

Dispositifs & Transferts

LITTÉRATURES ET CULTURES EN LARGE ET EN TRAVERS

sous la direction de

TIMEA GYIMESI &
ENIKŐ SZABOLCS

JATE
Press

Dispositifs & Transferts

X 280533

ACTA ROMANICA | TOMUS XXXI

ESTÉ Szegedi Egyetem
Könyvtár

ÓTANZÁR
HÍRLEK

Dispositifs & Transferts

LITTÉRATURES ET CULTURES EN LARGE ET EN TRAVERS

SOUS LA DIRECTION DE

TIMEA GYIMESI & ENIKŐ SZABOLCS

580233

**JATE
Press**

Szeged | 2019

SZTE Klebelsberg Könyvtár



J001282232



A kötet a NEMZETI TEHETSÉG PROGRAM keretén belül az Országos Tudományos Diákköri Tanács által elismert TDK-műhelyek támogatásával jött létre. A pályázat kódja: NTP-HHTDK-18-0011

Ce volume a bénéficié du soutien financier du Programme National pour les Talents (NTP-HHTDK-18-0011)

SZTE Klebelsberg Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
2.

HELYBEN
OLVASHATÓ

RELECTURE SCIENTIFIQUE

Timea GYIMESI

Katalin KOVÁCS

Géza SZÁSZ

RÉDACTION TECHNIQUE

Dorottya MIHÁLYI

Luca MOLNÁR

Enikő SZABOLCS

Imola TÓTH

COUVERTURE

Esszimmerstuhl BALUS Modellauswall

d'André FINDEISEN, sculpteur sur bois (www.holz-findeisen.de)

avec l'aimable autorisation de reproduction du propriétaire

X 280533

© Les auteurs

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.



TABLE DES MATIÈRES

EN GUISE D'OUVERTURE	9
REGARDER.....	11
KATALIN BARTHA-KOVÁCS : Esthétique et critique du goût. Réflexions sur le discours sur l'art français du XVIII ^e siècle	13
LUCA RAUSCH-MOLNÁR : Comment reconnaître Watteau ? Une étude des références à Jean-Antoine Watteau et à son œuvre dans des poèmes de Fraguier à Baudelaire	27
ZSÓFIA IVÁN-SZŰR : La réception de Jean-Siméon Chardin au XVIII ^e siècle : son éloge et « son genre ».....	41
ERZSÉBET PROHÁSZKA : Trouver « la plus grande exactitude » : le portrait dans les <i>Salons</i> de Diderot.....	51
ENIKŐ SZABOLCS : Versailles en ruines. Ruines poétiques ou ruines politiques ?63	
VOYAGER	73
GÉZA SZÁSZ : Le récit de voyage entre géographie, histoire et littérature	75
DOROTTYA MIHÁLYI : Renseignements généraux pour touristes vers l'Algérie et la Tunisie dans la deuxième moitié du XIX ^e siècle.....	83
ESZTER TURAI : Autour de la notion d'exotisme. La peinture de Paul Gauguin..	95
ANITA SULYOK : <i>Histoire de ma vie</i> de Casanova : questions de genre, questions de langue	105
TRADUIRE	111
OLGA PENKE : Deux traductions de <i>Brutus</i> de Voltaire à la naissance du théâtre hongrois	113
IZABELLA LOMBÁR : Comment traduire certains éléments de subjectivité dans <i>l'Enfance</i> de Nathalie Sarraute ?.....	123
IMAGER.....	135
GYÖNGYI PÁL : Les livres illustrés et les lectures d'images de Lorand Gaspar .	137
IMOLA TÓTH : <i>Lanzarote</i> de Michel Houellebecq. La résurrection à travers récit et image.....	149
TIMEA GYIMESI : De l'intime comme terme de relation	157

En guise d'ouverture

Acta Romanica consacre son XXXI^e édition – *Dispositifs & Transferts. Littératures et cultures en large et en travers* – à la publication des travaux universitaires qui ont vu le jour au sein du Département d'Études françaises de l'Université de Szeged. Le présent volume s'inscrit désormais dans une tradition : à quelques années d'intervalle professeurs et disciples publient ensemble dans le même volume. Issues d'une journée d'étude du printemps 2019, les études qui suivent sont celles des professeurs du département, celles de deux étudiantes en Master qui ont réussi à se qualifier au Concours Scientifique National des Étudiants en Hongrie de l'an 2019, et celles de nos doctorantes qui, désireuses de s'engager dans la recherche, sont au début de leur carrière, juste avant la rédaction et/ou la soutenance de leur thèse.

Un grand merci revient à cet endroit à Mme Katalin Bartha-Kovács, à M. Géza Szász, à Mme Olga Penke et Mme Tímea Gyimesi d'avoir bien voulu conduire le travail parfois plein de remises en question et difficile, mais toujours passionnant et constructif avec les jeunes chercheuses, futures collègues. La richesse inouïe dont les études ici présentes font témoignage traduit le sérieux de ce qui se fait dans notre école doctorale, et ce, depuis des années : un travail acharné de longue maturation.

Comment scander, comment ponctuer le volume, comment lui assigner la forme d'un ensemble cohérent malgré la variété importante des points de vue méthodologiques et thématiques dont elles réclament ? Après lecture, il s'est avéré que les études imposent leur place précise dans l'ensemble. On pourrait les regrouper selon les siècles (XVIII^e, XIX^e, XX^e et XXI^e siècles), ou selon les genres ou disciplines (chacune des études relevant par ailleurs d'une vision pluridisciplinaire à situer entre esthétique, philosophie, littérature, littérature des voyages, théâtre, photographie, etc.), à chaque fois on raterait la complexité de la recherche scientifique, laquelle ne se donne à voir qu'à une juste distance susceptible de traduire non seulement le résultat de la recherche, mais aussi le cheminement critique qui l'engendre.

À vouloir rythmer donc l'ensemble, il nous est paru plus approprié d'assigner à chaque étude une pratique dominante de « faire » : c'est ainsi que nous proposerons une suite de pratiques dans lesquelles chacune des études se reconnaît : « regarder », « voyager », « traduire », « imager » – voici nos pratiques pour tenir ensemble les différents « dispositifs » et créer des « transferts » qui, en large et en travers, continuent de travailler notre accès à la littérature et à la culture françaises et francophones, notre demeure intime.

