esprit et ses talents pour la lecture se firent connaître. Elle quitta le nid paternel pour Versailles relativement jeune : « J'avais quinze ans lorsque je fus nommée lectrice de Mesdames. » (Campan 1988 : 21) écrira-t-elle en début de ses *Mémoires*. Dans un manuscrit qu'elle ne consacrait pas à l'édition, elle raconte : « J'avais alors quinze ans, mon père éprouvait quelques regrets de me livrer si jeune à la malignité des courtisans. » (Campan 1823a)

La jeune Henriette a donc eu une excellente éducation. Elle fut d'abord nommée lectrice des tantes de Louis XVI en octobre 1768 et était particulièrement attachée à Madame Victoire. Déjà à cette époque, Marie-Antoinette assistait souvent aux lectures d'Henriette, faites à Mesdames. Les talents et la conformité d'âge de la jeune lectrice ont attiré l'attention de la Dauphine, et souvent celle-ci accompagnait Marie-Antoinette à la harpe ou au piano lorsque cette dernière chantait. Henriette devint attachée à Madame Louise, la cadette des filles de Louis XV⁴ et fut très émue lors du départ de celle-ci par vocation chez les carmélites.

La famille Genet était assurée d'une dote de cinq mille livres de rentes l'année (Michaud 1828) suite à la nomination d'Henriette en tant que « femme de chambre ordinaire » en 1770, fonction qu'elle remplit durant plusieurs années (Mahul 1823). C'est ainsi que la Dauphine la fit attacher à sa personne. Elle reçut le titre de « Première femme de chambre et trésorière » bien plus tard, en 1786⁵. Ce sera dès cet instant que commenceront véritablement les *Mémoires* de Madame

⁴ Connue aussi sous le nom de « Madame Dernière ».

⁵ Le 13 juillet 1786.

Campan. Elle écrira certes, une sorte d'« avant-propos » (livre premier, chapitre premier) dans lequel elle décrira la Cour et la vie à Versailles, mais le sujet central de ses *Mémoires* sera la Dauphine, la reine, Marie-Antoinette :

Je dirai ce que j'ai vu. Je ferai connaître le caractère de Marie-Antoinette, ses habitudes privées, l'emploi de son temps, son amour maternel, sa constance en amitié, sa dignité dans le malheur. J'ouvrirai en quelque sorte la porte de ses cabinets intérieurs, où j'ai passé tant de moments près d'elle, dans les plus belles comme dans les plus tristes années de sa vie. (Campan 1823b : II)

Cet extrait est – selon la notice – cité du manuscrit (perdu/inconnu) et est tiré des *Mémoires* publiés en trois volumes (1823). Ce passage est inexistant du corpus même des souvenirs. Il est aussi inexistant des *Mémoires* dit de 1822, mais publiés en 1823 en deux volumes.

En 1774, la jeune Henriette Genet est sujet de mariage. Elle aurait aimé épouser un homme auquel elle ne put allier son sort pour cause de religion : il était protestant⁶. Ses parents étaient contre ce mariage et l'ont ainsi promise à M. Campan fils⁷. Elle se maria le 11 mai 1774 avec Pierre Dominique François Berthollet-Campan⁸ dont le père était maître de la Garde-Robe de Madame Adélaïde et garçon de chambre de la reine⁹. De ce mariage naquit un fils, Henri Berthollet Campan, en 1784¹⁰. L'union ne fut cependant pas heureuse et le conseil du Châtelet prononça la séparation de biens du couple le 4 juin 1790.

Selon la *Biographie universelle* de Louis Gabriel Michaud, Madame Campan était dans la confiance de la reine durant la totalité de son service, soit de 1770 jusqu'en 1789 et, « de toutes ses confidentes, la plus intime et la plus discrète » (Campan 1849 : 487). Ceci sera très fortement contesté par le baron d'Aubier (1749–1835) qui écrira dans ses *Observations* : « La Reine croyait à la fidélité de madame Campan qu'elle avoit comblée de bienfaits ainsi que toute sa famille, mais elle la croyoit très-indiscreète, par le désir de se supposer initiée à tous les secrets, par la vanité de se mêler de tout. » (Aubier 1823 : 3) Les *Observations* du baron font surtout référence aux reproches faits par Madame Campan dans ses *Mémoires*, décréditant Louis XVI. Il est vrai que la mémorialiste a deux perceptions

⁶ « Ne riez pas de mes vieilles amours : j'étais attachée à un homme qui depuis six ans me voyait avec intérêt, qui réunissait l'esprit, l'extérieur, la fortune à l'état militaire ; mais lorsqu'on m'eut dit que la différence de religion qui malheureusement jusque-là (sic !) avait été ignorée, me ferait par ce mariage perdre ma place de lectrice à la cour (...), je sus prendre mon parti. » (Buchon 1835 : 95)

⁷ Il faut ici mentionner l'inexactitude dans l'ouvrage consacré à Madame Campan par Inès de Kertanguy au sujet du mariage : elle y écrit à la page 61 que ce fut Marie-Antoinette à choisir le parti d'Henriette Genet, pour ensuite mentionner la Lettre XXXIX en page 265 où il est évident que le père d'Henriette était le précepteur de ce mariage.

⁸ Né en 1749 il est maître de la garde-robe de Madame la Comtesse d'Artois et souvent est chargé de payer les jeux et dépenses personnelles du comte d'Artois. Il laissera son épouse et son poste à la Cour pour faire divers voyages et s'endetter. Il meurt en 1797.

⁹ La famille prit le nom de la région dont elle est d'origine, de Campan dans le Béarn et l'ajouta simplement à leur nom véritable, qui était Berthollet (en 1725). Inès de Kertanguy donne une description de la famille Campan (p. 60–62) sans citer malheureusement les sources documentaires.

¹⁰ Il mourra en 1821.

complètement différentes au sujet du roi et de la reine. Selon le baron d'Aubier, ceci est dû à des fins personnelles¹¹. Il suggère aussi que le mémorialiste a retouché ses mémoires (Aubier 1823 : 5). Cette aversion envers le roi est mentionnée dans plusieurs Mémoires contemporains issus de la noblesse. Dans les *Mémoires* de M. Lafont d'Aussonne¹², Madame Campan est « mal instruite du fond des choses » (Lafont d'Aussonne 1824 : 14), puisqu'elle écrit des sentiments de Louis XVI envers son épouse comme si elle était au courant des faits personnels et intimes du couple royal. Le mémorialiste écrit : « Madame Campan a voulu, par ce trait, avilir et déshonorer Louis XVI. » (Lafont d'Aussonne 1824 : 14) Selon ses *Mémoires*, Henriette Genêt remplace Madame de Miserey¹³ comme « survivancièrè » (Adhemar 1836 : 291), et devient ainsi, officiellement première femme de chambre de la reine¹⁴. Ici, nouvelle inexactitude d'Inès de Kertanguy dans sa bibliographie¹⁵ à ce sujet et qui attache trop d'importance au rôle de Madame Campan : elle prend les *Mémoires* pour des faits exacts et ne les met jamais en doute :

[...] son rôle auprès de Marie-Antoinette est si important, si prenant – elle peut être appelée à toute heure du jour ou de la nuit – qu'elle loge près des appartements royaux. Dans ses Mémoires une phrase, une seule nous l'indique : « J'entendis, écrit-elle, frapper à la porte de mon appartement qui ouvrait dans le corridor près de celui de la reine. (Kertanguy 1999 : 81)

Cette citation¹⁶ ne figure pas dans l'édition des *Mémoires* de 1823 de deux volumes, ni dans l'édition de 1823 de trois volumes, ni dans celle de 1849. Nous pouvons

¹¹ « En 1791, madame Campan ayant lu, je ne sais où, que la première camériste de la reine d'Espagne jouissoit de divers privilèges et honneurs excessifs, avoit désiré de faire créer pour elle une pareille place. Le Roi avoit repoussé cette idée : de là, excessive prévention. Son fils [celui de Madame Campan] avoit été élevé chez elle, avec Hortense, avec qui il étoit intime ; elle l'avoit enivré de l'espoir du plus bel avenir ; il détestoit les Bourbons ; il avoit un ascendant absolu sur sa mère ; il a allumé le feu. » (Aubier 1823 : 5).

¹² Abbé Lafont d'Aussonne, historien et hagiographe de Marie-Antoinette. Prêtre de l'Eglise Saint-Etienne-du-Mont avant la révolution, il sera agent de police sous la restauration. Il est notamment l'auteur de nombreux ouvrages historiques.

¹³ Madame de Miserey, baronne de Biache. La Comtesse d'Adhémar, dans ses *Souvenirs*, ne fait pas de différence entre les titres particuliers des femmes de chambre de Marie-Antoinette : « mesdames de Miserey, Campan, Thibault et Jarzaye » (Adhémar 1836 : 160). Dans la plupart des souvenirs ou mémoires, il n'y a aucune allusion à la différence des fonctions des femmes de chambre. Seule Madame Campan la souligne dans son éclaircissement historique : « Il n'y avait autrefois qu'une seule première femme de chambre. Le revenu considérable de cette place, la faveur dont elle était ordinairement accompagnée, firent juger nécessaire de la partager. La reine en avait deux et deux survivancières : Madame de Misery [sic !], titulaire, fille de M. le comte de Chemant, et, par sa mère qui descendait d'une Montmorency, cousine de M. le prince de Tingry qui lui donnait ce titre en présence même de la reine ; Madame Campan, titre survivance ; Madame Thibaut ; titulaire ancienne femme de chambre de la reine Marie Leckzinska ; Madame Regnier de Jarzaye, en survivance. » (Campan 1823a : 291)

¹⁴ Comme mentionné plus haut, la date est contestée mais la période est certainement entre 1786 et 1788.

¹⁵ Cette biographie est très bien écrite et contient beaucoup d'informations sur Madame Campan, même si elle ne peut être qualifiée des plus complètes.

¹⁶ Tout comme la citation au sujet de son mari la quittant pour l'Italie. Il faut ici mentionner que l'auteur ne spécifie pas quelle édition des *Mémoires* elle a utilisée. Comme son étude a été publié en 1999 et qu'elle mentionne l'édition de Mercure de France pour les *Mémoires* consultés, j'en ai déduit qu'elle s'est servie de l'édition de 1988.

juger de la proximité de Madame Campan aux appartements de Marie-Antoinette par le passage suivant : « [...] ce gentilhomme pouvait, sans être vu, entrer chez la reine par la porte de mon appartement ; le roi y consentit » (Campan 1849 : 324). Donc, entre la date de nomination d'Henriette (entre 1786 et 1788) jusqu'à la prise des Tuileries, les premières femmes de chambre respectives devaient être sans aucun doute logées très près des appartements de la reine. Henriette vit dans l'intimité de la reine et elle est au courant de beaucoup d'intrigues de la cour. Selon la duchesse de Tourzel, elle était dans la confiance de la souveraine.

La quintessence même du genre des mémoires est la volonté de les rendre véridiques. Une telle méthode « à la mode » sous la restauration est l'insertion des « anecdotes » ; celles-ci présentent le corpus principal de l'édition folio 2€ chez Gallimard (2007). Le texte est principalement tiré des *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette* de Madame Campan, publiée en 1823. Cet ouvrage à part, était en réalité une annexe aux *Mémoires* originaux. Le sous-titre précise que les *Mémoires* sont suivis de « souvenirs et anecdotes historiques ».

Les nombreuses anecdotes que Madame Campan insère dans ses souvenirs, et qui verront le jour dans un ouvrage séparé, renforcent l'image de véracité de son texte et de sa personne. Peu de contemporains sont présents pour contester les dires de Madame Campan, et ceux qui le font ne seront plus publiés au fil du temps. Il suffit de voir l'intérêt que suscite à ce jour l'ancienne femme de chambre de Marie-Antoinette et ses *Mémoires*, contrairement à ceux des contemporains contestant la véracité de ceux-ci. Aussi, dans les rééditions du texte, à l'unanimité nous lisons qu'ils « constituent le meilleur témoignage sur l'Ancien Régime, la Révolution et leur principale figure : la reine » (Campan 1988 : 9), et qu'« aujourd'hui, la bonne foi de Mme Campan n'est plus mise en doute » (Campan 1988 : 16). Madame Campan aime individualiser ce titre à des fins personnelles : Marie-Antoinette était entourée de huit femmes de chambres en relai de quatre en tant que reine consort.

Certes, la véracité des souvenirs se sont avérés être justes sur plusieurs points lors des confrontations de documents et de témoignages de contemporains. Elle aime se présenter comme « détenteur de secrets » mais les ambiguïtés relevées au sujet de plusieurs informations sont évidentes. D'une part, elle a la plume facile, elle narre les événements avec la nonchalance de la classe aristocratique auquel elle n'appartient pas. D'autre part, il est évident que l'avant-propos, figurant dans l'édition des souvenirs de 1823 de deux volumes, est écrit dans un style complètement différent en comparaison au corpus des *Mémoires*. Par manque de manuscrit, nous devons considérer les *Mémoires* comme originaux, même si nous doutons sur plusieurs points à ce sujet.

Il est évident que les *Mémoires* constituent un document intéressant, et surtout pour la classe bourgeoise du XIX^e siècle : celle qui cherche à (re)connaître « les gens les plus célèbres qui existaient autrefois » (Ligne 1998 : 74), à pénétrer dans un monde qui n'existe plus : celui de l'Ancien Régime. À ce titre, les *Mémoires* de Madame Campan se voient comme l'ouvrage idéal, mais sont à lire comme un ensemble de souvenirs romanesques et non pas comme une source historique.

Suite à la Révolution, la mémorialiste a fondé une maison d'éducation pour jeunes à Saint-Germain-en-Laye : La Maison d'Éducation de la Légion d'honneur,

souvent appelée simplement Maison d'éducation de Madame Campan. Celle-ci était réputée pour offrir une éducation de haute qualité, combinant l'instruction académique avec une formation dans les arts, les sciences sociales et les arts domestiques. Madame Campan formait des jeunes femmes « de qualité ». Sa contribution à l'éducation des femmes de la noblesse et de la bourgeoisie de l'époque était significative et a laissé une marque durable dans l'histoire de l'éducation en France.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante
varadi.f.marta@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

ADHEMAR, Comtesse de (1836). *Souvenirs*. Paris

AUBIER, baron de (1823). *Observations sur les Mémoires de Madame Campan, gentilhomme ordinaire de la chambre du roi*. Paris.

BUCHON, J.A.C (1835). *Correspondance inédite de Madame Campan et la Reine Hortense*. La Haye : G. Vervloet.

CAMPAN, Madame (1823a). *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, etc.*, édition de deux volumes, Paris : Baudoin Frères.

CAMPAN, Madame (1823b). *Mémoires*, édition de trois volumes, Paris : Baudoin Frères.

CAMPAN, Madame (1988). *Mémoires de Madam Campan, première femme de chambre de Marie-Antoinette*. Paris : Mercure de France, 1988.

CAMPAN, Madame (1849). *Mémoires sur la vie de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre ; suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*, Paris : François Barrière.

KERTANGUY, Inès de (1999). *Secrets de cour, Madame Campan au service de Marie-Antoinette et de Napoléon*, Paris: Editions Tallandier.

LAFONT D'AUSSONNE, Abbé de (1824). *Mémoires secrets et universels des malheurs et de la mort de la reine de France*, Paris: Librairie Petit et Pichard.

LIGNE, prince de (1998). *Fragment sur Casanova, suivi de Lettres à Casanova*, Paris : Éditions Allia.

MAHUL, Alphonse (1823). *Annuaire nécrologique, ou Supplément annuel et continuation de toutes les biographies ou dictionnaires historiques*, Paris : Baudouin Frères.

MICHAUD, Louis Gabriel (1828). *Biographie universelle ancienne et moderne*, vol.VI., Paris: Desplaces.

Melinda ORBÁZI

Entre solitude et sociabilité : l'idée du bonheur dans l'*Histoire d'Estévanille Gonzalez de Lesage*

Résumé

Dans ce travail, nous avons pour but de présenter l'idée du bonheur dans *l'Histoire d'Estévanille Gonzalez de Lesage*. La quête de la félicité, ce concept obsessionnel des Lumières, apparaît comme un sujet qui alimente maintes réflexions philosophiques et littéraires à l'époque. Entre ascétisme et libertinage, la morale de la médiocrité met l'accent sur la recherche d'un équilibre. Équilibre entre Dieu et le monde, mouvement et repos, solitude et compagnie. La question se pose : comment tout cela se manifeste dans le roman de Lesage écrit dans une période où le genre du roman évolue sans cesse ? Pour répondre à cette question, nous étudierons dans un premier temps les définitions du bonheur qui figurent dans *l'Encyclopédie*. Ensuite, nous nous pencherons sur les rapports entre l'idée du bonheur et de l'aventure, élément indispensable du roman picaresque, s'offrent à l'analyse. Enfin, nous tenterons d'examiner de plus près « l'espace de bonheur » particulier où ces idées s'entrecroisent : l'espace de la retraite.

Mots-clés : bonheur, aventure, picaresque, retraite, parodie

Abstract

In this paper, we aim to present the idea of happiness in the *History of Estévanille Gonzalez* of Lesage. The quest for happiness, this concept that preoccupied the Enlightenment, appears to be a subject that fuelled a great deal of philosophical and literary reflection at the time. Between asceticism and libertinism, the morality of mediocrity emphasised the search for balance. Balance between God and the world, movement and rest, solitude and companionship. The question arises: how does all this manifest itself in Lesage's novel, written at a time when the genre of the novel was constantly evolving? To answer this question, we will first examine the definitions of happiness given in the *Encyclopédie*. We will then analyse the connection between the idea of happiness and adventure, an essential element of the picaresque novel. Finally, we will take a closer look at a particular 'space of happiness' where these ideas intersect: the space of retirement.

Keywords: happiness, adventure, picaresque, retirement, parody

Introduction

Qu'est-ce que le *bonheur*, et comment pourrait-on l'atteindre ? Ces questions universelles ne cessent d'intriguer l'homme, dans notre contexte, occidental. Ce n'est peut-être pas par hasard qu'un dictionnaire historique et critique sur ce vaste

sujet a été publié en France il y a à peine quelques années, en pleine pandémie de COVID-19. Dans l'introduction de l'ouvrage, l'auteur nous explique l'origine du terme. En réalité, il s'agit d'un mot-valise, composé de « bon » et « heur », ce dernier renvoyant à « sort », « destin ». *Bonheur* s'est formé en ancien français mais n'est devenu courant que dans la langue classique pour arriver enfin à se substituer aux expressions (de connotation religieuse) telles que « béatitude » et « félicité » au XVIII^e siècle (Gally 2019 : XIII).

Dans ce travail, nous cherchons à montrer de plus près la manière dont l'idée du bonheur est présentée dans un roman moins lu et connu de Lesage, l'*Histoire d'Estévanille Gonzalez* (1734–1741). Mettre au centre de l'étude un roman écrit partiellement en même temps que *Gil Blas* (1715–1735) nous permet en fait de saisir les nuances et les changements éventuels dans le concept de la félicité, proposé par Lesage dans une période où le genre du roman est en train de se renouveler.

Pour faire cela, il convient de jeter d'abord un coup d'œil sur le contexte intellectuel dans lequel la notion du bonheur s'inscrit au XVIII^e siècle. À l'aide de l'analyse des définitions détaillées dans l'*Encyclopédie*, nous pouvons répondre à la question suivante : quels sont les courants philosophiques qui peuvent être découverts dans le discours sur le bonheur ? Des questions génériques se soulèvent aussi, un fait qui nous mène ensuite à des observations sur la relation entre le *bonheur* et un autre mot-clé non négligeable de l'époque, l'*aventure*. Nous allons nous pencher finalement sur la présentation d'un « espace de bonheur » particulier, la *retraite* et ses trois formes.