Les rédacteurs





Regarder

Katalin BARTHA-KOVÁCS

Esthétique et critique du goût. Réflexions sur le discours sur l'art français du XVIII^e siècle

Dans quelles conditions le transfert de termes et de notions, d'une culture dans une autre, peut-il s'avérer fructueux ? Quels sont les facteurs qui déterminent le succès d'une telle « importation » ? Qu'en est-il de l'esthétique et, plus spécifiquement, de l'*esthétique anthropologique*, expression convenue dans le vocabulaire philosophique allemand, mais quelque peu inhabituelle si elle se voit appliquée au discours sur l'art français du XVIII^e siècle ?

L'objectif de l'article n'est pas d'offrir un parcours historique de la réception française de cette « science allemande » qu'est l'esthétique, mais de démontrer les spécificités de la réflexion sur l'art française du XVIII^e siècle (Décultot 2002). S'il existe une modalité typiquement française de cette réflexion, celle-ci est sans doute la critique d'art qui, tout comme l'esthétique, est née vers le milieu du siècle. En rapport avec ce discours critique, c'est sur le concept de « jugement par sentiment » que nous mettrons l'accent. Ce concept sera présenté sur la base de l'écrit théorique de Jean-Baptiste Du Bos et des ouvrages du critique d'art Étienne La Font de Saint-Yenne. C'est à la lumière des principes formulés par ce dernier que nous analyserons le tableau de Jean-Baptiste Regnault intitulé *Socrate arrachant Alcibiade du sein de la Volupté* (1791) pour essayer de cerner, au travers de ces textes théoriques et critiques, ainsi que de l'examen de la toile de Regnault, les particularités de la réflexion sur l'art française à l'époque des Lumières.

Une réflexion anthropologique en France au XVIII^e siècle ?

Si le recours à la notion d'anthropologie est fort répandu dans les ouvrages relevant du domaine des *Kulturwissenschaften* allemandes qui traitent du XVIII^e siècle (Stöckmann 2009), la terminologie française portant sur cette même époque est plutôt réticente concernant cet usage. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, on peut cependant constater en France, tout comme dans les autres pays de l'Europe, un intérêt accru pour l'anthropologie en général. Bien que le terme « anthropologie » soit sans doute peu courant dans le vocabulaire français de l'époque, le phénomène qu'il désigne – à savoir la réflexion anthropologique – caractérise néanmoins la manière dont les penseurs français des Lumières considéraient la place de l'homme dans l'univers. Précisons d'emblée que nous entendons le terme « anthropologie » dans son sens le plus large, celui qui s'attache à l'étude de l'homme tout entier et qui le conçoit en tant qu'une unité inséparable de son âme et de son corps¹.

¹ L'un des représentants majeurs de l'anthropologie philosophique allemande du XX^e siècle, Arnold Gehlen exprime une position semblable dans l'introduction à son ouvrage. Il constate que le fait si l'homme se considère comme une création de Dieu ou bien comme un singe perfectionné crée une différence notable dans son comportement à l'égard des faits (Gehlen 1997 : 9).

Quant au terme d'anthropologie, l'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert ne lui consacre qu'un court passage : l'auteur de l'article « Anthropologie », Pierre Tarin définit cette notion « dans l'œconomie animale » en tant que le « traité de l'homme » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. I, 497). Ce terme apparaît également dans l'article « Anatomie », signé par Tarin et Diderot, où il est considéré comme synonyme de l'anatomie humaine : « L'*Anatomie humaine*, qui est absolument & proprement appelée *Anatomie*, a pour objet, ou, si l'on aime mieux, pour sujet le corps humain. C'est l'art que plusieurs appellent *Anthropologie*. » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. I, 416) La lexicalisation d'un terme est toujours révélatrice de son acception au sein d'une époque et d'une culture données : dans les définitions citées concernant l'anthropologie, l'accent est mis sur le corps humain, ce qui n'est en effet guère étonnant à la lumière des tendances matérialistes en vogue au XVIII^e siècle.

Le questionnement anthropologique des philosophes français de cette époque porte sur la nature de l'homme pensée en rapport avec ses sens. La particularité du « versant français » de la réflexion anthropologique consiste pourtant non seulement dans sa relation intime aux sens, mais aussi aux théories des affects. C'est dans ce cadre conceptuel : au sein des théories des affects que s'inscrit l'anthropologie telle qu'elle était entendue au XVIII^e siècle en France. En cela, les Lumières françaises sont tributaires des théories des passions du siècle classique lorsque Descartes, Senault, Coëffeteau ou Cureau de La Chambre ont tâché de systématiser les phénomènes affectifs dans leurs ouvrages². Cependant, ces phénomènes sont différemment conçus au XVIII^e siècle qu'au siècle précédent. En simplifiant, on peut constater deux changements majeurs dans ce domaine : d'une part, dans le cas des représentations littéraires et picturales, la perte d'intensité des passions³ et, d'autre part, la méfiance des théoriciens de l'art français à l'égard de la systématisation des phénomènes affectifs.

Quant à l'effort de systématisation, il marque la réflexion sur l'art des philosophes allemands de la seconde moitié du siècle (de la période appelée *Spätaufklärung*) dont la conception est fortement influencée par celle des théoriciens français tels Du Bos ou Charles Batteux. Un exemple flagrant de cette influence – qui est en effet un transfert mutuel – est le cas du terme « esthétique ». Si la réflexion sur l'art française du XVIII^e siècle favorise les philosophies de sentir, elle montre une forte réticence, voire une résistance à l'égard du terme « esthétique » aussi bien que de la discipline philosophique que celui-ci désigne. Le mot « esthétique », forgé par le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten, ne s'est enraciné qu'avec un retard considérable dans le français⁴ (Baumgarten 2017 : § 116, 138). Il est en tout cas

² Cf. René Descartes, *Les Passions de l'âme* (1649), Jean-François Senault, *De l'Usage des passions* (1641), Nicolas Coëffeteau, *Le Tableau des passions humaines* (1620) et Marin Cureau de La Chambre, *Le Système de l'âme* (1664).