Bonheur : une idée-force « complexe » et « obsessionnelle » des Lumières

Aujourd'hui, selon le *Dictionnaire Le Robert en ligne*, le mot *bonheur* peut avoir trois significations principales. L'une, « chance », est liée au hasard et est accompagnée de locutions telles que « par bonheur », « au petit bonheur ». Les deux autres seraient un état d'âme agréable, accompli : « état de pleine satisfaction », « ce qui rend heureux ». Si pour l'homme moderne être heureux ne signifie rien d'autre que poursuivre les plaisirs pour atteindre une satisfaction parfaite, l'idée du bonheur s'avère plus « complexe et complète » dans la pensée littéraire et philosophique (Debray et Pagnol 2020 : 27). La recherche du bonheur en elle-même n'est pas une idée neuve des Lumières. Toutefois, la valeur que l'on y accorde semble « obsessionnelle », comme l'a remarqué Robert Mauzi dans sa monographie incontournable sur l'idée du bonheur au XVIII^e siècle (Mauzi : 1979 : 14).

En fait, l'influence de la philosophie grecque de l'Antiquité, tout comme celle du christianisme peuvent être révélées dans l'un des articles de bonheur que l'on peut lire dans l'*Encyclopédie*. La classification du mot attire déjà l'attention : il s'agit d'une notion qui relève du domaine de la morale. Le fait que cette entrée a été rédigée par un théologue, Jean Pestre, témoigne de cette tentative de réconciliation entre « pensée chrétienne et l'esprit du monde » dont Mauzi parle (Mauzi 1979 : 179), et qui caractérisait par exemple la morale jésuite au XVII^e siècle. Un fait plus qu'intéressant, étant donné que Lesage a passé quelques années de son adolescence chez les Jésuites de Vannes.

Pestre constate tout au début la différence entre la nature du *bonheur* et celle du *plaisir*, distinction qui s'enracine dans leur caractère temporel :

Bonheur [...] se prend ici pour un état, une situation telle qu'on en désirerait la durée sans changement ; et en cela le bonheur est différent du plaisir, qui n'est qu'un sentiment agréable, mais court et passager, et qui ne peut jamais être un état. (Pestre 1752)

Le véritable bonheur devrait alors persister contrairement au plaisir qui est éphémère. Il remarque tout de même que la vie humaine n'est pas faite comme cela et que les plaisirs sont nécessaires pour être heureux, en ce qu'ils donnent un « mouvement délicieux » au cœur, en animant de temps en temps son état calme et serein : « Notre bonheur le plus parfait dans cette vie, n'est donc [...] qu'un état *tranquille*, semé çà et là de quelques plaisirs qui en égayent le fond. » (Pestre 1752) Le reste de l'article nous apparaît comme une tentative pour démontrer les points communs des idées différentes – apparemment contradictoires – à propos du concept du bonheur à l'époque.

Même si Pestre renvoie plus tard à la philosophie épicurienne comme une pensée qui consiste à voir « la félicité dans le plaisir », la description ci-dessus sur l'état tranquille de la conscience humaine est en accord avec l'essence de ce courant philosophique qui privilégie « l'absence de trouble » et met l'accent sur la préservation du « repos de la conscience » pour « maintenir l'âme en équilibre, à l'abri des passions » (Mauzi 1979 : 16, 18).

L'essence du bonheur selon Aristote est aussi présentée brièvement comme « la connaissance et [...] l'amour du souverain bien », inséparables du plaisir qui va avec, tout comme le concept des Stoïques selon lequel le bonheur ne serait que « la possession de la sagesse », accompagnée d'une joie qui vient de « l'ivresse de l'âme » (Pestre 1752).

Pestre conclut l'article avec l'apologie de la morale chrétienne, n'étant pas du tout opposée aux plaisirs :

[...] J. C. notre Législateur et en même temps notre Dieu [...] n'est point venu pour anéantir la nature, mais pour la perfectionner. Il ne nous fait point renoncer à l'amour du plaisir, et ne condamne point la vertu à être malheureuse ici-bas. Sa loi est pleine de charmes et d'attraits ; elle est toute comprise dans l'amour de Dieu et du prochain. La source des plaisirs légitimes ne coule pas moins pour le Chrétien que pour l'homme profane : mais dans l'ordre de la grâce il est infiniment plus heureux par ce qu'il espère, que par ce qu'il possède. Le bonheur qu'il goûte ici-bas devient pour lui le germe d'un bonheur éternel. Ses plaisirs sont ceux de la modération, de la bienfaisance, de la tempérance, de la conscience ; plaisirs purs, nobles, spirituels, et fort supérieurs aux plaisirs des sens. (Pestre 1752)

Ce passage explique qu'il n'existe plus d'opposition irréconciliable entre l'homme de la Nature et l'homme de la Grâce – pensée qui a suscité une véritable querelle avec la parution de l'ouvrage de Malebranche, le *Traité de la nature et de la grâce* en 1685. Nous pouvons aussi remarquer que les plaisirs de l'homme chrétien sont en

parfaite harmonie avec la morale de la *médiocrité* du bourgeois du siècle : un mode de vie qui évite toute extrémité et qui est fondée sur la tempérance. Ce conflit entre Dieu et le monde va se supprimer totalement d'ailleurs à la fin du XVIII^e siècle, résultat que Mauzi résume ainsi : « Il n'y a plus à choisir entre bonheur terrestre et au-delà, qui ne sont que les deux moments successifs d'une merveilleuse *aventure*. » (Mauzi 1979 : 182)

Bonheur et aventure dans le genre du roman picaresque

L'approche de l'autre définition sur le bonheur, associée à Diderot, relève plutôt du domaine de la fatalité. Et c'est là que nous pouvons découvrir une relation fascinante entre *bonheur* et *aventure*. Ce dernier est défini dans le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) comme quelque chose « qui arrive inopinément » et peut avoir des adjectifs épithètes tels que « heureuse, bizarre, étrange ». Dans le *Dictionnaire universel* (1690), l'aventure signifie aussi « ce qui est au pouvoir du hasard, de la fortune ». Ceci dit, la notion du bonheur est décrite ainsi par Diderot :

[...] Le *bonheur* est l'effet du hasard ; il arrive *inopinément*. La *prospérité* est un *bonheur* continu, qui semble dépendre de la bonne conduite. Les fous ont quelquefois du *bonheur*. Les sages ne *prospèrent* pas toujours. On dit du *bonheur* qu'il est grand, et de la *prospérité* qu'elle est rapide. Le *bonheur* se dit et du bien qui nous est arrivé, et du mal que nous avons évité. La *prospérité* ne s'entend jamais que d'un bien augmenté par degrés. Le capitole sauvé de la surprise des Gaulois par les cris des oies sacrés, dit M. l'abbé Girard, est un trait qui montre le grand *bonheur* des Romains : mais ils doivent à la sagesse de leurs lois et à la valeur de leurs soldats, leur longue *prospérité*. (Diderot 1752)

En fait, *bonheur* et *aventure* – sous le pouvoir du *hasard* – apparaissent comme des idées entrelacées déjà au sein du roman picaresque espagnol. Ce genre est né dans une période « caractérisée par des crises sociales [...] et par la décadence morale d'une civilisation » (Montandon 1999 : 136). C'est pour cette raison aussi qu'il offre toujours une leçon morale. La vie du *picaro* n'est qu'une errance, inévitable et nécessaire car ses envies et passions le détournent de Dieu. L'expérience de répéter les mêmes erreurs lui enseigne que fortune, gloire, et ascension sociale ne peuvent pas assurer son bien-être. L'ultime objectif, ce n'est pas le bonheur d'ici-bas, mais celui de l'au-delà.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le conflit entre bonheur terrestre et vie chrétienne est en train de se dissoudre dans le discours sur le bonheur au siècle des Lumières. Et de manière générale, ce que l'on essaie de trouver, c'est un *équilibre* entre ce que l'on peut appeler les deux pôles du bonheur, notamment le *mouvement* et le *repos* (Mauzi 1979 : 126).

Le héros picaresque de Lesage vacille aussi entre ces deux états, ce qui donne le rythme de ses aventures. Car, au XVIII^e siècle, le voyage a tout son caractère d'aventure (Szász 2018 : 128). Estévanille est presque constamment en route, et ce mouvement est également défini par les moyens de transports dont il se sert. Qu'il prenne la distance à pied, à mule, à cheval ou en carrosse, tout cela reflète et

symbolise son statut social actuel. Son voyage n'est interrompu (dans la plupart des cas) que par nécessité – soit par le besoin de se reposer dans une auberge, soit par des rencontres fortuites, voire dangereuses dans certains cas. Il y a toutefois un type d'arrêt particulier du point de vue de notre sujet, qui peut apparaître comme le choix délibéré du voyageur, mais aussi comme un effet du hasard : la *retraite*.

La retraite comme « espace de bonheur »

La retraite en tant que phase de repos inclut en elle-même une autre question majeure concernant l'état heureux de l'homme : comment trouver un juste milieu entre la *solitude* et la *sociabilité* (Mauzi 1979 : 35) ? Est-ce que le retrait est un état qui doit être vécu seul ? Ou bien pourrait-on partager cette solitude avec d'autres personnes ?

Dans cette partie de l'étude, il s'agira d'analyser trois types de retraite via les notions de *bonheur* et d'*aventure*.

Retraite campagnarde

Dans *Estévanille Gonzalez*, un passage curieux s'offre à l'observation. Les chapitres 6 et 7 du Livre III paraissent, au premier coup d'œil, comme des représentations opposées du concept de la félicité.

Lieu naturel et lieu architectural se joignent dans cette première retraite, visitée par Estévanille et son maître, don Christoval. Le *château* de Rodenas se situe dans le bourg de Villafranca, accessible par « une route frayée entre des *montagnes* » (Lesage 2009 : 158). En réalité, il s'agit d'une rencontre arrangée. C'est le beau-père de don Christoval qui écrit une lettre à l'évêque d'Albarazin, propriétaire du château, pour qu'il accorde « une retraite à son gendre ». Leur séjour est décrit à travers la perception faite par Estévanille :

[L'évêque] fit la réception la plus obligeante à Don Christoval. Il eut d'abord avec lui une assez longue conversation sur son affaire d'honneur ; ensuite il le régala d'un souper accompagné de musique ; après quoi, il le mena lui-même au plus bel appartement du château, et l'y laissa reposer jusqu'au lendemain. [...] Monseigneur le jour suivant fit voir à son hôte tous les jardins du château qui, sans doute, méritaient bien d'être vus : des parterres ornés de mille sorte de fleurs et des allées bordées de beaux vergers y attiraient agréablement les regards ; ici des jets d'eau entretenus par la rivière de Xiloa, qui en est voisine, s'élevaient orgueilleusement en l'air et tombaient avec bruit dans des bassins de marbres ; là, de vastes volières en fil de laiton offraient aux yeux les plus rares espèces d'oiseaux. En un mot, ces jardins semblaient être un ouvrage des fées. (Lesage 2010 : 159)

D'après la citation ci-dessus, il est évident qu'on parle d'une retraite où les événements sociaux tels que manger et boire, ou encore l'entretien intellectuel assurent le repos. Il s'agit d'un type de retrait « qui se nourrit d'un épicurisme joyeux » (Hélène Cussac 2003 : 144). La description de l'entourage naturel nous semble exotique, quoiqu'il s'agisse d'un jardin artificiel. L'avis de don Christoval

résume l'essentiel de ce type de repli qui ne serait que la valeur de la bonne compagnie, ce qui fait que la solitude devient une expérience agréable, partagée : « Gonzalez, nous voici, comme tu vois, dans une charmante solitude, et ce qui me fait encore plus de plaisir, chez un seigneur qui sait mieux qu'un autre remplir les devoirs de l'hospitalité. » (Lesage 2010 : 160)

Retraite religieuse

L'image de ce repos idyllique va être renversée dans le chapitre suivant. Le vocabulaire du passage dispose de toutes les caractéristiques d'une aventure picaresque :

Je passai par Villafranca d'où, poursuivant ma route entre les montagnes, je poussai jusqu'aux sources de la Guerva. *Je m'égarai en cet endroit* [...] je me trouvais devant une espèce d'*ermitage* après quelques heures de chemins. Il y avait à la porte un *vieillard* [...]. Il portait une longue robe de bure [...] une barbe grise lui descendait sur la poitrine, et il tenait un rosaire à la main. [...] je mis pied à terre, en rendant grâce au ciel d'une si *heureuse rencontre*. (Lesage 2010 : 160–161)

L'*ermitage* est décrit cette fois par l'ermite lui-même et cette présentation donne des détails qui s'opposent à la splendeur du château de Rodenas, au retraits campagnard :

Vous voyez, me dit-il, mon lit et celui de tout cavalier que son *mauvais sort* oblige à coucher dans cette retraite [...]. Regardez bien ces arbres, ils me servent de bouchers et de boulangers ; ce sont mes pères nourriciers. Nous vivons, mon valet et moi, pendant toute l'année des fruits qu'ils produisent ; nous n'avons pas besoin d'autres provisions. Nous laissons paître, sur les montagnes ou dans les plaines, les moutons et les autres animaux que les hommes égorgent pour satisfaire leur sensualité ; et bien loin de tendre des pièges aux oiseaux, nous prenons plaisir à les voir dans les airs jouir de toute leur liberté. Nous ne mangeons donc que du fruit, et nous ne buvons que de l'eau. Notre cave est dans ce jardin ; c'est une fontaine dont l'eau pure et légère vaut incomparablement mieux que les meilleurs vins. (Lesage 2010 :161)

On peut lire dans l'extrait ci-dessus la représentation de la retraite religieuse, le seul moyen d'être véritablement heureux dans cette vie. Se retirer pour se rapprocher de Dieu et de lutter contre le monde corrompu est une idée fortement présente au XVII^e siècle, qui est liée au jansénisme. Et même si la défense de ce type de retrait ne nous semble qu'apparente (étant donné que l'ermite ne conseille pas au jeune Estévanille de suivre son exemple), l'épisode n'a rien d'ironique. Nous sommes en face d'un honnête homme de foi, contrairement aux faux ermites de *Gil Blas*.

Le chapitre aboutit à l'initiation d'une histoire intercalée, tragique, celle du religieux, le « solitaire ». Voilà un trait qui confirme le rôle de l'aventure dans ce passage : « Mon père, [...] je vous prierais de me raconter *par quel enchaînement d'aventures* vous êtes venu habiter cet ermitage. » (Lesage 2010 :162)

Ce qui donne l'aspect heureux de ce séjour, c'est, comme dans le cas du chapitre précédent, la bonne compagnie : « Si je bus et mangeai peu, en récompense,

ce repas frugal fut assaisonné de discours agréables et solides que le solitaire me tint sur le mépris des choses du monde. » (Lesage 2010 : 162) Le bonheur ne dépendrait alors pas des circonstances matérielles, mais des personnes avec qui on a la possibilité de passer du temps de qualité. Et en cela, il n'y a pas de différence entre les deux épisodes examinés.

Retraite conjugale

Le huitième chapitre du Livre V représente, nous semble-t-il, un autre type de retraite, domestique, en relation avec l'amour conjugal. Estévanille rencontre un ancien ami italien, Ferrari, « gentilhomme de Pise » (Lesage 2010 :133). Leur conversation se déroule au *Prado*, ou les prairies de Saint-Jérôme, qui était, d'après les notes de Guillome Hautcœur, « une promenade élégante et un lieu de rendez-vous galants » (Lesage 2010 : 222). On peut lire ici une véritable apologie de la vie solitaire, où l'amitié l'emporte sur le mariage. Ferrari partage d'abord avec son ami la raison pour laquelle ils devaient se quitter, un aveu que sa femme lui avait fait avant sa mort : « *Jalouse de l'amitié parfaite* qui vous unissait l'un et l'autre, j'en ai voulu rompre les nœuds. Je me repens, ajouta-t-elle, de lui avoir fait cette injustice ; et si le hasard vous le fait rencontrer quelque jour, je vous charge de lui en demander pardon pour moi. » (Lesage 2010 : 278–279) Quand Estévanille lui demande s'il a l'intention de se remarier, la réponse de l'italien révèle que le joug du mariage ne peut le rendre heureux :

Remarié ! s'écria-t-il d'un air d'indignation. Ah ! le Ciel m'en préserve ! Vive le veuvage ! Il est préférable à l'union conjugale la plus parfaite. [...] entre nous, dans l'état du mariage, un époux a tant de devoirs à remplir que cela devient incommode à un homme qui aime sa liberté. J'aimais ma femme, j'en étais aimé ; cependant je sentais qu'il me manquait quelque chose pour être heureux ; et présentement que je suis veuf, je jouis d'un parfait bonheur. Il est vrai que je suis plutôt né pour vivre librement avec mes amis et me réjouir avec eux, que pour m'attacher à une femme et me rendre son esclave en consacrant tous mes moments au soin de lui plaire. (Lesage 2010 : 279)

Nous pouvons remarquer dans cet extrait aussi que l'idée de l'amour conjugal, reposant sur les valeurs du christianisme, devient désagréable, inconfortable, car il fait obstacle à la liberté. Cependant, si l'on aspire à cette liberté, ce n'est pas pour plaire à Dieu, mais pour vivre une vie sociale à sa volonté, sans la responsabilité des devoirs conjugaux¹.

¹ Nous trouvons intéressant de comparer les propos de ce passage avec ceux de l'apôtre Paul sur le mariage et la vie célibataire dans sa première lettre écrite à l'assemblée de Corinthiens : « À ceux qui ne sont pas mariés et aux veuves, je dis qu'il leur est bon de rester comme moi. [...] Es-tu lié à une femme, ne cherche pas à rompre ce lien ; n'es-tu pas lié à une femme, ne cherche pas une femme. [...] Celui qui n'est pas marié s'inquiète des choses du Seigneur, des moyens de plaire au Seigneur ; et celui qui est marié s'inquiète des choses du monde, des moyens de plaire à sa femme. Il y a de même une différence entre la femme et la vierge : celle qui n'est pas mariée s'inquiète des choses du Seigneur, afin d'être sainte de corps et d'esprit ; et celle qui est mariée s'inquiète des choses du monde, des moyens de plaire à

Cette même idée est confirmée, quoique d'un point de vue féminin, dans un récit enchâssé (raconté dans une hôtellerie de Barcelone au chapitre 9 du Livre VI), celui d'Inésille, sœur d'Estévanille. Dans ce cas, le mariage comme source de bonheur n'est pas renié. Toutefois, le caractère éphémère de cette félicité est souligné : « J'étais donc chérie de mon beau-père et adorée de mon époux. *Jugez si je menais une vie heureuse*. Mais comme dans ce monde tout est sujet à changer, ma félicité s'évanouit, ainsi que je vais vous le rapporter. » (Lesage 2010 : 355) Nous pouvons constater que la nature imprévisible du bonheur, son côté lié au *hasard* est mis en avant dans ce passage.

Retraite à l'envers – retraite ironique

Les exemples présentés jusqu'ici mettent l'accent sur l'importance d'être en bonne société, même si l'on choisit de mener une vie solitaire. Nous avons découvert un épisode qui mérite d'être vu de plus près, étant donné que retraite campagnarde, religieuse et conjugale s'y concentrent. Pourtant, ces types de repli sont dépourvus de toutes les valeurs, ridiculisés, en prenant ainsi un sens ironique.

L'histoire intercalée de don Marcos de Girasa, est racontée dans un *café* où Estévanille rencontre l'homme « par hasard », en buvant du *chocolat*². Après avoir raconté ses « aventures » à don Marcos, Gonzalez écoute les siennes (Lesage 2010 : 220). C'est un amour passionné aboutissant au mariage qui est décrit d'abord :

Jamais amant n'a brûlé d'une flamme plus vive ! Je me croirais le plus heureux des hommes, si je voyais mon sort lié au vôtre [...] Sortons de Madrid [...] et nous retirons dans quelque contrée de la terre que vous voudrez choisir. Là, nous vivrons tous deux le reste de nos jours dans une union charmante, et d'autant plus solide que le Ciel n'en sera point offensé. (Lesage 2010 : 234)

Toutefois, Hortense est une femme de « réputation équivoque ». En plus, il s'agit d'un « hymen infâme », don Marcos étant gentilhomme. Malgré tout, le mariage est conclu et l'homme est heureux : « Belle Hortense [...] Il n'est point de bonheur comparable à celui que vous me présentez. » (Lesage 2010 : 235) Il propose une retraite douce pour sa nouvelle mariée, le *château* de son père « près d'Oviedo, entre Pegnaflor et Mansaret, [...] un endroit fort agréable » (Lesage 2010 : 236).

L'image heureux du retrait conjugal, campagnard en même temps, devient soudain illusoire. D'un côté, le père *hidalgo* de don Marcos est « pauvre et avare [qui] connaissait plusieurs nobles qui, pour réparer leurs châteaux qu'ils voyaient tomber en ruines, n'avaient pas fait difficulté de se mésallier, la richesse ayant de tout temps servi d'étai à la noblesse indigente » (Lesage 2010 : 236).

son mari. Je dis cela dans votre intérêt ; ce n'est pas pour vous prendre au piège, c'est pour vous porter à ce qui est bienséant et propre à vous attacher au Seigneur sans distraction. » (1 Corinthiens 7 : 8, 27, 32b-35)

² C'était la boisson favorite des Espagnols du Siècle d'or, comme le note Hautcoer dans l'édition critique du roman (Lesage 2010 : 220). Peut-être s'agit-il d'un choix délibéré de Lesage pour renforcer le caractère épïcureen (félicité dans le plaisir) de l'épisode ?

D'un autre côté, Hortense est aimée (d'un amour platonique), d'un vieux duc qui n'est pas au courant du mariage de la femme. L'image d'un faux bonheur, qui n'est qu'une illusion, une duperie, s'ouvre devant les yeux du lecteur : « Ce bon seigneur [...] vivait tranquille et content dans cette douce erreur. » (Lesage 2010 : 236) Pour que la comédie soit complète, Hortense écrit une fausse lettre sur les raisons de sa retraite qui n'est que la parodie de la retraite noble de la princesse de Clèves : « Duc, il faut nous séparer. J'ai fait un songe que je regarde comme un avis secret du Ciel, et qui m'a détachée du monde. Je vais m'ensevelir dans une *retraite consacrée à la pénitence*, et je vous dis un éternel adieu. » (Lesage 2010 : 236)

L'illusion du bonheur est maintenue même à la fin du chapitre quand don Marcos prend congé à Estévanille : « [J]e partirais dès le lendemain pour aller rejoindre ma chère Hortense, à qui je dois *le bonheur de ma vie*. » (Lesage 2010 : 238)

L'ironie dans la toute dernière phrase du chapitre représente, nous semble-t-il, une amitié superficielle, sans profondeur, en contrepartie d'une amitié qui vaut plus qu'un mariage : « Voilà comme finissent presque toujours les amitiés de cafés : on se quitte à regret, et l'on s'oublie fort facilement. » (Lesage 2010 : 238)

Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons constater que la retraite en tant que type de repos est représentée sous des angles différents dans *l'Histoire d'Estévanille Gonzalez*.

La retraite campagnarde qui « offre l'image de la paix et de la plénitude de l'âme » contre la « vie mondaine » (Mauzi 1979 : 372) n'est pas vécue seul, mais en compagnie. Le repli religieux est également partagé, mais n'apparaît pas comme un exemple à suivre. Pour citer Hélène Cussac, dans ce cas aussi, « vivre loin des bruits du monde ne dessine plus un idéal d'existence » (Cussac 2003 : 147). Nous trouvons important de noter tout de même que la sociabilité relie ces deux types de retraite, apparemment opposés l'un à l'autre. Le retrait conjugal, élément fondamental du bonheur bourgeois du début du siècle (Mauzi 1979 : 280) prend pourtant un caractère désenchanté. Et cela, contrairement à l'histoire de Gil Blas où « le bonheur est conquis, il ne reste qu'à le vivre et à le préserver » grâce au mariage (Grélé 2014 : 35). Dans l'histoire d'Estévanille, soit il est remplacé par l'idée de la vie solitaire heureuse et l'idée de l'amitié, soit il devient objet d'ironie. En fait, le repli religieux, qui est par définition solitaire, est présenté comme sociable ; tandis que le mariage, un retrait qui devrait être normalement sociable, perd le combat contre une vie solitaire.

Nous pouvons également remarquer que ces exemples vont influencer en réalité le sort d'Estévanille. Le bonheur idéal est défini ainsi par lui et sa sœur à la fin du roman :

Comptez que je suis bien revenu du service des grands. Il est plus doux de vivre dans l'indépendance que d'avoir des maîtres [...] Oui, je me fais un plaisir charmant de partager avec vous les soins et les attentions que demande votre hôtellerie et de vous

aider à remplir vos devoirs. [...] On ne me reverra jamais au pouvoir d'un mari [...]. Point de beau-frère, point de belle-sœur dans notre ménage si nous voulons qu'il y règne une *heureuse intelligence*. Après nous être bien promis réciproquement de passer le reste de nos jours, elle, dans l'agréable veuvage où elle avait le bonheur d'être, et moi, dans la condition libre et douce de garçon, à laquelle aucune autre n'est comparable, elle me dit : Mon frère, je vous associe à mon hôtellerie, et à ma fortune, qui est déjà dans un état florissant. [...] Je ne fus point assez ennemi de *mon bonheur* pour refuser de profiter de la générosité d'Inésille. Je signai volontiers l'acte en question, et par ce trait de plume, qui fut le fondement de ma fortune, je me fis un *heureux sort*. (Lesage 2010 : 358–359)

Renoncer à la servitude des grands – comme le solitaire – et vivre sans mariage – comme Ferrari et Inésille – nous apparaissent comme les effets du pouvoir indéniabie des récits entendus sur la vie de Gonzalez. Toutefois, il ne suit pas ces exemples mot à mot. Au lieu de choisir une retraite religieuse ou l'amitié, il décide de servir le public, main dans la main avec sa sœur. Et c'est une véritable nouveauté dans le concept du bonheur par rapport à celui peint dans *Gil Blas*.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante
 lindicsy@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

CUSSAC, Hélène (2003). « La retraite chez Gil Blas : entre Pascal et Rousseau », Jacques Wagner (dir.), *Lectures du Gil Blas de Lesage*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 143–161.

DEBRAY, Quentin, Arnaud PAGNOL (2020). *Le Bonheur*, Entretien avec Michèle Gally, Bernard Granger et Luigi Grosso (dir.), *PSN*, 2020/2., vol. 18, 27–34, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-psn-2020-2-page-27.htm>. Consulté le 10 avril 2024.

Dictionnaire de l'Académie (1694). « Adventure », [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50398c/f625.item>. Consulté le 10 avril 2024.

DIDEROT, Denis (1752). « Bonheur », *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, L'Édition numérique collaborative et critique, vol II, [En ligne] <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v2-1682-1/>. Consulté le 10 avril 2024.

FURETIÈRE, Antoine (1690). « Aventure », *Dictionnaire Universel*, [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f46.image>. Consulté le 10 avril 2024.

GALLY, Michèle (dir.) (2019). *Le Bonheur : Dictionnaire historique et critique*, Paris : CNRS Éditions.

GRÉLÉ, Denis D. (2014). « L'utopie de la retraite dans l'Histoire de Gil Blas de Santillane de Lesage », *Journal of the Western Society for French History*, vol. 42, 32–42, [En ligne] <https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/1-utopie-de-la-retraite-dans-lhistoire-de-gil-blas-de.pdf?c=wsfh;idno=0642292.0042.004;format=pdf>. Consulté le 04 avril 2024.

Le Dictionnaire Le Robert en ligne, (2024). « Bonheur », [En ligne], <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/bonheur>. Consulté le 10 avril 2024.

LESAGE, Alain-René (2010). *Histoire d'Estévanille Gonzalez surnommé le garçon de bonne humeur*, édition critique par Cécile Cavillac, Œuvre complètes, t. 8, Œuvres romanesque IV, Paris : Honoré Champion.

MAUZI, Robert (1979). *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Genève – Paris : Slatkine.

MONTANDON, Alain (1999). *Le Roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris : PUF.

PESTRE, Jean (1752). « Bonheur », *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. L'Édition numérique collaborative et critique, vol. II., [En ligne], <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v7-927-1/>. Consulté le 10 avril 2024.

SZÁSZ, Géza (2018). « Le voyage moderné, entre désir de vitesse et nostalgie de la lenteur : l'exemple des voyages en Hongrie », Tímea Gyimesi (dir.), *Acta Romanica*, « Vitesse – Attention – Perception », t XXX, Szeged : JATEPress, 127–134.

Bernadett SZABÓ-GAJMER

Les possibilités de lecture des récits de voyage

Résumé

Dans cette étude, nous avons pour but de présenter les méthodes possibles de lecture des récits de voyage. À l'époque de la naissance des récits de voyage modernes, un lectorat de plus en plus vaste se met à s'intéresser aux systèmes sociaux exotiques et lointains. Dans la première partie de l'étude, nous présenterons les caractéristiques des récits de voyage au XVIII^e siècle. Au XVIII^e siècle En Europe et notamment en France, le commerce d'esclaves devient un sujet incontournable. Une rapide présentation de cette pratique nous permet également d'examiner le rôle que la ville de Bordeaux y joue, tout en soulignant que durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Bordeaux devient le pôle le plus important du commerce d'esclaves. L'étude de l'économie des colonies françaises à cette ère s'impose également si nous souhaitons aborder les liens entre récits de voyage et colonisation. Ensuite, nous présenterons les conceptions coloniales françaises et les ressources financières de cette époque. Dans la deuxième partie de l'étude, nous procéderons à l'analyse de l'approche politique du commerce d'esclaves à travers des sources (statistiques et récits de voyage) qui datent de la fin du XVIII^e siècle. Dans l'étude, nous chercherons aussi les croisements entre les statistiques et les récits de voyage de l'époque, notamment chez deux auteurs, Louis Antoine de Bougainville (1729–1811) et Charles Pierre Claret de Fleurieu (1738–1810).

Mots-clés : récit de voyage, XVIII^e siècle, Bordeaux, commerce d'esclaves, Bougainville, Fleurieu

Abstract

In this study, we present the possible reading methods of the travelogues. In the era of the birth of the modern travelogues, a huge readership started to be interested in exotic and faraway social systems. In the first part of the study, we present the characteristics of the travelogues in the 18th century. In Europe and precisely in France, more specifically in Bordeaux, the slave trade of the 18th century became an important topic. If we wish to discuss the links between the travelogues and the colonization, we also have to mention the economy of the French colonies in this period. Then, we present the colonial approaches of France as well as the financial background and possibilities. In the second part, we analyze the political approach of the slave trade via the travelogues of two authors, Louis Antoine de Bougainville (1729–1811) and Charles Pierre Claret de Fleurieu (1738–1810).

Keywords: travelogues, 18th century, Bordeaux, slave trade, Bougainville, Fleurieu

Introduction

L'objectif de la présente étude consiste à rappeler, sous un nouvel angle, un sujet marginalisé, et à l'examiner d'un point de vue interdisciplinaire.

Nous devons préciser d'emblée que la période à laquelle se rapporte notre investigation correspond à l'époque de la naissance des récits de voyage modernes. Les sociétés européennes de l'âge moderne commencent à s'intéresser aux peuples récemment « découverts » et aux mondes exotiques, lointains.

Vu ce constat, nous présenterons d'abord les caractéristiques des récits de voyage au XVIII^e siècle. Nos recherches antérieures ont déjà révélé l'existence de plusieurs méthodes ou manières de classer les récits de voyage. En Europe et notamment en France, au XVIII^e siècle, le commerce d'esclaves, appelé aussi la « traite négrière » est un sujet incontournable. La recherche contemporaine n'en peut nullement faire abstraction. Par conséquent, nous procéderons à une rapide présentation du commerce d'esclaves au XVIII^e siècle, et notamment du rôle que la ville de Bordeaux avait dans cette pratique autour de ce sujet. (On ne doit pas oublier que, durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Bordeaux fut le pôle le plus important du commerce d'esclaves.)

Parler des liens entre récits de voyage et colonisation oblige aussi à présenter l'économie des colonies françaises à cette époque. Ensuite, on montrera les conceptions coloniales françaises et les ressources financières de cette ère.

Dans la deuxième partie de l'étude, l'on présentera l'approche politique du commerce d'esclaves à travers les sources (statistiques et récits de voyage) à la fin du XVIII^e siècle. Dans l'étude, l'on cherchera aussi les liens entre les statistiques et les récits de voyage de l'époque, notamment de deux auteurs, Louis Antoine de Bougainville (1729–1811) et Charles Pierre Claret de Fleurieu (1738–1810).

Notre travail vise à donner réponse à deux questions importantes : Pourquoi lisons-nous des récits de voyage ? Y a-t-il des croisements entre eux ?

Les catégories des récits de voyage

La recherche sur la littérature des voyages a déjà souligné que le récit de voyage était devenu de plus en plus populaire aux XVII^e–XVIII^e siècles. Selon Marie-Noëlle Bourget, le fait que les voyageurs, après le retour au pays natal, ont rapidement rédigé et publié leurs récits traduit une attente impatiente chez les lecteurs. Un premier sondage de cette production abondante nous a permis de constater que des possibilités de classement des récits de voyage existent.

Dans le contexte de la colonisation, nous avons pu distinguer trois catégories. En ce qui concerne la première, elle comprend des récits de voyage qui sont créés par la curiosité ou par le désir de découverte. Par exemple, René Caillié (1799–1838) était le premier explorateur qui a réussi à atteindre la ville de Tombouctou en Afrique subsaharienne, et il était le premier Européen à en revenir vivant (contrairement au major Gordon Laing). Il a aussi rédigé le récit de voyage intitulé *Description de la ville de Tombouctou*, de plus, il a écrit un autre travail, le *Journal d'un Voyage à Tombouctou et à Jenné, dans l'Afrique centrale...pendant les années*

1824, 1825, 1826, 1827, 1828 ... Avec une carte itinéraire, et des remarques géographiques, par M. Jomard en trois grands volumes (Caillé 1830). On peut affirmer qu'il n'avait aucune intention de coloniser ce territoire africain : il était motivé par le prix (une somme d'argent) qui récompensait la découverte et par l'honneur même de cette découverte.

Quant à la deuxième catégorie, on y range les récits de voyage qui, rédigés lors du processus de la colonisation, y sont étroitement liés. On y mentionne, entre autres, le récit de voyage de Jean de Léry, ou celui de Samuel Champlain (1567–1635). Cet explorateur français du Canada a rédigé son ouvrage sur les expéditions canadiennes par-ci par-là avec dans un style héroïque pour la première fois en 1613. *Les Voyages* est un récit de voyage qui se lit comme un livre-journal richement illustré. Il contient aussi beaucoup de cartes géographiques de l'époque. Il faut souligner que Champlain ne le destinait pas à un lectorat vaste, mais bien au gouvernement français pour en faire un usage politique (Thierry 2020).

À la troisième catégorie appartiennent des récits de voyage qui décrivent une colonie quelconque (donc, un élément de l'empire colonial français). Pour citer un exemple, l'œuvre d'Ismail Urbain (1813–1884), *L'Algérie française : indigènes et immigrants*, correspond à ce critère (Urbain 1862).

En ce qui concerne le genre même du récit de voyage, il faut clarifier, pour en établir les spécificités périphériques, les circonstances politiques dans lesquelles ils ont été rédigés, l'origine de l'auteur, sa profession, et les impressions subjectives et objectives sur un territoire.

Récits et colonisation : les opportunités d'exploiter les textes des voyageurs

En ce qui concerne la situation politique de la France des Lumières, c'est l'époque d'une césure coloniale et politique. En 1763, année du Traité de Paris ayant mis fin à la Guerre de Sept Ans (1756–1763), la France a perdu presque toutes ses colonies, dont la Nouvelle France et l'Inde. Néanmoins, elle a pu conserver les îles antillaises, notamment Guadeloupe, Martinique et Saint-Domingue qui étaient très précieuses en raison de la production de la canne à sucre, du cacao ou du café. Ces denrées coloniales ont conféré une importance extraordinaire aux territoires antillais. La France aurait sacrifié son empire colonial pour maintenir les Antillaises.

La France a pris une revanche symbolique par la guerre d'Indépendance des États-Unis à laquelle la marine et les armées de Louis XVI participaient aux côtés des rebelles contre l'Angleterre dans la deuxième partie des années 1770.

Après La Guerre de Sept Ans et la Révolution, la France a dû repenser et reformuler ses intentions coloniales dans les années 1790. Dans un discours prononcé en 1797, Talleyrand a attiré l'attention aux voyageurs de l'époque et à leurs ouvrages, notamment les voyages de Louis Antoine de Bougainville et d'Étienne Marchand.

La période du Directoire est aussi une époque d'agitation militaire. La France faisait face à l'Autriche en Italie. Quant aux colonies, la Martinique était occupée, Saint-Domingue était en guerre, néanmoins le Directoire départementalisait les colonies lors d'un élan abolitionniste.

Intérieurement, le Directoire mettait en place des outils économétriques, une administration dense, des industries, des institutions scolaires qui allaient bénéficier les régimes suivants. En ce qui concerne la religion, c'était une période de calme relatif : si les prêtres réfractaires étaient arrêtés continuellement, les écoles religieuses rouvraient, les croix étaient tolérées, les offices religieux étaient plus populaires, mais la croyance diminuait.

C'est donc dans ce contexte que le discours de Talleyrand s'inscrit. Le personnage même est digne d'intérêt : sous la Révolution, Charles-Maurice Talleyrand de Périgord était président de l'Assemblée nationale, puis diplomate à Londres. Sous la période du Directoire, il était ministre des Affaires étrangères, il a remarqué le talent politique et militaire de Napoléon, mais leur relation lui était marquée par beaucoup de conflits (Hajnal 1988).

Le 5 juillet 1797, il a lu à l'Institut un texte intitulé *Essai sur les avantages à retirer des colonies nouvelles dans les circonstances présentes*. Avec ce discours prononcé juste avant sa nomination au poste de ministre des Affaires étrangères, il a fondé les théories principales de colonisation française. (À cette époque, du fait, entre autres, des succès militaires de Napoléon en Italie, la jeune république pouvait déjà espérer devenir une grande puissance.)

Dans son discours, Talleyrand a affirmé que la France ne pouvait pas accepter la perte de ses colonies consacrées par la paix à la fin de la guerre de Sept Ans (1756–1763). Il a aussi mentionné le ministre des Affaires étrangères précédent Étienne François de Choiseul (ou *duc de Choiseul*) qui, avant la perte des colonies américaines, a attiré l'attention vers l'Égypte, contre la conception de politique extérieure dominante des années 1760. Talleyrand pense que les colonies ne sont pas des territoires commerciaux mais, avec elles le gouvernement aurait pu compléter l'économie de la France (Talleyrand 1797).

Dorénavant, selon Talleyrand, les nouveaux territoires pourraient fonctionner comme une vanne de sécurité pour réduire la tension sociale en France. Après la Révolution, cette tension sociale était à l'origine des conflits trop polarisés entre les royalistes et les Jacobins. Talleyrand pense qu'il est possible de dévier cette tension sociale dans ces nouveaux territoires pour créer la nouvelle société française. Le désir de l'aventure, les nouvelles possibilités de travail pourraient compenser les différences sociales.

Il suggère aussi d'étudier les récits de voyage rédigés de son époque en tant que lectures gouvernementales. En premier lieu, il souligne les œuvres de Bougainville et de Fleurieu :

[...] c'est d'ailleurs aux hommes qui ont le plus et le mieux voyagé, à ceux qui ont porté dans leurs recherches cet amour éclairé et infatigable de leurs pays ; c'est à notre Bougainville, qui a eu le gloire de découvrir ce qu'il a été encore glorieux pour les plus illustres navigateurs de l'Angleterre de parcourir après lui ; c'est à Fleurieu, qui a si parfaitement observé tout ce qu'il a vu, et si bien éclairé du jour d'une savante critique des observations les autres ; c'est à de tels hommes à dire au gouvernement, lorsqu'ils seront interrogés par lui ; quels sont les lieux où une terre neuve [...]. (Talleyrand 1797 : 13–14)

Questions de méthode

En France, au XVIII^e siècle, le commerce d'esclaves était l'un des plus importants facteurs du progrès économique de certaines villes. Comme nous l'avons déjà mentionné, la ville de Bordeaux y avait un rôle incontournable. Ce commerce a commencé en France au milieu du XVII^e siècle par la légalisation de la traite des Noirs en 1642, avec la promulgation du fameux Code Noir. De la deuxième moitié du XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e, les villes du Sud et de l'Ouest, notamment Nantes ou Bordeaux étaient les villes commerçantes d'esclaves à cette période. Des années 1730 aux années 1780, la prospérité de la traite négrière a façonné les villes commerçantes. Le port de Bordeaux disposait en effet d'un arrière-pays dont la prospérité permet de fructueuses exportations vers l'Angleterre et l'Europe continentale d'abord et vers les colonies américaines à partir du XVIII^e siècle. En retour, Bordeaux en importe des denrées, comme le coton, le café, le sucre qu'elle distribue en Europe. Cette ville s'impose au milieu du siècle comme la première place française pour ce commerce.