³ Retraçant l'histoire de la notion de sentiment dans la littérature (française et anglaise) de la première moitié du XVIII^e siècle, Philip Stewart constate le passage d'une ère de la passion à une ère du sentiment, changement qui va de pair avec une nouvelle manière de sentir (Stewart 2010).

⁴ Baumgarten utilise le terme pour la première fois en 1735, dans ses *Meditationes philosophicae* où il détermine un nouveau champ pour la philosophie : le domaine d'une « science esthétique » comprenant les objets sensibles.

symptomatique que dans ses écrits sur l'art, Diderot ne l'utilise nulle part et le mot ne sera adopté dans le discours philosophique français qu'en 1843, lorsque Théodore Jouffroy y recourt dans son *Cours d'esthétique* (Saint Girons 2000 : 83). Le néologisme de Baumgarten entre pourtant en 1776 dans le second tome du *Supplément à l'Encyclopédie* : l'article « Esthétique » est en effet la traduction de celui qui figure dans la *Théorie générale des Beaux-arts* de Johann Georg Sulzer, publiée en 1771 et 1774 (Déculot 1998). Dans cet ouvrage, le théoricien suisse se réfère à Du Bos dont il tient les *Réflexions critiques* pour un moment crucial dans l'histoire de l'esthétique : il vante l'abbé pour avoir déduit la théorie des beaux-arts à partir d'un principe général, tout en lui reprochant qu'il se soit borné à l'usage de la méthode empirique (Sulzer 2005 : 393-394).

Réfléchir en termes de « modèles nationaux » – et dire que la réflexion sur l'art allemande suit une orientation métaphysique, alors que la théorie artistique française est marquée par une perspective empirique – est sans doute une généralisation. Elle aide pourtant à éclairer la réserve des théoriciens français du XVIII^e siècle envers l'esthétique, cette discipline philosophique provenant d'Allemagne. Comme tout phénomène, celui-ci peut être ramené à plusieurs causes dont nous tenons à souligner, à part la perspective nationale, encore l'aspect conceptuel (Déculot 2002 : 13). De fait, les théoriciens français de l'époque s'attachaient avant tout à comprendre le processus (psychologique) de la réception des œuvres d'art par le spectateur : à leurs yeux, c'est l'œuvre concrète en tant qu'objet de la perception qui se trouve à l'origine de l'expérience artistique. Le XVIII^e siècle connaît la prolifération et, en même temps, la spécification des discours sur l'art : la naissance de l'esthétique, de la critique d'art et de l'histoire de l'art moderne. Contrairement à l'Allemagne où la préoccupation des questions artistiques revenait majoritairement aux philosophes, la critique d'art française était cultivée par des hommes de lettres : ils utilisaient un autre langage et tenaient un autre type de discours sur l'art. Dans leurs écrits, qui sont nés à l'occasion des expositions des Salons, les critiques émettent des jugements des œuvres concrètes : s'inspirant des principes déterminés par les théoriciens français du XVII^e et de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ils privilégient la méthode de l'observation directe des productions artistiques.

Question de nom : esthétique ou critique du goût ?

Dans le contexte de la réflexion sur l'art française du XVIII^e siècle devrait-on parler, conformément à l'esprit de l'époque, de *critique du goût* davantage que d'*esthétique*, cette dernière étant tenue pour une science philosophique foncièrement allemande ? Il importe de noter que l'inventeur du terme « esthétique », Baumgarten a défini cette discipline comme la « science de la connaissance sensible ». Le sens étymologique du terme situe donc la discipline philosophique qu'il désigne dans le domaine du sensible. C'est en effet le rapport fondamental à la sphère du sensible qui sert de point de jonction entre l'esthétique et la critique du goût, cette dernière étant à la base de la critique d'art.

Il serait sans doute possible de ranger ces deux types de discours dans une catégorie englobante, au domaine de la philosophie de l'art. Malgré certaines

caractéristiques qui leur sont communes, nous trouvons plus important d'insister sur leurs différences⁵. Ce faisant, nous laissons de côté les facteurs socio-politiques ayant mené à la constitution de la critique d'art – la crise de l'institution académique et, surtout, la mutation du public⁶ –, pour nous concentrer sur le seul aspect théorique de la question.

Tout d'abord, l'esthétique et la critique du goût diffèrent par leur objet. Celui de l'esthétique n'est guère clairement défini : Baumgarten parle à ce propos de science de la connaissance sensible (et inférieure), mais aussi de science du beau dans ses *Méditations philosophiques*⁷. Quant à l'objet de la critique d'art, comme nous l'avons déjà noté, il consiste dans l'analyse des œuvres d'art concrètes. Au regard de l'esthétique, il convient de préciser qu'originellement, elle n'impliquait pas le champ artistique. C'est là que l'on peut saisir la différence majeure entre l'esthétique et la critique d'art : alors que l'esthétique a affaire au *sensible* et à la métaphysique du beau, la critique d'art s'occupe de l'*expérience sensible* au contact des œuvres concrètes. Elle recourt à une autre terminologie et à d'autres méthodes que l'esthétique : celles-ci s'inspirent, à côté des théories de l'empirisme et du sensualisme anglais, de la théorie artistique italienne de la Renaissance.

On doit également évoquer la différence de statut des discours esthétique et critique, l'esthétique étant une *discipline* philosophique, la critique d'art un *genre* littéraire. La différence de la méthode utilisée par ces deux types de discours découle en effet de ces caractéristiques : celle de l'esthétique est systématique, alors que les écrits critiques sur l'art sont des analyses des œuvres exposées aux Salons, contenant des impressions souvent subjectives de leurs auteurs. Leur ton se caractérise par la vivacité et la spontanéité : aux traités théoriques de peinture, les salonniers préfèrent la voie de la conversation, donc un contact plus immédiat avec les tableaux. En dépit de ces différences, l'esthétique et la critique d'art sont loin de s'opposer, mais elles doivent être conçues comme deux types de discours qui se complètent. Par la suite, c'est à l'exemple de l'écrit théorique de Du Bos et des ouvrages critiques de La Font de Saint-Yenne que nous montrerons le rôle du concept de *sentiment* lors du jugement des œuvres artistiques.