Les mouvements abolitionnistes, influencés par les idées des Lumières, commencent à apparaître en France dans la deuxième moitié du siècle. Le commerce d'esclaves est aboli en 1792–1793, mais le consul Napoléon Bonaparte le rétablit en 1802.

À travers les récits de voyage et des statistiques, nous pouvons comprendre les liens entre ces textes et les statistiques de la traite négrière. Au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la ville de Bordeaux multiplie les activités liées au port : constructions navales, manufactures de tabac ou de verreries et raffinerie de sucre. La population double, atteignant le chiffre de 110 000 personnes à la veille de la Révolution. Le développement du commerce colonial bordelais s'impose comme le fait le plus marquant de la croissance bordelaise. Par exemple, le commerce total bordelais est multiplié par 3, 4, alors que le trafic colonial, lui, est multiplié par 8 entre 1715–1785.

Nous pouvons mentionner que les capitaines girondins favorisent le troc. Ils échangent facilement et à meilleur compte vins et farines contre le cacao, le sucre, le café, le coton, l'indigo. Aux alentours de la région, la traite des Noirs est une pratique répandue. Les négriers chargent pour la côte d'Afrique tissus de couleur vive, fusils, couteaux et eaux de vie.

Il est intéressant que l'entrée de Bordeaux dans le marché de la traite semble résulter de son succès sur les marchés des Isles. Le nombre d'armateurs en droiture croît très fortement après la Guerre de Sept Ans (Villiers 1982).

Il faut souligner que c'est après la guerre d'Indépendance que Bordeaux se lance véritablement dans la traite négrière. De 1720 à 1744, seulement 44 négriers ont quitté Bordeaux, et 40 entre 1749–1755. À la fin de la Guerre de Sept Ans, les Girondins ne participent que très faiblement « au boom » négrier, loin derrière Nantes, La Rochelle et Le Havre. De 1762 à 1765, Bordeaux expédie 10 navires à la côte d'Afrique contre 76 à Nantes, 19 au Havre et 15 à Saint Malo. Environ 65 négriers quittent la Gironde de 1765 à 1774 (à peine six par an). À partir de 1782, cette tendance change brutalement : approximativement 200 négriers sont armés de

1789 à 1791. La moyenne annuelle s'établit à 20 armements avec deux pointes, l'une en 1786 avec 30 départs, l'autre en 1791 avec 31 expéditions en traite. Comme à Nantes, l'apogée coïncide avec les campagnes réclamant l'abolition de la traite.

On peut mentionner que cet essor bordelais s'accompagne d'une vaste originalité : la traite dans l'océan Indien devient de plus en plus importante, au détriment du commerce avec la côte occidentale de l'Afrique, traditionnellement la plus fréquentée. Bordeaux devient le premier port français pour le commerce d'esclaves venant de Zanzibar ou du Mozambique.

La conjoncture de la traite bordelaise présente toutefois des spécificités par rapport aux autres ports français. Au cours du XVIII^e siècle, la traite négrière est remarquable dans la vie commerciale de Bordeaux (Marzagalli 2004).

Dans cette partie de l'étude, nous cherchons des liens entre les récits de voyage célèbres de l'époque, notamment les œuvres viatiques de Louis Antoine de Bougainville et de Charles-Pierre Claret de Fleurieu et les résultats des statistiques que nous avons déjà évoquées.

Y a-t-il des croisements entre les récits de voyage et les statistiques ?

Louis-Antoine de Bougainville était un navigateur, explorateur, officier de marine et écrivain. Il était le premier Français à réaliser un tour de monde entre 1766 et 1769. Le récit de voyage qu'il en a rédigé dans son *Voyage autour du monde*, le journal de bord publié en 1771, a fait sensation dans les sociétés européennes de l'époque. Son œuvre inspirait beaucoup de philosophes, écrivains, artistes et navigateurs. Par exemple, Diderot a publié son ouvrage intitulé *Supplément au Voyage de Bougainville*. C'est une des principales sources de ce que l'on appellera plus tard le mythe du *Bon Sauvage*.

Pendant le voyage, le 2 avril 1768, l'expédition a atteint une île de Tahiti. Bougainville a cru qu'il a découvert le Tahiti pour la première fois, mais cette île avait déjà été découverte en 1767 par Samuel Wallis.

Bougainville donne des habitants tahitiens et de leur vie une description relativement équilibrée :

Le caractère de la nation nous a paru être doux et bienfaisant. Il ne semble pas qu'il y ait dans l'île aucune guerre civile, aucune haine particulière, quoique le pays soit divisé en petits cantons qui ont chacun leur seigneur. Il est probable que les Tahitiens pratiquaient entre eux une bonne foi dont ils ne doutent point. Qu'ils soient chez eux ou non, jour ou nuit, les maisons sont ouvertes. Chacun cueille les fruits sur le premier arbre qu'il rencontre, en prend dans les maisons où il entre. Il paraîtrait que, pour les choses absolument nécessaires à la vie, il n'y point de propriété et que tout est à tous. Avec nous, ils étaient filous habiles, mais d'une timidité qui les faisait fuir à la moindre menace. (Bougainville 1771 : 155)

Dans ce paragraphe, Bougainville décrit ses impressions avec objectivité. Dans son récit, il n'y aucune image idéalisée sur ses expériences tahitiennes. Néanmoins, il sympathise avec l'entourage naturel, les habitants, leurs caractéristiques morales.

Mathématicien, Bougainville expose ses expériences maritimes avec une grande quantité de données, et formule des réflexions sur les mesures faites par les commandants de vaisseau des XV^e–XVI^e siècles. Bien que Bougainville ait écrit ses

expériences des autochtones tahitiens, nous pensons que ce texte a un ton, une lecture abolitionniste, et que des croisements existent entre les récits de voyage de l'époque et les mouvements abolitionnistes français à la fin du XVIII^e siècle. De toute façon, c'est ce que nous suggèrent les textes des auteurs de l'époque. En effet, les auteurs écrivent et décrivent leurs expériences avec une grande objectivité concernant les autochtones. Ils soulignent l'innocence de leur habitation, leur innocence dans la nature paradisiaque. En substance, ils pensent que les autochtones seraient égaux à la société européenne. En plus, ils donnent un regard réfléchissant au contraire de la société européenne.

Citant souvent Montesquieu, Swift ou Herder, les auteurs de l'époque étaient enclins à un relativisme culturel. Il faut souligner que Diderot ou Raynal acceptaient la colonisation française, mais avec des méthodes plus humaines que les Hollandais ou les Anglais. Le mythe du Bon Sauvage nous montre l'idéalisation de l'homme à l'état de nature. En réalité, au XVIII^e siècle, ni les Tahitiens ni les Perses n'avaient pas de droits universels.

Si l'on évoque un extrait du voyage d'Étienne Marchand (1755–1793) relatif à son séjour et au commerce paisible avec les autochtones dans la baie de Madre de Dios ou de l'île Saint-Christine, l'on voit que l'auteur décrit la rencontre avec les insulaires comme une action paisible, amicale. Dans cette situation, l'équipe et les insulaires sont égaux. L'auteur souhaite montrer que les insulaires prennent le contact avec eux intelligemment et connaissent les matériaux européens. Je pense que l'auteur vise à sensibiliser les lecteurs :

Le *SOLIDE* n'était encore parvenu dans la Baie, qu'une flottille de pirogues, chargées de Naturels des deux sexes, les unes parties de *MADRE DE DIOS*, d'autres des Baies plus méridionales, quelques-unes mêmes venues de l'île de la *DOMINICA*, d'où le Vaisseau avait été aperçu, se porta en toute hâte à sa rencontre. Un de leurs vieillards, après avoir prononcé une harangue qui, comme on peut s'en douter, ne fut comprise par personne, attacha aux haubans du grand mât un morceau d'étoffe blanche ; c'était le rameau d'olivier : tous à l'envi crièrent Tayo ! Tayo ! (ami, ami) ; et l'Équipage du *SOLIDE* répétait en chœur Tayo ! Tayo ! Le capitaine *MARCHAND* fit distribuer aux Insulaires des bagatelles d'*EUROPE*, parmi lesquelles les miroirs parurent particulièrement fixer leur attention, et exciter leur étonnement comme s'ils n'en eussent jamais vu ; il est cependant probable qu'ils en avoient reçu du capitaine *COOK*, et peut-être plus anciennement de *MENDANA* [...]. (Fleurieu 1798 : 342)

Cependant, comme nous l'avons déjà évoqué, la traite bordelaise démarre tardivement. Quelles sont les raisons qui expliquent ce démarrage tardif et son dynamisme dans les années 1780 ?

L'explication de la conjoncture de cette particularité de la traite bordelaise réside dans la spécialisation portuaire. Or, c'est précisément l'époque où le débat concernant la légitimité de la traite négrière commence à enflammer les esprits politiques. La Chambre de Commerce de Bordeaux y participe activement en s'efforçant d'obtenir du pouvoir central tout l'appui nécessaire pour la protection de la traite bordelaise. Lorsque la Révolution pose le problème de la traite et de l'esclavage, cette chambre intervient avec vigueur pour leur maintien. Pourtant, l'un des défenseurs les plus ardents de l'abolition était le fils d'un armateur négrier : André Daniel Laffont

de Ladébat qui est, entre autres, auteur du *Discours sur la nécessité et les moyens de détruire l'esclavage dans les colonies* (1788) (Marzagalli 2004).

À côté des débats politiques autour de la question de l'abolition, l'attitude au quotidien, le préjugé de couleur vis-à-vis des gens de couleur dans le port bordelais, et le vécu de ceux-ci attirent aussi l'attention des chercheurs. Au XVIII^e siècle, beaucoup de Noirs et de mulâtres vivaient à Bordeaux. En général, leur statut était ambigu dans la mesure où la France n'admettait pas théoriquement la présence d'esclaves sur son sol.

Nous pouvons aussi examiner les concours académiques autour de la situation politique des Noirs. Par exemple, l'Académie de Bordeaux s'intéresse plus directement à la question de la traite négrière. En 1772, elle propose un sujet à double tranchant : « Quels sont les meilleurs moyens pour préserver les nègres qu'on transporte de l'Afrique dans les colonies, des maladies fréquentes et si souvent funestes qu'ils éprouvent dans ce trajet ? » Nous ne pensons pas avoir tort en affirmant que la philanthropie apparente de cette interrogation cache une préoccupation économique due aux pertes de revenu provoquées par les nombreux décès survenus pendant la traversée de l'océan (Marzagalli 2004).

Conclusion

Une fois la place du récit de voyage et le contexte de la colonisation dressés, notre travail s'organisait autour de deux grandes questions que nous reprenons ici. Pourquoi lisons-nous des récits de voyage ? Y a-t-il des croisements entre eux ?

Dans la deuxième partie de l'étude, nous avons présenté l'approche politique du commerce d'esclaves à travers les sources (statistiques et récits de voyage) de la fin du XVIII^e siècle. Pour trouver des liens entre les statistiques et les récits de voyage de l'époque, nous avons fait appel à deux auteurs mentionnés même par Talleyrand, Louis Antoine de Bougainville (1729–1811) et Charles Pierre Claret de Fleurieu (1738–1810).

Si l'investigation est encore loin d'être terminée, le sondage présenté plus haut laisse penser à l'existence des croisements entre les récits de voyage du XVIII^e siècle et la traite négrière française. On remarque également qu'il y a une croissance de la traite bordelaise alors que naissent les mouvements abolitionnistes à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution.

En général, les auteurs de ces récits de voyage possèdent une attitude objective, moderne. S'il n'y a pas d'opposition nette à l'abolitionnisme, et qu'un regard bienveillant à l'égard des autochtones peut être aisément repéré, cela n'est pas toujours univoque.

Quant aux perspectives coloniales françaises au début du XIX^e siècle, en raison de la politique napoléonienne qui était plutôt eurocentrique, les problèmes diplomatiques quotidiens ont marginalisé le renouveau de la pensée coloniale initié par le duc de Choiseul ou Talleyrand.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante
szabbernadette@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BOUGAINVILLE, Louis-Antoine (2006), *Voyage autour du monde*. Paris : La Découverte. [1771].

CAILLIÉ, René (1830). « Description de la ville de Tembouctou », *Revue des deux mondes*, vol. I., [En ligne] <https://archive.org/details/revuedesdeuxmond011830pari/page/252/mode/2up?q=cailli%C3%A9>. Consulté le 18 juin 2024.

CAILLIÉ, René (1830). *Journal d'un voyage à Tembouctou et à Jenné, dans l'Afrique centrale, précédés d'observations faites chez les Maures Braknas, les Nalous et autres peuples ; pendant les années 1824, 1825, 1826, 1827, 1828 : par René Caillié. Avec une carte itinéraire, et des remarques géographiques, par M. Jomard, membre de l'Institut*. Paris.

FLEURIEU-CLARET, Charles-Pierre (1798). *Voyage autour du monde pendant les années 1790, 1791, 1792 par Étienne Marchand précédé d'une introduction historique auquel on a joint des recherches sur les terres australes de Drake, et un examen critique du voyage de Roggeween avec cartes et figures*. Paris : Imprimerie de la République, [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86029468/f13.item>. Consulté le 18 juin 2024.

URBAIN, Ismail (1862). *L'Algérie française : Indigènes et immigrants*, Paris : Challamel aîné, [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5462627z.r=ismayl%20urbain%20alg%C3%A9rie?rk=21459;2>. Consulté le 18 juin 2024.

HAJNAL, István (1988). *Az újkor története*, Budapest : Akadémiai Kiadó.

MARZAGALLI, Silvia (2004). « Bordeaux, la traite négrière, l'esclavage : le point sur la question », Jean MONDOT (dir.), *L'esclavage et la traite sous le regard des Lumières*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 89–106.

SZÁSZ, Géza (1999). « Francia gyarmatosítási elképzelések a 18. század végén : Choiseul és Talleyrand », György KUKOVECZ (dir.), *A modern politikai gondolkodás kezdetei*, Szeged : JATEPress, 113–120.

TALLEYRAND, Charles-Maurice (1992). *Értekezés annak előnyeiről, hogy új gyarmatokat szerezzünk*, éd. et trad. par Szász Géza, Szeged : Documentum Historica 3. JATE Történész Diákkör, Szeged, [1797].

THIERRY, Éric (2020). *La France de Henri IV en Amérique du Nord*, Paris : Classiques Garnier.

VILLIERS, Patrick (1982). *Traite des Noirs et les navires négriers au XVIII^e siècles*, Montpellier : Éditions des 4 Seigneurs.

**L'être juif ou l'être étranger.
L'expérience des hommes indésirables dans les camps
d'internement français dans l'autobiographie de Jean-
Jacques Bernard**

Résumé

La Seconde Guerre mondiale a été marquée par de nombreux événements tragiques, y compris les camps d'internement en France. Selon Denis Peschanski (2002), l'histoire de ces camps se divise en quatre phases : l'exception (1938–1940), l'exclusion (1940–1942), la déportation (1942–1944) et l'exception (1944–1946). Après l'occupation nazie, ces camps ont accueilli divers groupes considérés comme « indésirables », notamment des communistes, des Juifs, des Tsiganes, des francs-maçons, etc. Les Juifs, qu'ils soient de nationalité française ou étrangère, ont également été arrêtés et internés dans ces camps, souvent situés dans le nord de la France. Les manuscrits de ces expériences traumatiques sont rares, mais essentiels. L'un des survivants, Jean-Jacques Bernard, romancier et dramaturge français, raconte son internement dans son œuvre autobiographique *Le Camp de la mort lente. Compiègne 1941–1942*. Clara Lévy souligne que la judéité d'un écrivain peut se percevoir à travers l'intrigue, les idées et la forme de son œuvre. Cet article vise à analyser comment les Français intitulés juifs ont vécu l'internement, comment la judéité transparait dans l'œuvre de Bernard, et si leur identité juive ou française s'est renforcée durant leur emprisonnement.

Mots-clés : Seconde Guerre mondiale, collaboration franco-allemande, camp d'internement français, (non-)judéité, autobiographie

Abstract

The Second World War was marked by many tragic events, including the internment camps in France. According to Denis Peschanski, the history of these camps can be divided into four phases: “exception (1938–1940), exclusion (1940–1942), deportation (1942–1944) and exception again (1944–1946)”. After the Nazi occupation, these camps took in various groups considered “undesirable”, including Communists, Jews, Gypsies, Freemasons, etc. Jews, whether of French or foreign nationality, were also arrested and interned in these camps, often located in northern France. Manuscripts of these traumatic experiences are rare, but essential. One of the survivors, Jean-Jacques Bernard, a French novelist and playwright, recounts his internment in his autobiographical work *Le Camp de la mort lente. Compiègne 1941–1942*. Clara Lévy points out that a writer's Jewishness can be perceived through the plot, ideas and form of his work. The aim of this article is to analyse how the French writers labelled Jewish experienced their internment, how their

Jewishness is reflected in Bernard's work, and whether their Jewish or French identity was strengthened during their imprisonment.

Keywords: Second World War, Franco-German collaboration, French internment camp, (Non-)Jewish identity, Autobiography

Introduction

Le XX^e siècle est connu en tant que le siècle des camps qui est, sans doute, en relation avec les guerres (Kotek et Rigoulot 2000), plus précisément, dans ce cas, avec la Seconde Guerre mondiale. Dès le début de cette période, on peut constater différentes formes d'emprisonnement et de privation de liberté, plus souvent sans que les victimes aient commis de délits. L'objectif de ces enfermements en France était en général la défense du pays contre les « éléments indésirables ».

Cependant, étant donné que par culture et par pays, l'utilisation de la terminologie se diffère, il serait convenable de traiter premièrement le contexte historique et l'origine de l'expression « concentration » ou « concentrationnaire ». Par conséquent, premièrement, nous visons, dans cet article, à présenter des informations générales à propos du camp où l'auteur, autrement dit, le protagoniste de notre étude a été interné. Deuxièmement, l'on souhaite également mettre en place un cadre littéraire car, autant dans le contexte historique que littéraire, les autobiographies qui traitent de l'Holocauste ont reçu plus d'attention. Nous avons ainsi l'intention de montrer, en nous appuyant sur des théories pertinentes, que les manuscrits abordant les camps d'internement français s'inscrivent dans la littérature concentrationnaire, mais non pas dans la littérature de l'Holocauste.

Pour justifier cette affirmation, nous examinerons et analyserons, de certaines perspectives, telles que la judéité, la faim et les relations entre les compagnons, l'œuvre de Jean-Jacques Bernard, intitulée *Le camp de la mort lente. Compiègne 1941–1942*. En décrivant également la littérature juive, nous constaterons que l'œuvre analysée est un cas particulier. Il ne s'agit pas, dans le cas de Jean-Jacques Bernard, de la littérature typique et familière de l'Holocauste, mais de son contraire, qui peut nous emmener vers une nouveauté dans ce genre littéraire.

On souhaite ainsi examiner son œuvre de différents points de vue, y compris de l'acceptation ou du refus de la judéité, du point de vue de l'*hospitalité*, de la camaraderie et des expériences corporelles trouvant leur origine dans la malnutrition et dans les maladies qui régissent dans le camp d'internement français de Compiègne.

Contexte historique : le camp d'internement de Compiègne

Parmi les périodes que Denis Peschanski a détaillé dans sa thèse de doctorat en 2000 et dans l'édition qu'il en a publiée, nous pouvons mentionner, en rapport avec l'œuvre à analyser, l'époque du régime de Vichy, sa politique d'exclusion et la collaboration franco-allemande. À l'origine, les autorités françaises ont commencé à

installer des camps à cause de l'exode massif des Espagnols, toutefois, avec l'arrivée du régime de Vichy et l'occupation nazie de la France, les desseins ont changé (Peschanski 2002 : 36–44). Les rafles ont visé principalement des Juifs, des nomades étrangers et français, des communistes, des francs-maçons, finalement, tout ceux dont les opinions idéologiques ne coïncidaient pas avec celles de Vichy, et qui pouvaient désigner un danger pour la France, ainsi que pour les troupes allemandes (Peschanski 2002 : 164–165).