Le « jugement par sentiment » : Du Bos et La Font de Saint-Yenne

La réflexion sur l'art de la première moitié du XVIII^e siècle a produit en France des efforts théoriques considérables. Le résultat en est la parution d'ouvrages synthétiques dans lesquels la question du goût tient un rôle primordial (Brugère 2000)⁸. Parmi ces

⁵ Voir la catégorisation de Pierre Sauvanet qui distingue, à l'intérieur de la philosophie de l'art, entre autres l'esthétique *théorique*, se situant du côté du « pur concept », et l'esthétique *esthétique*, ayant rapport à la réception des œuvres, à leur jugement par le biais de la sensibilité à l'art (Sauvanet 2017 : 38).

⁶ À l'ancien public, relevant d'une société déterminée par des hiérarchies, succède un nouveau public, socialement plus hétérogène et constitué avant tout d'amateurs (Dresdner 2005 : 133-136).

⁷ Nous voudrions attirer l'attention sur le fait qui échappe souvent aux commentateurs de Baumgarten, à savoir que le philosophe a forgé le mot « esthétique » en réfléchissant sur la pratique poétique : il avait l'intention de relier l'écriture poétique et les études philosophiques (Sauvanet 2017 : 36).

⁸ Cf. entre autres *L'Essai sur le Beau* du père André (1741), le *Traité du Beau* du philosophe suisse Jean-Pierre de Crousaz (1715) ou les *Beaux-arts réduits à un même principe* (1747) de Charles Batteux.

écrits, les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de l'abbé Du Bos occupent une place privilégiée car les principes qui y sont formulés seront repris, vers le milieu du siècle, par les écrits des critiques d'art⁹. Sans entrer dans le détail de la présentation des vues de Du Bos, nous nous concentrons sur la notion de « jugement par sentiment » qu'il y élabore et applique, tout en évoquant la dimension anthropologique de l'ouvrage.

Les *Réflexions critiques* s'insèrent dans le courant sensualiste (l'abbé recherche les causes du plaisir sensible procuré par les productions artistiques) aussi bien que dans le courant empiriste (il part de l'expérience concrète du spectateur). Du Bos vise à examiner l'effet des œuvres d'art, à rechercher les causes du plaisir paradoxal qu'éprouve le spectateur au théâtre ou devant les tableaux et qui « ressemble souvent à l'affliction » (Du Bos 1993 : 1). Le livre s'ouvre par cette observation, susceptible de rattacher d'emblée le raisonnement de Du Bos à la théorie des passions. Cette idée s'enchaîne à celle de l'ennui de l'âme qui permet de placer l'ouvrage dans la perspective d'une anthropologie des émotions (Dumouchel 2012). L'abbé pose notamment que l'occupation de l'âme par les mouvements des passions est un moyen efficace pour échapper à l'inaction, tenue pour « un mal si douloureux pour l'homme, qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté » (Du Bos 1993 : 3). Le mérite des productions artistiques serait d'aider à éviter l'ennui qui accompagne l'inaction de l'âme : par l'imitation d'actions réelles, les œuvres d'art produisent des copies des passions – des passions artificielles – qui affligent moins le spectateur que les passions véritables. De ce raisonnement, Du Bos conclut que l'artiste devrait s'efforcer de prendre pour modèle des sujets émouvants, critère qui importera aussi dans les jugements des critiques d'art.

À ce point, une distinction conceptuelle s'impose entre la sphère de la passion et celle du sentiment. Alors que la passion est marquée par l'intensité, le sentiment selon Du Bos n'a pas le moindre rapport avec le domaine passionnel, mais il est une instance de jugement. C'est dans la deuxième partie de son livre que l'abbé en vient à la question du jugement de goût du spectateur, processus dans lequel une place privilégiée incombe au sentiment. Du Bos prétend qu'à l'opposé de la « voie de la discussion », la « voie du sentiment » permet une appréciation immédiate des œuvres d'art. Le raisonnement n'intervient dans le jugement qu'après cette première étape, afin de rendre compte de la décision du sentiment (Du Bos 1993 : 276). Affirmant qu'« [i]l est en nous un sens destiné pour juger du mérite de ces ouvrages qui consiste en l'imitation des objets touchants dans la nature » (Du Bos 1993 : 276), Du Bos postule la présence d'un sens de jugement qu'il ne veut ni ne peut théoriser. Ce sens, qu'il assimile au sentiment, est en tout cas distinct de la raison : il s'agit là d'un sens intimement lié à la sphère affective, d'une faculté de perception qui permet de juger si l'œuvre d'art parvient ou non à toucher le spectateur. Contrairement aux autres sens qui agissent par des organes corporels, le sentiment – que Du Bos désigne aussi par la

⁹ Les questions qui seront rangées plus tard au domaine de l'esthétique relèvent chez lui du champ artistique : écartant toute réflexion métaphysique, l'ouvrage de Du Bos se situe dans la seule perspective des beaux-arts (Becq 1994 : 262).

formule énigmatique de « sixième sens » – est censé opérer par un organe invisible et juger des objets moraux ou des passions dans les toiles (Désirat 1992).

En dépit de son titre, dans l'ouvrage de Du Bos, il n'est pas question de jugement des œuvres d'art concrètes de mais des principes de jugement. Les notions qu'il utilise annoncent non seulement les questionnements de l'esthétique philosophique mais elles s'infiltrèrent aussi dans la pratique de la critique d'art. Dans ses *Réflexions* (1747) et ses *Sentiments* (1753), l'inventeur du genre de la critique de Salon, La Font de Saint-Yenne traite de nombreuses questions qui ont été abordées par Du Bos, dont aussi le « jugement par sentiment ». Malgré les ressemblances évidentes entre le vocabulaire de Du Bos et de La Font, nous voudrions insister sur leurs divergences¹⁰. Celles-ci s'expliquent avant tout par la différence de genre de leurs ouvrages : alors que les *Réflexions critiques* est une œuvre théorique, les écrits de La Font relèvent du domaine de la critique d'art. La Font met l'accent moins sur les principes généraux de la théorie artistique que sur les critères plus proprement picturaux : à côté du choix du sujet, il considère également l'exécution des œuvres. Cependant, en énonçant ses jugements, il fait lui aussi appel au sentiment. Tout au début de ses *Réflexions*, La Font invoque cette notion qu'il considère comme « la base du goût » ou encore comme « la lumière naturelle » qui « fait sentir au premier coup d'œil la dissonance ou l'harmonie d'un ouvrage ». (La Font 2001 : 46.) Le rôle qu'il attribue au sentiment s'inspire visiblement de celui que Du Bos a déterminé lorsqu'il a conçu le sentiment en tant qu'une instance de jugement qui sert à juger immédiatement des productions artistiques.