L'administration des camps d'internement dépendait largement des autorités françaises, le ministre de l'Intérieur s'en est occupé de 1940 à 1944. En plus, le régime a fourni des fonctions clés dans la politique internementale aux préfets régionaux, étant donné que ceux-ci ont eu le droit de choisir les chefs des camps, ou dans la zone occupée, ils pouvaient confier la supervision des camps à ses collaborateurs (Peschanski 2002 : 270–276).

Tel était le camp de Compiègne de Royallieu dont l'histoire n'est point similaire aux autres, vu que c'était le seul camp qui dépendait complètement de l'administration allemande en territoire français. Étant sous ce contrôle, ce camp d'internement était en même temps un camp de transit, d'où les nazis ont déporté les prisonniers vers les camps de concentration. Pour pouvoir établir ce camp, les autorités allemandes ont eu recours à des casernes de Royallieu édifiées avant la Première Guerre mondiale (Pfeiffert et Jouin 1996 : 450). Ils ont changé son appellation plusieurs fois, car, au début, ils ont visé à emprisonner les militaires étrangers, par exemple britanniques, mais aussi des Français. De surcroît, la population du camp était diverse pendant les années de 1941 à 1944. Ils y ont envoyé au total 53 785 personnes, juste déprivées de leur liberté ou bien internées avant et transportées d'un autre camp. La plupart des détenus n'avaient commis aucun délit, la raison de leur emprisonnement était d'être communiste, juif ou de race, de nationalité ou d'idéologie politique différentes. Les plus nombreux étaient les communistes et les internés raciaux (Pfeiffert et Jouin 1996 : 452–453).

Étant un camp immense, les Allemands l'ont divisé en trois secteurs : le secteur A pour les prisonniers français (communistes, résistants, politiques, etc.), le secteur B pour les prisonniers militaires alliés (certains bâtiments recevaient des Américains également), et le secteur C pour les Juifs, ainsi que, pendant une courte période, pour les Russes. Le camp a été isolé par des murs et des barbelés et surveillé à partir des miradors. Les baraques ont été disposés en une forme « U » qui a rendu possible de mieux séparer les prisonniers (Pfeiffert et Jouin 1996 : 458–461).

En ce qui concerne les conditions à Royallieu, elles varient d'un secteur à l'autre : certains détenu ont reçu assez de nourriture, ont pu recevoir des colis ou des lettres, tandis que d'autres ont été de plus en plus discriminés et mal traités. Dans quelques chambrées, vingt-quatre lits doubles ont été installés, « c'est-à-dire 24 couchettes superposées l'une sur l'autre, ce qui faisait 48 places... Comme matelas, il y avait une paille en ficelle de papier » (Hoen 1945 : 78), que les internés ont préparé eux-mêmes. De cette façon, les chambrées sont devenues surpeuplées dont la conséquence était l'hygiène lamentable. Les installations étant largement insuffisantes, les internés ont fait face à un grand manque d'équipements sanitaires

et seulement cent lavabos par camps, ce qui menait jusqu'à la prolifération de la vermine (Pfeiffert et Jouin 1996 : 463). Les rations de nourriture ont aggravé la situation, vu que tout ce que les internés ont reçu n'était que de l'eau chaude avec quelques légumes, deux fois par jour, avec deux cents grammes de pain (Pfeiffert et Jouin 1996 : 463).

Pour passer le temps, les internés ne devaient pas travailler, mais ils ont certainement essayé de transmettre le rôle social auquel ils étaient déjà habitués, malgré les circonstances complètement différentes des camps. Les hommes ont tenté d'organiser des salons de barbier, de la cordonnerie, ainsi que des activités culturelles : des comités d'étude et des conférences sur thèmes divers, des pièces de théâtre et des matchs de sport, plus précisément de football et de basket (Pfeiffert et Jouin 1996 : 466). Ces initiatives ont servi de méthodes à survivre, de faire écouler le temps plus rapidement et d'oublier un peu l'angoisse provoquée par l'enfermement. Dans les chapitres suivants, nous avons l'intention de relever des modes et techniques qui permettent aux détenus de survivre jour après jour dans le camp.

Théorie et contexte littéraires : écriture autobiographique et écriture juive

Certes, quand les termes « écriture autobiographique » et « écriture juive » apparaissent ensemble dans un contexte, on a tendance à penser à la littérature concentrationnaire, plus précisément de la Shoah. On n'a point tort, étant donné que dans le canon littéraire ce sont les œuvres de David Rousset, Jorge Semprun, Charlotte Delbo ou des auteurs Hongrois, tels que Miklós Radnóti ou Imre Kertész, qui ont bien déterminé ce genre dans la littérature.

Toutefois, il serait important de remarquer que le mot concentrationnaire ne se réfère aux camps nazis que depuis la publication de l'ouvrage de David Rousset. Survivant des camps de mort de Neuengamme et Buchenwald, il a écrit un livre, intitulé *L'univers concentrationnaire*, qui a exercé une grande influence sur l'utilisation de la terminologie (Hamel 2005 : 231–250). Avant, même pendant la Première Guerre mondiale, quand la France a établi plusieurs camps, on les a appelés camps de concentration, alors que ceux-ci n'avaient pas pour dessein l'extermination planifiée, mais de concentrer, de réunir dans des endroits fermés les étrangers et les « éléments indésirables » (voir Farcy 1995).

Par le biais d'une clarification du contexte historique et de la terminologie, il s'avère que la question de l'étranger ou l'élément étranger était primordiale à l'époque pour le gouvernement français. Il est évident que l'on doit recourir à la pensée déridienne, au terme de *l'hostipitalité* que Jacques Derrida a créé et qui comprend les mots *hospitalité* et *hostilité*. Par ce terme, il se manifeste une sorte d'ambivalence envers l'invité, un désarroi s'il faut accepter ou rejeter ce qui est étrange. Cet étranger introduit toujours une autre culture, un autre comportement, des valeurs, des habitudes hors du commun par rapport à ceux du milieu dans lequel il se trouve (Derrida 1997). De cette façon, le régime de Vichy a exclu, a discriminé tout ce qu'il a trouvé dangereux. En plus, les autorités françaises et allemandes ont largement contribué au fait que tous les Français considérés dangereux – d'origine

juive, juifs ou non-juifs – perdent leur nationalité française (Peschanski 2002 : 345–379). De cette façon, le régime de Vichy antisémite a interné dans les camps d'internement, puis déporté presque toutes les victimes (Peschanski 2002 : 345–379). C'est de ces événements que le terme du camp de concentration gagne le sens que l'on y attribue de nos jours.

Ces événements incitent de nombreux auteurs, dont Derrida et Bernard, de raconter leurs traumas, souvent sous forme de mémoire ou d'œuvre autobiographique. En parlant de l'autobiographie, on ne peut tout de même pas ignorer le nom de certains théoriciens de première importance, en l'occurrence celui de Paul de Man ou de Philippe Lejeune. Théoricien de la littérature américaine et spécialiste de l'autobiographie, de Man traite abondamment la valeur et la référentialité des œuvres. Ils déclarent que dans les ouvrages autobiographiques, il y a une fusion entre le narrateur et le personnage qui vit les événements réels – dans notre cas, historiques. Par conséquent, l'auteur utilise en général le pronom « je » au lieu de la troisième personne du singulier. En conséquence, tout ce que l'auteur écrit est représenté de manière plus directe, plus humaine, comme si le lecteur avait vécu, lui-même, les mêmes événements à la même époque. La première personne du singulier utilisée dans les autobiographies laisse souvent la personne du destinataire non spécifiée, et le dialogue interne se mélange avec la communication littéraire dans le cadre d'une narration rétrospective (Lejeune 2003 : 94–109). Paul de Man, dans son étude *Autobiography as De-facement* affirme que l'autobiographie repose sur des faits réels et vérifiables de manière moins ambiguë que la fiction. Elle appartient à un mode de représentation plus simple que la fiction. Bien qu'elle puisse inclure des rêves et des fantasmes, ces écarts sont liés à un sujet dont l'identité est clairement définie par son nom propre (G. Loureiro 1984 : 67–81).

Pour retourner un peu vers la judéité dans les manuscrits littéraires, il faut bien signaler que la question d'identité apparaît dans ce cas, ce que l'on a essayé de suggérer en mentionnant très brièvement le nom et les pensées de Jacques Derrida. Clara Lévy, professeure de sociologie à l'université Paris 8 et chercheuse, dans son article intitulé *Le double lien entre écriture et identité : le cas des écrivains juifs contemporains de langue française* distingue le judaïsme de la judéité, en déclarant que dans le cas du judaïsme, on parle des doctrines et des institutions religieuses, tandis que dans le cas de la judéité, il s'agit d'un sentiment subjectif d'appartenance. Elle établit également les critères de l'écrivain juif. Pour elle, afin d'être un auteur juif, soit il est juif de naissance ; soit il parle l'hébreu, le yiddish, le judéo-arabe à côté du français ; soit il aborde ou met en action des personnages juifs et des thèmes qui peuvent les toucher ; mais lui-même peut être non-juif en évoquant des situations et personnages en relation avec cette religion ou ce peuple (Lévy 2001 : 75–90).

Comme nous l'avons déjà mentionné, il existe plusieurs catégories de la littérature concentrationnaire qui abordent la situation des Juifs ou non-Juifs de nos perspectives. Les deux que l'on a jusqu'ici observé sont les manuscrits qui traitent les camps d'internement français, puis la déportation et les camps de la mort, et les œuvres qui traitent les camps d'internement français mais ne mentionnent pas les camps d'extermination (soit l'interné a eu la chance de s'évader, soit de se libérer, par exemple, à cause de son état de santé).

L'œuvre de Jean-Jacques Bernard, intitulée *Le Camp de la mort lente. Compiègne 1941–1942*, traite des expériences vécues, c'est-à-dire une expérience directe des événements qu'il a écrit d'une part pour commémorer les morts et d'autre part pour rechercher un soulagement, un réconfort des horreurs qu'il a expérimentées. Dans les chapitres suivants, nous visons à présenter son œuvre littéraire et ses valeurs artistiques, tout en soulignant les signes de l'*hostipitalité*, la judéité et l'expérience concentrationnaire du point de vue des camps d'internement sur le territoire français.

L'auteur discriminé, l'auteur étranger malgré sa nationalité

Jean-Jacques Bernard, dramaturge et romancier français se faisait populaire pour plusieurs activités artistiques à l'époque. Il est né en 1888 et est mort en 1972 en France. Son père, Tristan Bernard, était romancier, chroniqueur, humoriste et dramaturge. Après avoir rempli plusieurs fonctions durant la Première Guerre mondiale, Jean-Jacques Bernard s'est installé avec sa femme et ses enfants à Paris et a commencé sa carrière en tant que dramaturge. Il a présenté de nombreuses pièces de théâtre dans plusieurs salles, à la Comédie-Française ou au Théâtre de l'Odéon. Il était même élu vice-président de la commission des Auteurs dramatiques entre 1930 et 1940 (Bernard 2006 : 11–14)¹.

Cependant, le 12 décembre 1941, un tournant inattendu a rompu son activité professionnelle, vu qu'il a été arrêté à son domicile ce jour-là lors de la rafle « des notables ». Ensuite, après avoir passé une journée entière au manège de l'École militaire à Paris, il a été emmené au camp de Royallieu-Compiègne où il serait interné pendant trois mois. Il a été libéré le 13 mars 1942 à cause de/grâce à (on se permet d'utiliser ce terme de causalité, vu qu'à cette époque, ceux libérés des camps, étaient plus chanceux) son état de santé. Deux ans après sa libération, dans le mois de décembre, il publie son œuvre chez Albin Michel pour commémorer ses compagnons et leur internement. Il décède le 12 septembre 1972, en léguant une multitude d'œuvres théâtrales et littéraires, ainsi qu'une grande carrière. (Bernard 2006 : 11–14).

Nous analyserons, dans ce qui suit, l'autobiographie de Jean-Jacques Bernard selon les points de vue de l'*hostipitalité*, de l'expérience corporelle (la proximité des autres compagnons, soldats ou infirmiers, l'influence de la faim et de la maladie sur le corps), de la relation avec les compagnons, ainsi que des activités culturelles (car cela ne pouvait pas se réaliser sans les compagnons) et de la judéité hors du commun qui apparaît dans le manuscrit.

De la vie libre à la vie internée

Jean-Jacques Bernard raconte son histoire de plusieurs perspectives : la famine, la soif, la maladie, la corruption, les compagnons, les soldats cruels, les activités

¹ Son texte est introduit par sa biographie dans la nouvelle édition.

culturelles, bref, il n'évite aucune expérience auxquelles il assiste pendant son internement. Il divise son œuvre en quatre parties intitulées *L'arrachement*, *Royallieu*, *La descente*, *L'infirmerie*. Dans la nouvelle édition, le lecteur peut également constater la présence des annexes des articles sur son manuscrit *Le camp de la mort lente* et des lettres d'autres internés de Compiègne, ainsi que des correspondances de Jean-Jacques Bernard avec ses lecteurs. En plus, une liste des personnes décédées de décembre 1941 à mars 1942 au camp est également publiée.

L'auteur est arrêté à cause de ces ancêtres qui pratiquaient le judaïsme autrefois. Il est jugé Mischling, juif, par les lois allemandes créées sous le Troisième Reich. Ces lois ont été commencées à être appliquées en France également après la consolidation du pouvoir nazi par biais de la collaboration. C'est, de cette façon, que l'identité juive devient une question primordiale dans le texte. Dès le début du livre, il déclare que ni lui ni ses compagnons proches ne se disent pas juifs mais « uniquement Français ». Il raconte que « [...] ces hommes nés et élevés en climat français, avec tout ce que ce climat comporte de tradition latine et même chrétienne, et pour qui le concept d'une nation juive n'était qu'une création arbitraire » (Bernard 2006 : 66). Ce passage ne traduit aucun jugement que ce soit vis-à-vis des « Juifs-juifs », comme il les appelle, mais reflète tout simplement son incompréhension concernant son internement parce qu'il ne suit ni les doctrines ni la culture juive.

Si l'idée d'une communauté juive fut repoussée par la plupart d'entre nous comme périmée, arbitraire et blessante, en revanche, sur le plan humain, le sentiment d'une solidarité fut complet. [...] Réaction toute sentimentale, purement humaine. Sur le fond du problème, la réponse de presque tous ces Français à cette tentative de régression par la violence fut tout simplement : « Non ! » La véritable solidarité des Français de Royallieu s'établit donc sur une dénégation, sur un refus. (Bernard 2006 : 110–111)

Bien qu'il refuse complètement d'être qualifié comme juif, il énonce son sentiment de solidarité avec ceux qui s'identifient juifs. Il est, néanmoins, énormément déconcerté par la situation en général. En plus de ce sentiment, ils craignent de mentionner ou parler de l'exclusion et de l'injustice à propos de la judéité ou du judaïsme. Cela est justifié par le fait que quand ils organisent un événement culturel (souvent des conférences), un seul thème est interdit : évoquer la question juive et la question allemande. Ils se sentent marginalisés, comme chez Derrida, la judéité devient une métaphore de l'étrangeté et de l'injustice. Comme le philosophe franco-algérien, les internés explorent également la responsabilité envers l'autre, l'accueil de l'altérité et les impératifs moraux (Robin 2002 : 207–218).

Pour illustrer notre propos, il suffit de mentionner les tentatives de Jean-Jacques Bernard et de ses compagnons, décrites dans son œuvre rétrospective, qui visent à recréer une communauté qui existait avant l'internement. Ils organisent des conférences (par exemple, sur les ballets russes), des entrevues, des théâtres (c'est la première fois où l'auteur n'écrit pas de pièce, mais la présente sur scène), des récitations, etc. pour faire passer le temps. Quand ils ont la possibilité, ils sont toujours ensemble. En plus, ils tentent d'installer différents services comme celui du

cirage des chaussures ou du barbier pour se souvenir du bon vieux temps, qui deviennent les symboles d'une sorte de nostalgie.

Quand on examine la relation des compagnons dans le camp, outre les événements culturels, il convient de mentionner la situation de l'alimentation également. Dans chaque camp, ils installent des cantines dont la qualité dépendait largement de l'identité des prisonniers. Au camp des Juifs, la quantité de la nourriture distribuée est bien limitée. Les internés reçoivent quelques fois des paquets de la Croix-Rouge et de leur famille en cachette, dans lesquels ils envoient de la nourriture. Quand quelqu'un en obtient, il le partage avec les autres sans qu'ils en demandent :

J'ai reçu un peu de chocolat [...]. Si j'eus parfois la joie de pouvoir offrir de telles aubaines, j'eus bien entendu aussi celle d'en recevoir. Il était rare que l'un de nous reçût un paquet sans en partager au moins une partie. Il était de voir combien, parmi ces hommes qui avaient faim, était répandu ce souci de partager. Ce souci prenait parfois des formes touchantes. Je me souviens d'un soir où je rentrais à la chambrée, en me disant : « Quelle joie j'aurais, avant de m'endormir, à prendre quelque chose de rafraîchissant ! » Bizarre prescience ! Sur mon lit, quelqu'un avait déposé une demi-orange. Il y avait pareillement une demi-orange sur tous les lits. L'un de nos compagnons avait reçu un paquet. Il n'avait même pas pu attendre notre retour. Oh ! Que le cœur humain, dont on dit tant de mal, peut être riche en fraîches tendresses ! (Bernard 2006 : 129)

Ce partage sera une représentation de la camaraderie et de la solidarité tout au long de l'œuvre. L'autre n'est jamais abandonné, aucun conflit, aucune compétition n'entre en jeu parmi les détenus. Ils s'entraident toujours, que ce soit pour les vêtements, la nourriture ou les médicaments, mais si l'un d'eux a des produits de toilette en réserve, il les partage avec l'autre. Toutefois, en manquant de l'alimentation suffisante, leur état de santé commence à s'aggraver. Les activités culturelles se réduisent au fil du temps, car ils deviennent de plus en plus faibles. L'auteur est transféré, avec quelques compagnons, à l'infirmerie où il fait, ironiquement et d'une façon grotesque, ses premières constatations sur l'influence de la faim sur son corps. Cette expérience corporelle est profonde et unique, symbolisant la souffrance provoquée par le camp de la mort lente et la fin de l'histoire :

Un soir, en me déshabillant, je regardai machinalement mes cuisses. Je me rendis brusquement compte que je n'en avais plus. [...] L'expression « n'avoir que la peau sur les os » devenait une réalité. [...] Les coudes saillaient pareillement sur les bras effilés. Les côtés, les clavicules, les omoplates semblaient prêtes à crever la peau. (Bernard 2006 : 142)

Il sera, à la suite d'une amélioration modeste de son état de santé, libéré et s'échappe ainsi à la Solution finale des Allemands. Il se retrouve avec sa femme et ses enfants, et conséquemment, rédige trente mois après sa libération son œuvre littéraire commémorant ces mois de camps d'internement.

Conclusion

En guise de conclusion, nous ne pouvons que réitérer notre intention qui fut de donner une image modeste et concrète sur la vie dans le camp d'internement de Royallieu-Compiègne pendant la Seconde Guerre mondiale, plus précisément pendant le régime de Vichy et la collaboration franco-allemande à l'époque. Nous avons constaté que ce camp était un camp à part, étant donné que le ministre de l'Intérieur et les préfectures françaises ont cédé tout contrôle à la direction allemande.

Pour aller plus loin, avant d'examiner la vie dans le camp à travers l'ouvrage du dramaturge et écrivain français, Jean-Jacques Bernard, nous avons cherché à établir un contexte de théorie littéraire marqué par les pensées de Philippe Lejeune, Paul de Man, Jacques Derrida et Clara Lévy sur l'autobiographie et l'écriture juive. Conformément à leur théorie, nous pouvons affirmer que Jean-Jacques Bernard, qui adopte une vue intradiégétique en se focalisant sur la subjectivité et l'écriture du « je », se sentait persécuté en étant français et non juif. Au lieu d'une trouble de l'identité, cela se renforçait autant que sa solidarité envers les « Juifs-juifs ». Cette *hospitalité* de la part de la France et des Allemands a généré une solidarité forte et une entraide altruiste entre eux.

En analysant l'œuvre, le lecteur a également accès à des informations générales concernant le camp qui mettent l'accent sur le monde intérieur de Jean-Jacques Bernard. Le point de vue intradiégétique étant ici un outil au service de l'empathie et de l'identification, place le lecteur directement dans l'expérience du traumatisme, de la survie et des trois mois plein de difficultés de l'expérience d'internement.

Pour terminer notre conclusion, il faut remarquer que l'œuvre de Jean-Jacques Bernard n'appartient pas à la littérature juive. Malgré le fait qu'il traite de la question juive, elle met en scène peu de personnages juifs, ceux qui sont proches de l'auteur sont Français et lui-même, il se considère Français, ce qui fait que ce manuscrit reste indépendant de ce genre littéraire. Son œuvre, finalement, ne touche pas la littérature de la Shoah non plus, étant donné qu'il n'était pas déporté au camp d'extermination nazi, il a pu s'échapper en raison de/grâce à sa maladie causée par les conditions inhumaines dans le camp d'internement, qui fut le résultat de la collaboration franco-allemande.

UNIVERSITÉ DE PECS
doctorante
baba.viktoria@pte.hu

BIBLIOGRAPHIE

BERNARD, Jean-Jacques (2006). *Le camp de la mort lente. Compiègne 1941–1942*, Paris : Éditions Le Manuscrit [1944].

DE MAN, Paul (1991). « La autobiografía como desfiguración », traduit de l'anglais par Ángel G. Loureiro, *Suplemento Anthropos*, n°29, 1–12, [1979].

DERRIDA, Jacques (1997). « Vendégszeretetgyűlölet », Jacques Derrida : *Ki az anya ?*, Pécs : Jelenkor, 59–93.

FARCY, Jean-Claude (1995). *Les camps de concentration français de la première guerre mondiale (1914–1920)*. Paris : Anthropos-Economica.

HAMEL, Yan (2005). « Le sport concentrationnaire : David Rousset, Georges Perec », Benoît Melançon, Yan Hamel et Geneviève Lafrance (dir.), *Des mots et des muscles ! Représentations des pratiques sportives*, Québec : Nota bene, 231–250.

HOEN, Jean (1945). *De Compiègne à Buchenwald : « Frontstalag 122 » (Un camp de concentration en France)*, Paris : Bourg-Bourger.

KOTEK, Joël, Pierre RIGOULOT (2000). *A táborok évszázada. Fogva tartás, koncentrálás, megsemmisítés. A radikális bűn száz éve*, Budapest : Nagyvilág.

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil.

LEJEUNE, Philippe (2003). « Önéletírás, élettörténet, napló », Zoltán Z. Varga (dir.), *Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, Budapest : L'Harmattan.

LÉVY, Clara (2001). « Le double lien entre écriture et identité : le cas des écrivains juifs contemporains de langue française », *Sociétés contemporaines*, vol. 4., n°44, hiver, 75–90.

PESCHANSKI, Denis (2002). *La France des camps. L'internement 1938–1946*, Paris : Gallimard.

PFEIFFERT, Sabine, Laurent JOUIN (1996). « Le camp d'internement de Compiègne », *Revue Historique* 295, 598, no. 2, avril-juin, 449–474.

ROBIN, Régine (2002). « Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida », *Études françaises*, vol. 38, n°12, 207–218.

Christophe HANCY

Au nord par une montagne, au sud par un lac, à l'ouest par des chemins, à l'est par un cours d'eau : itinéraire d'un point de mire sur la cosmologie krasznahorkaienne

Résumé

Auteur de grand talent mais peu connu en France, László Krasznahorkai n'en demeure pas moins un artiste des mots ; véritable chef-d'orchestre au phrasé abondant, éloquent et particulièrement soutenu, sa plume rend pensif, contemplatif et invite à l'introspection. L'univers littéraire qu'il propose lui est propre, et dans sa complexité et sa richesse, a par attribut propre de décontenancer le lecteur non averti. Ainsi par strates il requière une lecture minutieusement attentive et évidemment répétitive pour tendre à ne négliger que le strict minimum de la prise stylistique, de l'empreinte *magyare*, du Verbe, qui, ici fait chair. Cette contribution humble et modeste tend à donner un coup de loupe sur cet ensemble créatif singulièrement insolite.

Mots-clés : cosmogonie traditionnelle, dystopie, spiritualité, Japon, jardin, littérature, esthétique

Abstract

László Krasznahorkai is a gifted author, a genuine wordsmith who is relatively unknown in France. He is a true conductor with great and eloquent phrasing, making one pensive, contemplative and introspective. The unique and complex literary realm he proposes has the inherent attribute of disconcerting the uninformed reader. Thus, his work requires a careful and multilayered reading if one wishes to get as close as possible to his engaging style, to his *magyar* manner, a scrupulously careful layered reading is up to ones reading as the author's work requires it. This humble contribution hopes to give a quick glance into his original and creative work.

Keywords: traditional cosmogony, dystopia, spirituality, Japan, garden, literature, aesthetics

Véritable menhir dressé en un coin du cheminement de l'apostolat de László Krasznahorkai, ce roman paru en 2003 pour son édition originale en langue hongroise, puis en 2010 pour sa version traduite en langue française par celle que nous considérons comme le véritable chantre de l'œuvre plusieurs fois primée de l'auteur s'inscrivant au sein d'une dynamique mettant en proue la post-modernité. Il s'agit en effet d'un carnet de voyage aussi bien didactique du transformationnel sociétal que transfiguratif du social littéraire, culturel et spirituel. L'esthétisme est la clef de voute de l'édifice romanesque bâti de par cette œuvre, et le déroulement de notre démonstration s'efforce de suivre cette recherche de Beau et de Sacré. C'est

bien en avant par les termes « *mono no aware* », traduisible en français en « sensibilité par le fugace » (Yamasaki 2022), que le récit commence introduisant au détenteur de l'ouvrage une vision panoptique du Pays du Soleil Levant. Car les sociétés extrême-orientales, et nipponne tout particulièrement, sont très différentes de nos sociétés européennes. Pour un archipel qui a évolué de façon inédite, alternant la réclusion quasi totale à la modernisation à marche forcée, le modèle chinois à celui des occidentaux et le seul qui en période de guerre fut victime du feu nucléaire, il convient de prendre toute l'ampleur de l'altérité qui s'ouvre au fil des pages tournées du récit fantastique dans lequel nous plonge Krasznahorkai. La Beauté tient en effet du Sacré, mais il convient prestement d'en profiter, d'accaparer cet état de grâce, puisque par nature éphémère bien longtemps jamais il ne dure.

Nous nous attacherons à expliciter dans un temps premier les procédés principaux utilisés par l'auteur de l'ouvrage *Au nord par une montagne, au sud par un lac, à l'ouest par des chemins, à l'est par un cours d'eau*, afin de rendre compte de sa technicité toute particulière ; puis secondement nous tâcherons de mettre en avant les influences majeures qu'elles soient d'ordre culturel, civilisationnel, historique, artistique et bien entendu spirituel, qui maturèrent en l'esprit de l'écrivain et participèrent de la maïeutique de l'œuvre.

À la croisée des mots, des chemins tracés

La toute primeur de la désorientation revient au titre de grande longueur et assez peu évocateur en soi, si ce n'est l'énumération d'une suite de valeurs cardinales et d'éléments d'une organisation paysagère ou d'orientation dans l'espace. Le lecteur est dès la première de couverture averti du véritable dédale qui s'offre à lui, tant à son esprit qu'à son cœur, par la très forte émotion qui se dégage du déballage d'un ensemble directionnel déconcertant de prime abord, mais en tout et pour tout bien familier, à mesure que ces images s'impriment de choses connues, ça de lieux, là de souvenirs vécus. La disposition de ces vocables, ces étapes de manière ordonnée est bien salutaire au lecteur distrait baguenaudant dans les paragraphes, prompt à se retrouver bien seul dans les lignes, entouré de lettres, il est une boussole entre vos mains.

S'ensuit presque aussitôt une autre stupeur à peine quelques pages tournées, point de paragraphe premier, le récit s'ouvre directement au deuxième, un casse-tête chinois délicatement posé au-devant d'yeux néophytes et interdits. Il y a en l'état plusieurs points d'approche de cette omission délibérée du fugitif numéro un. L'identité réelle ou supposée du personnage principal, et sa filiation historique toute littéraire au *Genji monogatari*, le « Dit du Genji » de dame Murasaki à l'époque *Heian* (794–1192) ne serait-il pas le « Dit de Krasznahorkai » à notre époque contemporaine. Admettez à mesure de votre avancée dans la narration de cette palpitante aventure que vous ayez pu être ce même personnage principal, et par la même son extension ancestrale, et vous voilà nanti d'une clef de lecture supplémentaire à ajouter à votre trousseau. Reste à trouver les trous de serrures en lesquels ces sésames pourront être introduits, tant sont-ils multiples et divers. Ce manque supposé fait se déployer également un éventail de possibilités de sorte qu'il

est soit que l'on puisse raccrocher la locomotive en produisant soi-même un chapitre ou tout aussi naturellement recommencer le déroulé de l'histoire une fois arrivé à la fin. Une question de sens.

Le troisième écueil est de taille conséquente puisqu'il représente la forme de l'œuvre en sa quasi-totalité : une phraséologie sans commune mesure des standards habituels. Ces traits de caractères suivants vous apprendront à faire sa connaissance et mieux appréhender les rapports intimes que vous entretiendrez avec elle. De forte amplitude symbolique et significative, quelques rares exceptions mises à part, de bien belle longueur, très dense au degré informatif ; à la ponctuation bien éparse, ornée deçà delà de quelques virgules et points, elle est coquette et sait se parer de force détails, et parmi ses plus beaux atours une myriade d'informations d'intérêt, de locutions soutenues et un puissant éclectisme. La force et la prégnance de cet art langagier peu commode d'accès mais incomparablement subtil sont nous pouvons le dire cristallisées par l'usage de cette technique scripturale. Il est à nul doute penser que la langue hongroise de par sa typicité et sa nature unique : son caractère déclinant, agglomérant, à l'ordre modulable, et la vocalique dont le maître mot est l'harmonie, aura été un atout majeur dans l'érection de cet édifice littéraire.

La fin justifiant les moyens, à moins que ce ne soit l'inverse parfois, nous évoquons à présent l'enchâssement chronologique et topographique romanesque qui tient à la fois du voyage temporel, de l'expérience de mort imminente, du parcours onirique ou de quelconque état de transe. La profondeur dystopique, qui est en quelque sorte la patte de László Krasznahorkai, imprègne le Japon et sa dynastie impériale dans une certaine mélancolie de la résistance, un élan inextricable, une dynamique impérative de brutalité, de laideur, sans sacralité, omniprésente et omnipotente. À l'image de l'*uroboros* antique, la mort ne semblant qu'être la seule issue, l'unique dénouement à cette mouvance mortifère. Les dés sont jetés et ce dès le départ, force étant de constater qu'ils étaient pipés, tant la mise est raflée immanquablement. Et l'on a beau s'acharner à lancer et lancer de nouveau, le hasard tend à se faire capricieux, car jamais de gain l'on obtient. Le ridicule de l'escouade des gardes du petit-fils du prince, perdue sans le moindre repère, saoule de bière a en être hébétée, fait écho à sa déroute. La vulgarité d'un quai de gare vide, balayé par le vent, hanté par un cheminot automate et des distributeurs automatiques faisant paire. Le pathétique d'un ensemble templier bouddhiste rongé par l'usure des ans, au bouddha reclus abandonné à l'indifférence, à la collection de sutra sacrés laissée sans ménagement ; un édifice dont il ne reste que l'ombre du faste et du rayonnement, et dont le gardien absent brille par le grotesque de sa demeure sale et désordonnée. La peine devant l'agonie d'un animal martyrisé par la cruauté imbécile de l'Homme, et ne pouvant malgré tous ses efforts déployés, sa volonté mise à contribution, échapper ne serait-ce qu'une fois au coup du sort. Coquin de sort que celui de la destinée, celle à ces facettes mentionnées qui ne laissent rien présager d'autre que peine souffrance et abandon. Il apparaît certain que ces successions nauséabondes sont par voie d'accumulation à même de monopoliser l'espace et chasser toute dimension charmante, plaisante et inspiratrice de joie, mais gardons en mémoire la formule protectrice du début, car être encadré par les attributs naturels environnants induit tout de même un espoir.

Nous nous mettons en lieu et place du misérable corniaud martyr, venu trouver sa grâce au pied du majestueux ginkgo biloba, arbre aux quarante écus emblématiques, axe d'une arborescence vitale. Car c'est en acceptation de la fatalité et conscient de la présence d'une continuité transcendante que le pérégrin en quête spirituelle peut espérer trouver son jardin caché, véritable enjeu au cœur de l'intrigue proposée par Krasznahorkai.

À la genèse d'une cosmologie baroque

Nous l'avons déjà précédemment énoncé, c'est une multitude d'influences qui est à l'origine de l'ouvrage *Au nord par une montagne, au sud par un lac, à l'ouest par des chemins, à l'est par un cours d'eau* de László Krasznahorkai, à commencer par ses voyages au Japon et son initiation à quelques traditions encore bien vivantes telles la calligraphie, la cérémonie du thé ou l'art jardinier.

Spirituel et religieux s'interconnectent comme modernité et tradition. Il est à savoir qu'au Japon, il n'est pas rare que quelqu'un baptisé dans la foi bouddhiste, se marie de façon chrétienne, et reçoive les derniers sacrements du shinto, la société s'est construite par force de l'Histoire avec des prélèvements et adjonctions ici et là, offrant un syncrétisme qui n'a pas de pareil. Attachons-nous aux apports les plus anciens, ceux issus de la cosmogonie chinoise, transmise par le *Tao*, la voie. Commune sans être identique à celle de l'Occident, la loi du Monde, en sa création, formation et évolution, régissant aussi l'Humanité est cyclique est bien structurée. Les civilisations se suivent sans forcément se ressembler laissant de nombreux apports derrière elles. Les marques de la Nature, telles le vent, la terre, ou l'eau, émaillent le récit de bout en bout, et ce dès le titre. Cela met en avant les principes élémentaires fondamentaux qui se différencient peu de ceux énoncés par le philosophe Bachelard, dans une Histoire d'une hypothèse sur les Quatre éléments : « [...] la lumière du feu, le diaphane de l'air, la mobilité de l'eau et la solidité de la terre [...] » (Bachelard 1948 : 74–97 ; Chevalier et Gheerbrant 1993 : 394–397), lui-même inspiré de la doctrine aristotélicienne qui y adjoint volontiers l'éther. Ainsi le *Wuxing*, les Cinq Mouvements, change ordre et termes mais reste l'essence de ce que ces éléments dégagent et le fait qu'ils participent de toutes choses par biais de polarités énergétiques ouranienne et chtonienne *Yin* et *Yang*. La première négative, associée au Ciel, la lune et la féminité ; la seconde positive, associée à la Terre, le soleil et le masculin. Ne faut y voir ici ni valorisation ni dévalorisation, mais bien complémentarité dans l'opposition, fécondité et harmonie. Car tout être vit en symbiose avec ces influences supérieures, mais participe aussi, dansant au milieu de ce grand bal cosmogonique. Déjà le grand stratège du royaume Wu, de l'époque des Printemps et Automnes (vers les VIII^{ème}–V^{ème} siècles avant notre ère), exhortait à qui se voulait paré des lauriers de la victoire sur les champs de batailles de prendre exemple en actions sur l'entreprise des éléments fondamentaux : « C'est pourquoi une armée doit être preste comme le vent, majestueuse comme la forêt, dévorante comme la flamme, inébranlable comme la montagne [...]. » (Sun 2011 : 45) Reprises au mot sous les termes de « *Fu rin ka zan* », elles servirent d'étendard au célèbre seigneur Takeda Shingen, le tigre de Kai, lors de l'époque du *Sengoku*

Jidai (1467–1603).

Des éléments structurants viennent à se manifester assurant support et soutien au Monde, et garantissant le lien étroit et d'interdépendance entre le Ciel et la Terre. Représentés par l'ensemble des verticales éminemment paysagères, mais aussi architecturales, les piliers, véritables méridiens de l'âme du Monde, en sont ces axes. Aussi le ginkgo en majesté aux vertus phytothérapeutiques et ses consorts le cyprès *hinoki*, le cerisier ou encore l'érable, tous présents dans la symbolique du shinto sous les apanages d'immortalité, de pureté, d'amour, et de sagesse, représentent autant d'avatars de l'arbre monde ou arbre de vie. Ornant certains paysages, ils ne sont souvent guère éloignés des lieux de cultes et d'importance. Sertis de *shimenawa*, des ceintures en paille de riz, ils manifestent la présence particulièrement importante d'une entité énergétique protectrice puissante, un kami en sa demeure, qui doit être révééré et que l'on ne doit pas déranger. Ils sont des manifestations partageant le quotidien du peuple nippon, depuis la sortie des eaux de l'archipel, opérée par le couple fondateur des temps primitifs Izanagi et Izanami, armé de la lance céleste, *ame no nuhoko*. L'élément bois n'est pas le seul à être mis à l'honneur si l'on reste dans cette acception axiale. La crête montagneuse dont l'archipel est hérissé, avec son fameux mont Fuji, le mont Hiei, à l'Est de Kyoto, enfin le Kurama, au Nord somptueuse résidence des *tengu*, créatures au long nez, ailées, parfois corvines. Ces chaînes se fixent de façon symbolique aux Kulun, cordillère légendaire de Chine, l'équivalent de l'Olympe, abritant Xiwangmu, la grande mère de l'Ouest.

D'un point de vue monumental enfin, les pagodes des temples fièrement dressées et renfermant leurs trésors, se placent dans le prolongement de cette recherche de stabilité, de direction et de contact entre les centres de polarités. Disons simplement l'équilibre, l'harmonie et le respect de la loi gouvernant le cosmos.

Le caractère esthétique paysager prend toute sa dimension avec la centralité du jardin, l'objectif secret, le cœur sacré du Christ caché au fond de l'ouvrage. C'est par la lecture d'un écrit « Les cent plus beaux jardins », que l'action se déclenche, une quête de ce qui fut et qui est perdu, une recherche du soustrait au commun, une initiation à un éveil pouvant amener l'élévation de l'âme. La notion du jardin merveilleux, dont l'accès est interdit au vulgum pecus à plusieurs ramifications. Il est dans les traditions antiques l'Eden, havre de paix d'Adam et Eve, le centre du labyrinthe de Crète renfermant la sagesse, jalousement gardée par le minotaure, c'est aussi l'une des merveilles du monde suspendue par le souverain Nabuchodonosor de Babylone. Le jardin au Japon prend une place spéciale, qui est bien différente du simple agrément, ou de la démonstration de faste à la mode occidentale, en ce qu'il personifie le naturel en son aspect harmonieux, à l'esthétique maîtrisé. Il est une extension des forêts primordiales de l'archipel baigné par le pacifique. Nombre est le style, comme la technique et multiples les écoles en l'art d'élaborer, tenir et entretenir, ce qui in fine réplique microcosmiquement parlant le macrocosme le *tsukiyama-niwa*. Par exemple donné du *karesansui* ou jardin sec, un roc planté devient pic de haute altitude escarpée, un débordement de fin graviers ratisé de courbures et d'arabesques en sinuosité graphique, se plaît à ressembler à la mer du Japon déroulant la houle et ses vagues. Plus étroitement lié aux préceptes bouddhistes et à la cérémonie du thé, le *chaniwa* est le type de jardin que l'on trouve

près des temples. Il vise à offrir un spectacle de régularité, une atmosphère calme et familière, car souvent agrémenté de lampions, statuettes et pagodes entre autres fontaines et lacs le tout en miniatures. Les pas japonais servent à préserver la travail besogneux et scrupuleux des moines qui s'en occupent mais également à mener au pavillon à thé, où le maître, spécialement formé officiera à la cérémonie, en suite et fin de ce parcours où le but recherché est la purification, par le médium de la méditation profonde, consciente et pleinement active. Une constante reste toutefois de mise, même dans la somptuosité des productions paysagères, contrebalançant avec Versailles par exemple, la toute simplicité. Les jardins doivent être calibrés pour entrer en parfaite intégration de l'espace alentour et donner l'impression d'être dans la continuité naturelle de la mer qu'on peut voir au loin danser, dans la contiguïté de la pinède avoisinante. C'est à cette sobriété invraisemblable et par la même mirobolante que l'on s'attache sans trop comprendre, comme appelé, cet objet de la quête fait écho en une partie de nous tout en restant évasif. Le petit-fils du prince Genji, notre héros, habitué des facilités du service de la vie de cour, du confort d'un entourage à disposition, d'une escorte protectrice, du luxe des commodités, est confronté à sa propre nature profonde et solitaire, une prison dorée d'où l'on s'est échappé bat le rappel d'une lutte pour soi et contre soi, sa vie, sa santé, son salut, à l'épreuve d'une volonté mise à rude exercice.