Aux yeux de Du Bos, « l'ouvrage qui ne touche point et qui n'attache pas, ne vaut rien » (Du Bos 1993 : 276). Valorisant la peinture d'histoire au détriment des genres mineurs, l'abbé rattache la question de la finalité de l'art (qui consiste selon lui à toucher le spectateur par la représentation des passions intenses) à celle des genres picturaux. C'est à cause de la perte d'effet – de ce que « l'imitation agit toujours plus faiblement que l'objet imité » – que Du Bos déconseille au peintre certains sujets, en particulier ceux de la peinture de genre, qu'il considère comme n'étant pas dignes de l'attention du spectateur (Du Bos 1993 : 18).

La Font va également dans cette direction lorsque, faisant appel au « grand goût » face à la « petite manière », il souligne la nécessité de la réhabilitation de la peinture d'histoire. Il déclare dans ses *Réflexions* que le « Peintre Historien est seul le Peintre de l'âme, les autres ne peignent que pour les yeux » (La Font 2001 : 47). Le critique s'élève contre le déclin de la peinture française de son temps dont il rend responsable les artistes qui, par leur prédilection accordée aux « sujets futiles de la mode et du temps », négligent la peinture d'histoire (La Font 2001 : 51). Il s'en prend en particulier à la vogue du portrait, tenu pour le « genre le plus lucratif dans cet Art », ainsi qu'à celle des glaces qui n'offrent qu'un vain plaisir des yeux et, en général, au « goût excessif pour l'embellissement » propre à l'esthétique rococo (La Font 2001 :

¹⁰ Dans ses *Sentiments*, La Font prend ses distances envers Du Bos lorsqu'il prétend que l'ouvrage de ce dernier est « plein de choses excellentes, mais beaucoup trop diffus » (La Font 2001 : 313).

49)¹¹. Déplorant le changement du « goût de la nation », La Font propose pourtant des remèdes contre ce mal : il conseille aux peintres de son temps de privilégier les sujets historiques et, par l'invention des circonstances neuves, de renouveler les sujets épuisés.

Comme nous l'avons déjà noté, le vocabulaire et le raisonnement de La Font reprennent certains éléments aux *Réflexions critiques* de Du Bos¹², mais ils annoncent tout aussi bien le langage et le style des critiques d'art qui lui succéderont. L'insistance de La Font sur le choix du sujet – qui doit inspirer la grandeur – influencera entre autres les vues de Diderot. Regardant les tableaux exposés en amateur, La Font est en effet le créateur d'une nouvelle manière d'écrire sur l'art qui prend en compte aussi la matérialité des œuvres. Lors de ses jugements des artistes contemporains, il vante avant tout Joseph-Marie Vien, jeune peintre de retour d'Italie : il retrouve dans son art un style « mâle et vigoureux », la « grande manière » négligée par les peintres rococo (La Font 2001 : 290). Malgré les quelques traits rococo qui sont encore présents dans ses tableaux, Vien peut effectivement être considéré comme l'initiateur de l'art néoclassique, ayant contribué à la « régénération » de la peinture française dans l'esprit de La Font. Parmi les disciples de Vien, Jacques-Louis David est sans conteste le représentant le plus important du mouvement néoclassique. À part David, il convient pourtant d'évoquer les noms d'autres artistes de l'atelier de Vien, éclipsés par le génie de David, mais qui ont eux aussi participé à la réhabilitation du « grand goût », tels François-André Vincent, Jean-François-Pierre Peyron ou encore Jean-Baptiste Regnault. C'est sur l'art de ce dernier – tenu pour le second peintre le plus important du néoclassicisme après David¹³ – que nous nous concentrons par la suite : à travers l'analyse de son *Socrate arrachant Alcibiade du sein de la Volupté*, nous prétendons examiner dans quelle mesure ce tableau correspond aux principes formulés par La Font.

Le « grand goût » et la couleur sensuelle : le Socrate de Regnault

Le mouvement néoclassique se tournait contre les qualités sensuelles et illusionnistes du rococo : il privilégiait les sujets susceptibles d'élever l'âme du spectateur, en lui offrant des leçons de vertu (Honour 1998 : 21). Ce courant a aussi été encouragé, vers le milieu du siècle, par la politique culturelle royale visant, à travers ses démarches administratives, à utiliser la puissance de l'art à des fins morales. La nécessité de la mise en place de ces démarches peut s'expliquer par le décalage entre le discours

¹¹ La Font voit dans l'amour-propre la cause principale de la mode du portrait. Dans les *Sentiments*, il affirme qu'« outre l'amusement du plaisir et de l'illusion », la peinture « doit être encore une école des mœurs » (La Font 2001 : 299).

¹² La Font constate dans ses *Sentiments* que si le sujet choisi n'est pas suffisamment intéressant, il laisse « l'âme du spectateur aussi immobile que ses figures », et celui-ci sera alors forcé de « détourner ses regards pour prévenir l'ennui si odieux à tous les hommes » (La Font 2001 : 282).