C'est en effet par la pratique récurrente et quotidienne d'un recueillement et d'une concentration en silence que l'on prend la route illuminée du bodhisattva. L'état final recherché, est la défausse de tout lien à la matérialité, le redondant, le superflu, de tout ce qui est entaché par la loi de causalité karmique. Le processus réincarnationniste n'est pas une fin en soi, tant il faut chercher à se rapprocher de Bouddha par l'exemple qu'il a donné (Ricard 2013). L'*enso*, ou vacuité du bouddhisme *zen*, est une dimension ultime de la réalité, elle est universelle, et fait de tous un tout. Il ne s'agit point là d'un concept purement nihiliste, mais d'une recherche de la pureté totale débarrassée de tout artifice extérieur, car l'autre ici est l'enfer, selon la formule consacrée du *Huis clos* (Sartre 1947 : 93). La disparition de tout appartenance, manifestation et expression égotique au final permet la véritable profusion créatrice, une succession libre d'apparitions, de transformations, d'évanescences, ne faire plus qu'un avec le Bouddha. C'est le lien direct entre les énergies créatrices primordiales, sans plus aucun intermédiaire, ni illusions artificielles qui est promis à l'ascète pieux et rigoureux. Il revêt enfin l'attribut de l'infinité comme absolu. La vie éternelle promise au sein du paradis chrétien, à la droite du père, et réuni avec le fils sacrifié pour la multitude en rémission des péchés.

Au sein du récit, ces éléments sont fortement prégnants. La dimension abstraite et perturbante du vide, est sensible en plusieurs points. Les lieux pour commencer sont excessivement peu fréquentés pour une ville aussi grande que Kyoto, et pour un pays peuplé comme le Japon. Quais de gares, grandes artères, quartiers résidentiels et complexe templier sont dépourvus de presque toute vie. Fuyante et éphémère, cette chaleur, cette effervescence fluide du vital incarné par l'Homme ne se rencontre que çà et là, fort peu de fois. Zéphyr déblaye de son souffle les espaces sauvages et bâtis, lointains et proches et organise le spectacle de grands amas de nuages imposants peuplant le ciel, offrant comme à l'aune d'un

miroir un reflet grouillant et populeux à la terre stasique et déserte. L'opposition apposée entre l'ordre naturel induit par le jardin caché et le brouillon des futilités terrestres est éloquente ; par endroit s'expose là à notre œil voyeur et indiscret le quotidien misérable et inepte du gardien du temple au détour d'une chambrée où règnent saleté et capharnaüm. C'est par ailleurs en scène au-devant de ce calamiteux décor, que nous revivons en direct, comme si nous y étions témoins oculaires, le débat ardent et surchauffé sur la théorie des ensembles mathématiques, la guerre entre ordonné et infini, de Cantor Georg et son maître Kronecker Leopold. L'infini possibilité de l'Univers, tant par le quantifiable que par le qualitatif rappelle à l'immortalité, à la nature de l'âme, au rapport à la mort et au concept dit d'au-delà (Guénon 1984 : 13–18).

En conclusion de notre exercice, nous ne pouvons que partager avec vous l'apport essentiel que fut celui de Krasznahorkai à notre personne. Découvert par le fruit du plus grand hasard, il reste présent dans notre quotidien, tant ses écrits se sont imprimés à notre peau, en notre chair. Le réalisme est tellement saisissant dans cette dystopie, qu'il est possible de transposer l'action, les personnages, les lieux, aux scènes et acteurs de notre environnement quotidien, et ce à mesure toujours plus grande que l'on subit de plein fouet la marche du monde, l'évolution sociétale, le progrès péremptoire. Toute la cosmologie, pour ainsi dire l'univers krasznahorkaïen prend bonne place au sein de cet ensemble superstructurel, qui pourtant a fortement changé depuis la parution de son œuvre ; sa technique complète comme sophistiquée reste toujours aussi efficace. Le pouvoir de la subjectivité gouvernant l'ensemble de cet article, il est fort à parier que nombre d'entre vous, lecteurs y verront une toute autre esthétique, un autre art, une présence ou non de sacralité. Nous ne pouvons que vous encourager par l'entremise de ce frêle manifeste de notre parcours de vie au travers de cette œuvre, à vous engager vous également sur le chemin de la quête de Vérité.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
diplômé cursus Master
cy.nah.hc@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston (1948). *La terre et les rêveries du repos*, Paris : Librairies José Corti.

CHEVALIER, Jean, Alain GHEERBRANT (1993). *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Éditions Robert Laffont / Jupiter.

GUÉNON, René (1984). *Les États multiples de l'Être*, Paris : Éditions Véga.

KRASZNAHORKAI, László (2017). *Au nord par une montagne, au sud par un lac, à l'ouest par des chemins, à l'est par un cours d'eau*, traduit du hongrois par Joëlle DUFEUILLY. Arles : Actes Sud [2010].

RICARD, Matthieu (2013). « Questions sur la réincarnation », [En ligne] <https://www.matthieuricard.org>. Consulté le 18 juin 2024.

SUN, Zi (2011). *L'Art de la Guerre*. Traduit de l'anglais par Helena LEIBOVICI, d'après la traduction du chinois par James TRAPP, Paris : Guy Trédaniel éditeur. [~VI^{ème} siècle av. J.-C.].

YAMASAKI, Junko (2022). « Entretien personnel sur l'Esthétisme, la Beauté et le Sacré au Japon », Nice, [En ligne] <https://www.junko-yamasaki.com>. Consulté le 18 juin 2024.

Abdeslam El Adlouni

Queerisation, normativité et conformisme : différence et différenciation dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir* de Nina Bouraoui

Résumé

En reprenant la première phrase de *la Métaphysique* d'Aristote, *Tous les hommes désirent naturellement savoir* de Nina Bouraoui fait sien le droit d'acquérir des connaissances sur la construction d'une identité *queer*. Notre objectif consiste à montrer comment cette écriture de l'intime en tant que projet à la fois littéraire, poétique et esthétique, est à même de prendre en charge un projet social plus large et plus complexe dans le but de dénoncer la situation et le quotidien des femmes homosexuelles dans la société et de montrer la fragilité des constructions identitaires, au crible de la différence et la différenciation.

Mots-clés : Théorie queer, écriture de l'intime, normativité, différence, différenciation

Abstract

Adopting the first sentence of Aristotle's *Metaphysics*, *Tous les hommes désirent naturellement savoir* by Nina Bouraoui, embraces the right to acquire knowledge about the construction of a queer identity. Our aim is to show how this writing of the intimate, as a literary, poetic and aesthetic project, can take on a wider and more complex social project, with the objective of denouncing the situation and daily life of homosexual women in society, and showing the fragility of identity constructions, in the light of difference and differentiation.

Keywords: Queer Theory, writing about intimacy, normativity, difference, differentiation

Introduction

Dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, Nina Bouraoui décide de parler ouvertement de son homosexualité, et de revenir en détail sur des épisodes de sa vie, où elle se trouvait partagée entre l'acceptation de soi et l'envie d'être acceptée par la société. L'œuvre à l'étude présente la construction narrative d'une identité complexe et fracturée¹ sous la forme de récits juxtaposés. Ce récit à la première personne du singulier, cette écriture de soi se trouve à l'intersection de

¹ Née en France, puis grandissant en Algérie, Nina Bouraoui revient en France à l'âge de 14 ans, cherchant ainsi à trouver cette juste mesure entre la culture algérienne, la culture française ainsi que son désir homosexuel.

l'autobiographie et de la mémoire. Si la critique, voire l'autrice, la considère comme un roman autobiographique, c'est qu'elle tient compte du caractère d'emblée fictionnel de la réalité : ainsi l'identité narrative participe-t-elle du romanesque et de la fiction.

Peu étudié par la critique, ce livre de Bouraoui fait l'objet à l'heure actuelle de très peu d'articles universitaires qui ont tendance à aborder la question de l'identité en termes de « complexité » en soulignant le caractère « fracturé » de celle-ci (Lachkar 2019), ou en termes d'« hybridité » (Borge Robles 2020). Cette construction identitaire est à la fois culturelle, raciale et sexuelle. Tout en reconnaissant la pertinence de ces approches, nous chercherons plutôt à décrire le fonctionnement même qui rend problématique cette construction identitaire.

L'écriture intime est une forme très paradoxale. On imagine que rapporter sa vie et son vécu dans des mémoires ou dans des autobiographies, reste de l'ordre du vécu de l'individu, de l'ordre de l'intime. Mais cette pratique permet aussi de rapprocher les points de vue sur des questions qui touchent la société. Cette forme de dialogue finit par créer des espaces et des lieux communs permettant au lecteur de s'y reconnaître. Bouraoui, quant à elle, utilise sa force narratrice afin de créer des liens d'empathie ou d'antipathie avec tout le monde : ceux qui sont différents ceux qui sont *queer* et qui ne concordent point avec les normes informelles de la société. En effet, en rejetant ceux qui sont différents, la société crée des différences, elle marginalise ceux qui n'entrent pas dans ses catégories normées, et ce faisant elle homogénéise ses propres espaces en imposant la dualité entre la majorité et les minorités.

L'ordre social est difficilement évitable, puisque nous évoluons au sein de groupes sociaux qui sont guidés par un esprit de meute, régis par des valeurs et des normes auxquelles nous sommes tous soumis. Nos convictions et nos intentions initiales sont parfois réprimées par la nécessité de faire preuve de conformisme, envers un système de comportement qu'une norme dominante privilégie et impose explicitement ou implicitement. Et cela afin que nous puissions exister en parfaite harmonie avec ceux qui forment et constituent la majorité, comme Nina Bouraoui l'avait expliqué dans une interview : « Lorsqu'on est adolescent, on ne veut pas quitter la norme, on ne veut pas quitter la meute, on ne veut pas quitter le groupe, on veut être comme les autres. » (La Grande Librairie 2018) Il s'agit d'un mécanisme de défense, une forme d'intelligence, une nécessité ancrée dans nos gènes, qui remonte au temps où nous étions obligés de vivre en groupe afin d'assurer notre survie. Le conformisme n'est finalement que la matérialisation de notre instinct de survie.

Néanmoins, grâce à la littérature et au pouvoir de la diégèse, l'autrice remonte à la source de ses désirs afin d'essayer de comprendre l'histoire de son homosexualité, le fait qu'elle soit différente et qu'elle se démarque par rapport à la norme établie par l'ordre social. Cela est observable lorsqu'elle raconte ses premiers penchants pour l'écriture quand elle commence à côtoyer *Le Katmandou* (surnommé *le Kat*, une boîte de nuit à Paris dans les années quatre-vingts, réservée aux lesbiennes), « Le Kat est relié à mon premier désir d'écriture, comme si le désir des corps, assouvi ou non, la découverte d'un nouveau monde, l'acceptation et

l'exploration d'une sexualité en dehors de la norme menaient au livre, à l'imaginaire, aux mots. » (Bouraoui 2018 : 33) Elle retrace ainsi ses intentions initiales, l'origine de son désir et la naissance de son amour, son attirance vers les femmes, mais aussi l'origine de la peur, de la violence, ainsi que la nécessité de se conformer à la norme.

Cette nécessité est animée par la peur, la peur de l'autre, de son regard. À cet égard, il s'agit d'un effet de panoptique, tel qu'il est présenté à la suite de Bentham par Foucault dans *Surveiller et punir*. L'efficacité de ce dispositif tient notamment au fait d'être surveillé en permanence, et donc, d'être plus discipliné, au point de vouloir réprimer ses propres désirs. C'est ce que raconte Bouraoui :

Je souffre de ma propre homophobie. Je me méprise moi-même quand je me moque des couples de filles enlacés sur les banquettes, la piste de danse, dans la rue pour les plus courageuses. Je leur en veux de s'afficher ainsi. Elles risquent de me compromettre si je reste près d'elles. (Bouraoui 2018 : 22)

Aussi, fait-elle face à un dilemme un combat intérieur, entre deux facettes qui marquent la double vie qu'elle mène, d'un côté le désir de se conformer au modèle hétérosexuel dominant, et de l'autre, celui de reconnaître sa vraie nature et d'accepter son homosexualité. Là-dessus elle relie sa situation en la comparant avec la guerre du Golfe dont sa mère témoigne, puisque ses parents vivaient à cette époque au Koweït, « [j]e ne sais pas si elle invente, si la guerre qu'elle évoque est aussi vraie que celle que je mène contre moi-même » (Bouraoui 2018 : 6).

Il faut noter que les normes définissent notre façon de penser et de se comporter, dans le but de forger une société exemplaire, une société « disciplinaire ». Le pouvoir, le savoir, la discipline sont tous intrinsèquement liés et justifiés par leur prétention à être rationnels et raisonnables, et tout ce qui sort de ce cadre est considéré comme anormal, irrationnel, dénaturé et déviant. Par conséquent, pour préciser avec Dean, le savoir procure le pouvoir de nommer et de définir le cadre de la norme :

Le pouvoir moderne s'appuie sur des évolutions de ce genre : pour réguler les comportements, il requiert moins les lois et les tabous que de puissantes normes sociales. Et, comme le suggère l'exemple de l'homosexualité, le processus de normalisation exige qu'on définisse les identités pour garantir un contrôle social. Plus il définit précisément nos identités subjectives, plus le pouvoir a de prise sur nous. (Dean 2006 : 62–63)

La discipline quant à elle, devient une question de formation hiérarchique, de normes de jugement, d'examen, d'évaluation de la qualité ou de la justesse de l'individu par rapport à la norme. Ainsi, poursuit Dean, « [l]'hétéronormativité se fonde sur l'hypothèse qu'un rapport de complémentarité entre les sexes est à la fois un état de nature (c'est comme ça) et un idéal culturel (c'est comme ça que ça doit être) » (Dean 2006 : 61–62).

Cependant, la résistance et le désir de se libérer de la geôle du pouvoir est aussi fort que celui de se conformer à la normativité. Il s'agit de prendre un chemin

différent de celui que nous sommes censés prendre, et d’accepter ainsi un nouveau statut, un devenir, que l’on qualifie généralement de différent, de marginal ou de *queer* :

Dès lors, l’expression « population générale » peut être comprise comme une autre façon de qualifier la société hétéronormative. Et tous ceux qui sont exclus de cette population générale – que ce soit du fait de leur sexualité, de leur race, de leur milieu d’origine ou de leur nationalité – sont par définition queer. (Dean 2006 : 64)

Le processus de « *queerisation* » est une transformation, une déviance à ce que l’on considère conventionnellement de normal ou de naturel. Il s’agit de prendre une ligne de fuite et d’échapper ainsi au dispositif disciplinaire mis en place, comme l’explique d’ailleurs Nina Bouraoui :

[...] très jeune, je sais qui je suis à huit ans, je sais qui je suis et le réel ne me correspond pas, même si je suis élevée dans un milieu très tolérant, un milieu d’universitaires, d’intellectuels de gauche, d’humanistes. Et d’ailleurs, mes parents me laissent me déguiser, je ne deviens pas un garçon, je deviens un peu queer. (La Grande Librairie 2018)

Queer est un néologisme qui désigne les identités sexuelles et de genre autres qu’hétérosexuelles et cisgenres. Le terme *queer* est utilisé pour exprimer le fait que la sexualité et le genre peuvent être compliqués, qu’ils évoluent avec le temps et qu’ils peuvent ne pas cadrer parfaitement avec les identités conventionnelles et normatives, telles que l’homme ou la femme, l’homosexuel ou l’hétérosexuel. Cependant, le sens du terme a évolué et a pris plusieurs significations, selon les époques et les lieux : « À l’origine, il faisait référence à l’étrangeté ou à la différence, puis il est devenu une insulte désignant les gays et lesbiennes. Il a depuis été réapproprié par les personnes visées comme une manière de s’identifier positivement. » (Barker 2023 : 16)

Dans la présente étude, nous allons nous limiter au sens originel du terme *queer*, en référence à la différence telle qu’elle est représentée chez Nina Bouraoui dans son œuvre et notamment la lutte qu’elle mène pour affirmer son statut de *queer* et son désir de faire partie d’une communauté soudée, lui assurant un sentiment d’appartenance, afin de pouvoir partager ses frustrations et ses désirs avec des gens qui lui ressemblent.

Queer, différence et résistance à la normativité

La différence désigne l’écart entre deux entités qui ne sont pas identiques, puisqu’ils représentent et affichent des caractères qui les distinguent des uns des autres. Pour reprendre la définition de l’*Encyclopédie philosophique universelle*, « [c]e terme est susceptible de désigner toute relation d’altérité entre deux ou plusieurs termes, qu’il s’agisse d’objets, d’individus, de sentiments ou d’idées » (Jakob 1989 : 656). Selon Gilles Deleuze de *Différence et répétition*, « [1]a différence est cet état de la

détermination comme distinction unilatérale » (Deleuze 2011 : 43). Ainsi cette distinction est basée sur la définition de l'indéfinissable, notamment de définir un être ou une chose par négation, par ce qui s'y oppose. Désigner quelqu'un de différent, revient à l'écarter de ce qui constitue l'essence même de son existence, et d'en faire un sujet difforme, une aberration. Il faut préciser que la notion de différence s'est fortement liée à la notion de *queer* : « Différence : le mot circule sous la plume de Teresa de Lauretis, au pluriel il donne aussi titre à la revue où pour la première fois elle forgea le terme théorie queer. » (De Lauretis 2007 : 16)

Ce parcours rapide du lexique philosophique nous montre dans quelle mesure le projet de Nina Bouraoui de raconter sa vie en termes de différence participe d'un projet social plus complexe : dénoncer la situation et le quotidien des femmes homosexuelles dans la société, leur combat contre l'oppression, ainsi que leur résistance à la normativité, revient à s'interroger sur ce que sont la différence, la différenciation, autrement dit la *queerisation*. De cette manière, notre autrice évoque l'écart qui se trouve entre le sexe masculin et le sexe féminin comme deux entités antagonistes, position virulemment critiquée par la théorie queer qui vise à déconstruire l'ordre hiérarchique établi ayant mis l'homme à la tête de la pyramide, comme l'être supérieur à la femme. Et Bouraoui de dire dans la même ligne de pensée : « [...] il y a des règles à respecter, les rapports entre hommes et femmes s'organisent selon un ordre précis » (Bouraoui 2018 : 32). Cet ordre hiérarchique s'est fondé sur une base patriarcale, où la femme est axiomatiquement considérée comme l'être différent par rapport à la norme. Par conséquent, l'autrice met l'accent sur le fait que cette différence est devenue synonyme de soumission, comme elle le souligne dans le passage où elle est le témoin d'un acte abject, quand elle accompagnait sa mère pour faire les courses :

Au souk El Fellah, un homme pose sa main sur le sexe de ma mère. Elle ne réagit pas. Elle s'avance vers les rayons du supermarché, comme si de rien n'était, peut-être parce que j'ai vu et qu'elle a honte. Arrivée à la caisse : « J'ai appris à nier ce que l'on ne peut nommer. Sans mot rien n'existe, tu comprends ? » (Bouraoui 2018 : 43)

En outre, l'autrice critique également l'ordre hiérarchique qui place l'hétérosexualité comme la norme pour les orientations et les rapports sexuels. La différence et l'indifférence par rapport à l'hétéronormativité évoquent chez les sujets un sentiment de rejet et de déni de leur réalité : « Il y a dans la bande d'Ely un couple étrange : Lizz et Laurence. Elles vivent ensemble dans une tour du quartier chinois, ne s'embrassent pas en public, sont discrètes, gênées par ce qu'elles sont, par ce qu'elles représentent – la force et la faiblesse. » (Bouraoui 2018 : 61) Dans cette perspective, la différence prend une dimension chimérique qui la fait rapprocher du terme « *freak* », synonyme de *queer*, ce qui explique le rejet systématique de la société de tout ce qui est considéré comme différent à leur perception des choses. Ainsi l'autrice affirme que « [l]'enfant homosexuel n'est pas l'être raté, il est l'être différent, hors norme et à l'intérieur de sa norme à lui, dont il ne comprendra que plus tard qu'elle le distingue des autres, le condamnant au secret, à la honte » (Bouraoui 2018 : 52).