¹³ Le baron de Regnault (1754-1829) gagne en 1776 le « Prix de Rome » avec son *Alexandre et Diogène*. Ce prix lui permet de passer quatre ans à Rome – qui seront déterminants pour le développement de son art –, en même temps que David et Peyron. Il entre à l'Académie en 1783, avec son *Éducation d'Achille*, et participe désormais régulièrement aux expositions des Salons. S'étant spécialisé en peinture d'histoire et en portrait, il reçoit de nombreuses commandes de l'État (*Allgemeines Künstlerlexikon* 2018 : 110-111).

théorique sur la peinture – où prévalait la pensée hiérarchique qui accordait la primauté à la peinture d'histoire – et le goût du public bourgeois pour les genres mineurs. C'est en effet cette tendance qui trouve un écho dans les ouvrages de La Font tout comme dans la peinture française de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Sans vouloir directement « appliquer » les principes déterminés par La Font à l'art de Regnault, nous pouvons y relever certaines correspondances : elles se manifestent principalement dans les sujets privilégiés par le peintre qui s'inspirent souvent des actions honorables de l'histoire de la Grèce. Il est en tout cas intéressant de remarquer que les deux protagonistes du *Socrate* de Regnault sont aussi évoqués dans les *Sentiments* de La Font et proposés comme exemples de vertu. En rapport avec Socrate, La Font loue la fermeté de « ce vrai philosophe » que « la méchanceté et l'injustice des hommes » ne font que renforcer « dans sa croyance de l'immortalité de l'âme et de la nécessité d'une autre vie » (La Font 2001 : 300). Quant à Alcibiade, le critique met l'accent sur le « zèle » de cet homme d'État athénien qui est, à ses yeux, exemplaire à cause de son « dévouement pour la patrie » pour laquelle il se sacrifie (La Font 2001 : 300). Par ailleurs, La Font fait allusion à un tableau concret, celui du peintre d'histoire Michel-François Dandr -Bardon qui met en scène les « derniers moments de la vie de Socrate terminée par la poison » (La Font 2001 : 314). Si le critique approuve le choix du sujet moral par le peintre, il bl me le peu d'action dans le mouvement des personnages entourant la figure principale, ainsi que le manque de lisibilité de l'action¹⁴.

Dans la variante de sa peinture qui se trouve actuellement au Louvre¹⁵, Regnault a représenté ensemble Socrate et Alcibiade et a mis en scène un tout autre épisode que celui qui a été suggéré par le critique d'art en rapport avec ces deux personnages grecs. Il est peu probable que le choix du sujet du *Socrate* du peintre soit influencé par la lecture des *Sentiments* de La Font : il s'agit d'un sujet à la mode à son époque que les artistes contemporains, tels Peyron ou Vincent, ont également traité. De fait, Socrate seul ou avec Alcibiade appartiennent aux sujets préférés de l'«  cole de Vien » : David a exécuté en 1787 une *Mort de Socrate* et Vincent a présenté au Salon de 1777 son *Alcibiade recevant les leçons de Socrate*¹⁶. Regnault a sans doute connu le tableau de Peyron où l'aspect moralisateur de l'histoire de l'Alcibiade est mis en relief : le moment où Socrate retire Alcibiade d'une maison des courtisanes. Faisant abstraction ici des circonstances historiques de l'ouverture du Salon de 1791 où le tableau de Regnault a été expos ¹⁷, nous insistons sur le fait que dans tous ces traitements du sujet, c'est l'enseignement moral de Socrate qui est souligné : le geste

¹⁴ Michel-François Dandr -Bardon, *La mort de Socrate*, 1749, New York, Metropolitan Museum of Art.

¹⁵ La peinture existe en plusieurs versions dont la première date de 1785 et celle du Louvre, à laquelle sont ajoutées deux figures féminines, de 1791. Il existe aussi un dessin (signé) du même sujet, conservé au British Museum (McLean 2008 : 353-367).

¹⁶ François-André Vincent, *Alcibiade recevant les leçons de Socrate*, 1777, Montpellier, Musée Fabre ; Jean-François-Pierre Peyron, *Socrate détachant Alcibiade des charmes de la volupté*, 1782 (ce tableau est disparu mais sa version de 1785 se trouve actuellement au Musée d'Art et d'Arch ologie de Guéret) et Jacques-Louis David, *Mort de Socrate*, 1787, New York, Metropolitan Museum of Art.

¹⁷ Le Salon de 1791 était le premier salon « libre », accessible à tous les artistes. Après l'effondrement de l'Ancien Régime, le contrôle du Salon était assuré non plus par l'Académie mais par l'Assemblée nationale. Sur le contexte des expositions artistiques pendant la période révolutionnaire voir Hould 1989.

du philosophe tentant de détourner son disciple des plaisirs sensuels. Par la suite, nous offrons une brève analyse du tableau du Louvre, tout en nous concentrant sur les moyens picturaux (l'expression des passions et les couleurs) auxquels recourt Regnault et examinons s'ils contribuent à exprimer les valeurs morales revendiquées par La Font de Saint-Yenne.



Jean-Baptiste Regnault, *Socrate arrachant Alcibiade du sein de la Volupté* (1791). Paris : Louvre¹⁸

Quant au sujet du tableau, il représente un épisode de la jeunesse d'Alcibiade, du temps où il était élève de Socrate à Athènes et, selon les légendes, fréquentait les courtisanes. De fait, il n'existe pas de source littéraire directe de ce sujet, ce qui ne rend guère évident l'assimilation de la femme blonde de la toile à la fameuse courtisane cultivée Aspasia, comme pourrait le suggérer l'ancien titre de la toile. La femme représentée peut être considérée davantage comme l'allégorie de la Volupté, interprétation que la présence des deux autres figures féminines ne fait que renforcer. Le message moral du tableau est clair : Socrate veut ramener son disciple au bon chemin, en l'arrachant de la vie de débauche. Cependant, la colère du Socrate de l'image peut paraître démesurée : l'expression de son visage ne manque pas de rappeler le schéma de la représentation de cette passion par Charles Le Brun au XVII^e siècle¹⁹.

Alors que sur le dessin d'après de Le Brun, la passion de la colère se concentre sur le visage, sur la toile de Regnault, ce sont avant tout les gestes éloquents qui

¹⁸ L'illustration provient de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Regnault_-_Socrate_arrachant_Alციibiade_des_bras_de_la_volupt%C3%A9,_1791.jpg. Page consulté le 22 avril 2019.

¹⁹ Cf. la gravure de Jean Audran d'après le dessin de Charles Le Brun, *La Colère*, 1727, Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques.

contribuent à la lisibilité de l'image : tout se passe comme si c'étaient les gestes exprimant des sentiments (l'indignation de Socrate et l'hésitation d'Alcibiade) qui « racontaient » l'action. Du point de vue narratif, la manière de composition de Regnault se rapproche de celle des scènes de genre de Jean-Baptiste Greuze où c'est également grâce au « langage des gestes » des personnages que l'action représentée devient lisible aux yeux du spectateur²⁰. Il est intéressant de noter que le morceau de réception de Greuze, son *Caracalla* présenté au Salon de 1769, a été unanimement condamné par les critiques contemporains : tel Diderot, ils ne pardonnaient pas à l'artiste la « psychologisation » excessive des traits de visage des figures qui donnent l'impression d'être des personnages tout à fait quotidiens (Arasse 1984)²¹.

En dépit des réserves des critiques contemporains, la peinture d'histoire de Greuze a des mérites certains comme les « gestes antiquisants » des figures et les lignes poussinesques qui annoncent l'art de David ou de Regnault. Il est alors curieux de voir que le reproche majeur des critiques d'art à l'égard du tableau de Greuze ait concerné, à part la vivacité des gestes, justement les traits « classicisants » de la composition, à savoir le traitement en frise et la linéarité dans la disposition des personnages. L'échec du *Caracalla* témoigne en tout cas du décalage temporel entre la vogue des sujets moraux et antiquisants – qui se manifeste dans la peinture française déjà à partir des années 1760 – et le « style héroïque » nouveau censé exprimer ces types de sujets dont Greuze était le précurseur : ce style, basé sur l'éloquence du corps, deviendra à la mode grâce à Regnault et aux autres peintres de l'« école de Vien ».

C'est par les gestes expressifs que le tableau de Regnault parvient à exprimer les valeurs morales revendiquées par les critiques d'art du milieu du XVIII^e siècle : la virilité et la grandeur d'âme, incarnées par la figure de Socrate. Mais ce tableau est remarquable avant tout pour le charme de ses couleurs : son coloris lumineux est particulièrement apte à mettre en valeur la volupté de la scène représentée²². De fait, la plupart des auteurs des comptes rendus de 1791 vantent d'autres qualités dans la « charmante » toile de Regnault que ne l'aurait fait La Font, et ils célèbrent le tableau comme un « chef-d'œuvre de volupté ». Sans mentionner le nom d'Alcibiade, ils remarquent que les « prêtresses de Vénus » sont séduisantes, alors que Socrate est méchant parce qu'il « vient troubler les jouissances de ces aimables enfants » ([Auteur anonyme] 1791 : 38 ; M. D. 1791 : 66)²³.

²⁰ Cf. par exemple Jean-Baptiste Greuze, *Esquisse pour le fils puni*, 1765, Lille, Musée des Beaux-arts et *Le fils puni*, 1778, Paris, Louvre.

²¹ Jean-Baptiste Greuze, *L'Empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils d'avoir voulu l'assassiner*, 1769, Paris, Louvre. Selon les critiques d'art de son temps, le défaut majeur de Greuze était d'avoir transgressé la ligne de partage symbolique séparant la peinture d'histoire et la peinture de genre (Crow 1985 : 168).

²² L'article de l'*Allgemeines Künstlerlexikon* souligne les « qualités sensuelles » des couleurs utilisées par Regnault – usage qu'il attribue au fait que lors de son séjour à Rome, l'art de Regnault a été influencé par la peinture baroque coloriste – et tient sa peinture pour plus sensuelle que celle de David (*Allgemeines Künstlerlexikon* 2018 : 111).

²³ Il est intéressant de noter que dans ce même Salon, un autre tableau représentant Alcibiade a été exposé, celui du militant révolutionnaire Philippe Chery, élève de Vien et de David (*La mort d'Alcibiade*, 1791, La Rochelle, Musée des Beaux-arts).

En tout état de cause, la composition de Regnault mettant en scène Socrate et Alcibiade est une œuvre représentative de la période néoclassique qui a connu d'importants bouleversements politiques et sociaux. Cette toile est en même temps susceptible d'illustrer l'écart entre les principes théoriques liés à la « critique du goût » et la pratique de la critique d'art à la fin du XVIII^e siècle. Si le sujet de la toile de Regnault correspond à l'idéal du grand goût exigé par les critiques tels La Font ou Diderot (elle offre une « leçon de vertu »), ce n'est guère le message moral, mais la volupté de la scène que soulignent les salonniers contemporains : tout se passe comme s'ils appréciaient, quelque peu paradoxalement, dans le cas de ce tableau néoclassique les valeurs sensuelles chères au rococo.

Les quelques écrits de critique d'art parus en 1791 à l'occasion de l'exposition du Salon sont, au niveau de leur style et de leur appareil conceptuel, sans doute inférieurs aux ouvrages de La Font et, surtout, aux *Salons* de Diderot qui représentent le sommet de la critique d'art française au XVIII^e siècle. Ces écrits peuvent cependant être considérés comme des documents précieux, témoignant du changement de goût – et des critères d'appréciation – de l'époque suivant de près la Révolution. Leurs auteurs, souvent anonymes, font généralement peu de cas des principes déterminés par les théoriciens de l'art : guidés par leur sensibilité, ils émettent des « jugements par sentiment » fortement subjectifs.

En guise de conclusion, nous tenons à souligner, à propos de la critique d'art, qu'elle n'a pas élaboré de critères de jugement nouveaux mais recourait, lors de l'appréciation des œuvres, aux principes formulés dans les écrits théoriques. Parmi ces principes, nous avons insisté sur le rôle du sentiment en tant qu'instance (subjective) du jugement. À part la mise en valeur du « jugement par sentiment » selon Du Bos – qui a le mérite d'avoir théorisé ce concept –, il s'agissait encore de montrer que sa réflexion était fortement marquée par l'épistémologie sensualiste : elle lui permettait de fonder sur de nouvelles bases la question de l'image, en la plaçant dans la dimension de l'affectivité. Aussi son ouvrage participe-t-il de la tendance de la laïcisation des concepts artistiques, processus amorcé à l'époque de la Renaissance, mais qui ne s'est accompli qu'au siècle des Lumières et a conduit, dans les différents types de discours sur l'art, à la prédominance d'une perspective anthropologique.