En effet, les sujets considérés comme différents sont confrontés à d'énormes pressions psychologiques, qui suscitent chez eux des sentiments de gêne, d'angoisse, de peur, de honte et de solitude par-dessus tout. Nina Bouraoui relate parfaitement son vécu en tant que femme homosexuelle qui cherche à trouver sa place dans la société malgré sa différence et les répercussions que cela peut éventuellement provoquer chez elle sur le plan psychique. Pour elle, se sentir différente revient à vivre dans la méfiance à l'égard des autres : « Je deviens paranoïaque, souvent je rêve d'une voix qui m'appelle au téléphone et dit : 'Je sais qui tu es, je sais qui tu es.' Je suis terrifiée à l'idée d'avoir été démasquée, de mériter une punition. » (Bouraoui 2018 : 10) Une telle méfiance envers l'autrui est souvent accompagnée par un sentiment de malaise et de gêne vis-à-vis de ce qu'on est et de ce qui fait de nous ce que nous sommes. Cela le pousse éventuellement à développer un sentiment de honte vis-à-vis de son ipséité. Comme elle en parle : « J'éprouve au Kat une forme de honte sociale. Une honte dont j'ai honte. » (Bouraoui 2018 : 31) Par conséquent, ces émotions la contraignent à développer des phobies, qui font office d'un mécanisme de défense, lui permettant éventuellement de se protéger et de limiter les différents dangers qui peuvent guetter et menacer son « moi social », comme elle l'explique dans le passage qui suit :

Je reste enfermée dans ma peur. Quand on me propose de me raccompagner en voiture, s'inquiétant de mon sort, je refuse, craignant que l'on retienne mon adresse, que l'on m'y attende le lendemain et que l'on me dénonce auprès des étudiants de ma faculté qui ignorent mes « penchants », mon « inversion » [...]. (Bouraoui 2018 : 31)

Par le biais de cette vague des émotions relatées, elle invite les lecteurs à pénétrer dans son monde et celui de ses semblables, afin de les initier et leur faire prendre conscience des différents dilemmes, auxquels des gens qui se trouvent dans la même situation, sont confrontés au quotidien. C'est également une manière pour justifier le mensonge auquel font recours ceux qui sont différents aux yeux de la société afin qu'ils puissent apparaître conformes aux normes établies : « Dans le Milieu des filles, j'apprends le mensonge. Je ne sais pas si c'est lié à la nuit, ou à l'homosexualité, comme si le mensonge était une extension de notre nature à force de nous cacher, de dissimuler, pour nous protéger des autres. » (Bouraoui 2018 : 184) Ceux qui sont différents sont souvent l'objet d'oppression et victimes d'abus. Cette situation exhorte les opprimés à une vie de solitude, à cette envie de se cacher pour éviter le rejet et la violence que cela peut engendrer. La solitude devient ainsi un style de vie, ou plutôt une nécessité absolue pour faire face à l'absurdité des normes.

Toutefois la narratrice affiche une volonté d'outrepasser ses phobies, la volonté d'affirmer et d'assumer son identité : « Nous sommes à part. Nous le resterons. Les homosexuelles. » (Bouraoui 2018 : 132) Cette volonté constitue pour elle un gage de lutte contre l'oppression et à la normativité imposée par la classe dominante, comme elle l'énonce dans le passage suivant, « [i]l faudra m'habituer à cette nouvelle solitude : être différente des autres. Je ne sais pas si je vais supporter

de devoir me cacher, mentir, la fragilité que cela engendre. On peut devenir fou de ça – la double vie. » (Bouraoui 2018 : 79)

Pour Bouraoui, la littérature et notamment l'écriture de l'intime constitue un dispositif où s'agencent à la fois son vécu, son expérience et celui de ses semblables afin de créer une ligne narrative, une sorte de ligne de fuite, par laquelle elle dénonce et lutte contre les discriminations subies par des minorités, qui se retrouvent à l'intersection entre le sexisme, le patriarcat et l'homophobie. Or, son engagement et sa loyauté va en premier lieu à la cause des femmes, puisqu'elles constituent le fondement de toutes civilisations. Dans ce sens, elle explique que :

Moi, j'ai toujours pensé depuis que j'écris, que j'étais une sorte d'architecte et que je construisais avec mes livres un édifice amoureux qui me protégeait peut-être du monde qui me semblait parfois injuste pour les plus fragiles, pour les femmes, pour les minorités. Juste une parenthèse. Je pense que pour en revenir au *Monde selon Garp*, je crois que les racines du mal, les racines de la violence prennent dans les racines de la violence faite aux femmes. C'est-à-dire que lorsque les femmes sont maltraitées, toutes les minorités seront maltraitées. (La Grande Librairie 2018)

C'est ce qui fait de cette œuvre, une référence bibliographique de première instance pour la théorie queer, en ce qu'elle s'inscrit parfaitement dans la critique de l'hétéropatriarcat et l'hétéronormativité. Et ce, en mettant l'accent sur la souffrance et le combat que les personnes désignées et identifiées comme *queer* mènent au quotidien contre les oppressions qu'elles subissent au nom de la norme, dont nous pouvons expliquer et justifier leur différenciation sociale.

Queerisation et processus de différenciation

La différenciation, la mise en pratique de la norme, est un processus naturel de toute communauté, de toute société lors duquel on établit une forme de séparatisme entre des individus ou des groupes de personnes en se basant sur leurs différences raciales, ethniques, religieuse, etc. C'est également une manière de faire face à la diversité des contextes sociaux. D'après l'*Encyclopédie philosophique universelle* :

La différenciation désigne, selon la formule d'Herbert Spencer dans *Les Premiers principes*, le « passage de l'homogène à l'hétérogène » : elle implique la transformation d'éléments semblables en éléments différents ou tout au moins une accentuation des différences entre les éléments concernés. Spencer a même prétendu en faire la loi du changement des sociétés. La différenciation sociale évoque donc d'abord un type original de processus et, à ce titre pensée dans la diachronie. (Jakob 1989 : 657)

Il s'agit du processus par lequel s'opère une ségrégation sociale à l'encontre d'un groupe, qui se retrouve systématiquement marginalisé vis-à-vis de la norme établie par le groupe dominant, en établissant une forme de hiérarchie qui peut par conséquent mener à la stratification, comme il est expliqué à la suite de la citation susmentionnée : « Mais elle peut aussi être envisagée en tant que mode de

répartition des acteurs sociaux et, sur ce plan, être utilement rapprochée de la stratification. » (Jakob 1989 : 657) Les éléments concernés sont en l'occurrence le genre et l'orientation sexuelle.

La *queerisation* est, subséquemment, le processus par lequel des individus identifiés comme *queer* se différencient des autres groupes sociaux afin de former leur propre communauté, au sein de laquelle ils peuvent se sentir en sécurité, de pouvoir être eux-mêmes, et d'agir en toute liberté. Nous allons désormais interroger l'œuvre pour voir comment Nina Bouraoui se sert de l'écriture de l'intime en vue de relater le parcours par lequel un sujet homosexuel passe de la différence à la différenciation (du *queer* à la *queerisation*), ainsi la *queerisation* serait une prise de conscience d'une altérité, en l'occurrence de la sienne, et la compréhension du fonctionnement social en général.

Nous avons indiqué dans le premier volet de notre étude, que la différence implique systématiquement le sentiment de solitude et du détachement de la réalité imposée par la norme, et elle est souvent accompagnée également d'un sentiment de révolte et de rejet de cette dernière, comme l'autrice l'explique dans le passage qui suit :

[...] ma vie clandestine dans la ville, ma jeunesse qui ne va pas dans le sens de la jeunesse des autres, je n'y arrive pas, je ne m'assume pas, c'est éprouvant d'être différente, même si je ne peux plus faire autrement, j'ai fait un pas, je suis fière de moi, mais j'en veux à la terre entière, je trouve cela difficile d'être homosexuelle, personne ne s'en rend compte, ne mesure ça, cette violence [...]. (Bouraoui 2018 : 242)

Pour la narratrice, la littérature ou l'écriture de l'intime offre l'opportunité et le moyen de se différencier, comme elle l'explique dans le passage suivant, « [...] j'ai un roman à écrire, ma nouvelle vie d'homosexuelle (je la nomme ainsi pour m'accepter, m'affirmer) à organiser, elle me prend du temps, je me promets d'avancer, de vivre quelque chose » (Bouraoui 2018 : 64). Le processus de *queerisation* implique ainsi une reconnaissance et une affirmation d'être *queer*, d'être capable de porter ce fardeau, d'en faire un bouclier, mais surtout de s'en servir comme un marqueur qui permet de se démarquer des autres. Désormais « [n]ous sommes à part. Nous le resterons. Les homosexuelles. » (Bouraoui 2018 : 132) Le passage de la première personne du singulier à la première personne du pluriel marque en effet ce passage de la différence à la différenciation et devient l'expression de la fierté d'appartenir à un groupe social.

Nonobstant, nous avons tous besoin d'être entourés de gens qui nous acceptent, qui nous apprécient sans pour autant nous demander de changer ce que nous sommes, comme la narratrice l'affirme : « Je cherche une main pour traverser ces champs de corps qui me sont étrangers, mais qui éprouvent un désir identique au mien : être aimés. » (Bouraoui 2018 : 6) Ce sentiment nous mène forcément à se rapprocher d'autres personnes qui partagent des points d'intérêt communs et qui sont ralliées par des visions de vivre-ensemble communes en dépit de leur classe sociale, comme il est constaté par l'autrice : « Je côtoie des femmes étrangères à mon milieu,

des ouvrières, des anciennes détenues, des prostituées. Nous nous mélangeons par fatalité, obligées par un dénominateur commun : notre orientation sexuelle.» (Bouraoui 2018 : 31)

Toute affirmation d'identité collective repose sur une dynamique qui aboutit à l'identification d'une communauté à laquelle on se réfère, à laquelle on appartient, et c'est ce qu'elle dit : « Dans la communauté homosexuelle (j'aime ces deux mots, je leur appartiens plus qu'ils ne m'appartiennent) [...]. » (Bouraoui 2018 : 30) Cela permet d'afficher ainsi un sentiment d'inclusion, de se sentir plus valorisé et respecté.

Quant à la disposition de l'espace, elle assure le maintien de l'ordre et le respect de la norme. En séparant les espaces normalisés de ceux qui y échappent, on crée systématiquement d'« autres espaces » ou pour reprendre le terme foucauldien « des hétérotopies » (Foucault 1967). Aussi la différenciation ne cesse-t-elle de s'engager dans un jeu de différance, en ce que les *queers* constituent à la fois la distinction par rapport à la norme, tout en gardant leur distance par rapport aux espaces normatifs. D'ailleurs, Jacob cite Derrida pour expliquer comment conjurer, dissiper ce qui a toujours lieu, à savoir la différence, avec le fait de la différer :

La différance rend compte du mouvement qui produit de façon réglée tout système de différences en *espaçant* les différen(t)(d)s, et du mouvement économique qui consiste à différer, retarder, *temporiser* la présence en général – en restant exposé à la possibilité de la perte sans réserve. La différance espace et temporise « originairement ». (Jakob 1989 : 656)

Chez Bouraoui, *le Kat* représente cet autre espace, cet espace de la différance : l'hétérotopie lesbienne. Il s'agit donc d'un lieu commun, d'un cercle de partage et de communion, ainsi qu'un abri contre les valeurs et les normes imposées par l'ordre social.

Conclusion

Le titre *Tous les hommes désirent naturellement savoir* est un intertexte qui, en reprenant la première phrase de *la Métaphysique* d'Aristote, adopte aussi le droit à la connaissance proclamé par Aristote. C'est dans ce projet de savoir (et de pouvoir) que s'inscrit la recherche d'identité de Nina Bouraoui, de manière naturelle, au-delà d'une conception de vérité encore platonicienne. Cette recherche in fine sociale et « politique » située et situable sous le signe de l'écriture intime va de pair avec un projet poétique. Engagée dans la défense des femmes et des minorités sexuelles dont elle fait partie, la narratrice relate les épisodes de sa vie au présent. Ce choix lui offre l'opportunité d'apporter à son récit vivacité et immédiateté, mais permet aussi de rapprocher davantage le lecteur de son point de vue, de créer par là même un lien d'intimité.

Ponctué par des chapitres intitulés « Se souvenir », « Devenir », « Savoir » et « Être », disposés de façon quasi aléatoire, et qui sont comme autant d'étapes dans l'appropriation d'un passé encore sous le signe de la différence, ainsi que la

compréhension toujours différée, en devenir, qui se réalise sous l'égide de la différence, la narratrice relatant les tensions par le biais de la violence vécue envers les femmes en raison de leurs différences aux normes formelles et informelles de la société, mais également contre les lesbiennes par le fait que leur orientation sexuelle est différente à la norme imposée. Elle démontre également comment l'exclusion de ces sujets de l'espace public par le biais de la différenciation les pousse systématiquement à l'isolement puis à la quête de l'inclusion dans un espace qui leur appartient et où elles peuvent former une communauté. *Le Katmandou* a constitué pour la narratrice et par extension à toutes les femmes qui lui ressemblent, un espace de liberté où elles peuvent exprimer ouvertement leur sexualité.

Pour Nina Bouraoui, l'écriture de l'intime et l'imaginaire constituent un espace de différence, à même de créer un recul par rapport à cette thématique et de l'aborder d'une façon plus frontale. On pourra avancer donc l'idée que la littérature est indéniablement un intermédiaire majeur entre individu et collectivité dans la mise en perspective critique et clinique de nos sociétés contemporaines.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorant
eladlouniabdeslam@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BARKER, Meg John (2023). *Queer theory, une histoire graphique*, Paris : La Découverte.

BORGE ROBLES, Ariadna (2020). « L'identité hybride dans 'Tous les hommes désirent naturellement savoir' (2018) de Nina Bouraoui », *Hybrida*, n°1, 93–112, [En ligne] <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.1.16859>. Consulté le 6 juin 2024.

BOURAOUI, Nina (2018). *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, Paris : JC Lattès.

BOURCIER, Marie-Hélène (2006). *Queer zones : politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris : Amsterdam, [2001].

BOUSSAHBA, Myriam, Emmanuelle DELANOË et Sandeep BAKSHI (dir.) (2021). *Qu'est-ce que l'intersectionnalité ? Domination plurielle : sexe, classe et race*, Paris : Payot.

DEAN, Tim (2006). « Lacan et la théorie queer », *Cliniques méditerranéennes*, n°74, 61–78, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/cm.074.0061>. Consulté le 5 juin 2024.

DE LAURETIS, Teresa (2007). *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris : la Dispute.

DELEUZE, Gilles (2011). *Différence et répétition*, Paris : Presses universitaires de France, [1968].

ESPINEIRA, Karine, Maud-Yeuse THOMAS et Arnaud ALESSANDRIN (dir.) (2013). *Corps trans, corps queer*, Paris : Harmattan, coll. « Cahiers de la transidentité ».

FOUCAULT, Michel (2014). *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard [1976].

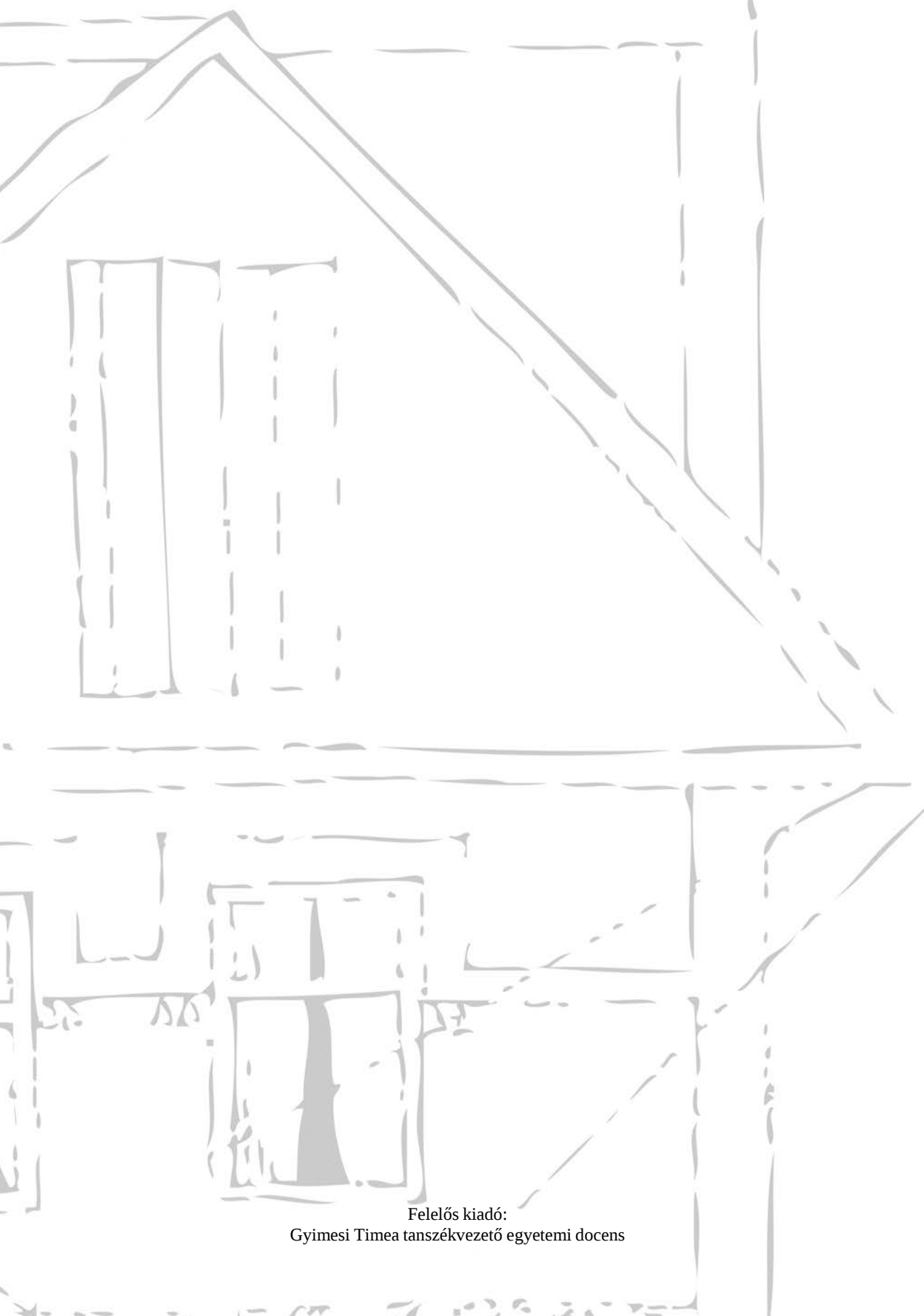
JACOB, André (1989). *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris : Presses universitaires de France.

LACHKAR, Margot (2019). *Tous les hommes désirent naturellement savoir (2018) : Nina Bouraoui et la construction littéraire d'une identité complexe et fracturée*, [En ligne] https://www.academia.edu/41662423/_Tous_les_hommes_d%C3%A9sirent_naturellement_savoir_2018_Nina_Bouraoui_et_la_construction_litt%C3%A9raire_d_une_idetit%C3%A9_complexe_et_fractur%C3%A9e. Consulté le 30 juin 2024.

VILLANI, Arnaud et Robert SASSO (dir.) (2004). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris : Vrin.

Médiagraphie

La Grande Librairie (2018). *Nina Bouraoui publie « Tous les hommes désirent naturellement savoir »*, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=R6xoN4vHo3c>. Consulté le 11 juin 2024.



Felelős kiadó:
Gyimesi Timea tanszékvezető egyetemi docens



Département d'Études françaises
l'Univertité de Szeged