Il nous semble alors que dans le contexte français du XVIII^e siècle – lorsque le goût devient l'enjeu d'une nouvelle définition de l'art en même temps que d'une nouvelle compréhension de l'homme –, il est possible de parler sinon d'un tournant anthropologique, tout au moins d'une orientation dominante qui vise à penser l'homme dans sa totalité. Nous avons tâché de dévoiler, dans cet article, le rôle privilégié de la notion de sentiment lors de cette expérience et présenté les caractéristiques de la critique d'art, modalité typiquement française du discours artistique de l'époque des Lumières. À l'exemple des textes et des images, nous avons démontré que la conception de Du Bos et de La Font, ainsi que le tableau de Regnault contribuent à cette nouvelle conception de l'homme, entendu au sens le plus large du terme, celui que l'historien de l'art et anthropologue Hans Belting exprime ainsi dans l'introduction à son ouvrage où il prétend élaborer les bases d'une théorie de la perception des images : « L'analyse que je développe dans ce livre est

anthropologique parce que ce sont les hommes qui ont fabriqué et qui continuent encore de fabriquer des images. À travers elles, l'homme représente la conception qu'il se fait du monde et qu'il veut donner à voir à ses contemporains. » (Belting 2004 : 8)

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences habilitée
kovacs@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

[Auteur anonyme] (1791). *La Béquille de Voltaire au Salon, Seconde et Dernière Promenade...*, Paris : chez Bignon, Coll. « Deloynes », t. 17, pièce n° 439).

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (2017). *L'invention de l'esthétique. Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème*, préface par Pierre Sauvanet, traduit par Jean-Yves Pranchère, Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre. [1735]

DU BOS, Jean-Baptiste (1993). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris : ENSB-A. [1719]

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1966-1967 [1751-1780]). Denis Diderot, Jean le Rond D'Alembert (dir.), Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag.

LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne (2001). *Œuvre critique*, éd. Étienne Jollet, Paris : ENSB-A.

M. D. [Philippe Chery] (1791). *Explication et critique impartiale de toutes les peintures, sculptures, gravures, dessins...*, Paris : chez Bignon, Coll. « Deloynes », t. 17, pièce n° 436.

SULZER, Johann Georg (2005). Article « Esthétique », traduit en français et reproduit dans Bernard Deloche (éd.), *L'esthétique de Johann Georg Sulzer, 1720-1779*, Lyon : Université Jean Moulin-Lyon 3, 393-396.

Littérature critique :

Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (2018). Andreas Beyer, Bénédicte Savoy et Wolf Tegethoff (éd.), Berlin / Boston : Walter de Gruyter.

ARASSE, Daniel (1984). « L'échec de Caracalla, Greuze et "l'étiquette du regard" », Antoinette et Jean Ehrard (dir.), *Diderot et Greuze*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand : Adosa, 107-119.

BECQ, Annie (1994). *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice (1680-1814)*, Paris : Albin Michel.

BELTING, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images*. Traduit par Jean Torrent, Paris : Gallimard.

BRUGÈRE, Fabienne (2000). *Le goût. Art passions et société*, Paris : Presses Universitaires de France.

CROW, Thomas (1985). *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven and London : Yale University Press.

DÉCULTOT, Élisabeth (1998). « Éléments d'une histoire interculturelle de l'esthétique. L'exemple de la "Théorie générale des beaux-arts" de Johann Georg Sulzer », *Revue germanique internationale*, n° 10, 141-160.

DÉCULTOT, Élisabeth (2002). « Ästhetik/esthétique. Étapes d'une naturalisation (1750-1840) », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 34, 7-28.

DÉSIRAT Dominique (1992). « Le sixième sens de l'abbé Dubos », *La Licorne*, n° 23, 71-84.

DRESDNER, Albert (2005). *La Genèse de la critique d'art*, trad. par Thomas de Kayser, Paris : ENSB-A.

DUMOUCHEL, Daniel (2012). « Les voies du sentiment. Du Bos et la naissance de l'esthétique », Élisabeth Décultot et Gerhard Lauer (éd.), *Kunst und Empfindung : zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert*, Heidelberg : Winter Verlag, 15-35.

GEHLEN, Arnold (1997). *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* (13. Auflage), Wiesbaden : Quelle und Meyer. [1940]

HONOUR, Hugh (1998). *Le Néo-classicisme*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Librairie Générale Française.

HOULD, Claudette (1989). « Les beaux-arts en révolution : au bruit des armes les arts se taisent ! », *Études françaises*, vol. 25, n° 2-3, 193-208.

MCLEAN Daniel R. (2008). « The Private Life of Socrates in Early Modern France », Sara Ahbel-Rappe and Rachana Kamtekar (éd.), *A Companion to Socrates*, Oxford : Wiley-Blackwell, 353-367.

SAINT GIRONS, Baldine (2002). « L'esthétique : problèmes de définition », Serge Trottein (dir.), *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?* Paris : PUF, 81-117.

SAUVANET, Pierre (2017). « Naissance de l'esthétique ? », Alexander Gottlieb Baumgarten, *L'invention de l'esthétique. Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème*, préface par Pierre Sauvanet, traduit par Jean-Yves Pranchère, Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 9-53.

STEWART, Philip (2010). *L'invention du sentiment : roman et économie affective au XVIII^e siècle*, Oxford : Voltaire Foundation.

STÖCKMANN, Ernst (2009). *Anthropologische Ästhetik : Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*, Tübingen : Niemeyer.

Comment reconnaître Watteau ? Une étude des références à Jean-Antoine Watteau et à son œuvre dans des poèmes de Fraguier à Baudelaire

L'art de la peinture et de la poésie étaient toujours intimement reliés. C'est cette ancienne idée qui a inspiré de nombreux poètes et théoriciens – tels Horace, Simonide de Céos, Alberti, Du Bos ou Lessing – d'étudier et d'analyser les similarités, les relations, les influences, voire la hiérarchie entre ces deux branches artistiques (Lee 1991). L'œuvre du peintre rococo français, Jean-Antoine Watteau (1684-1721) s'inscrit en effet dans cette tradition de l'*ut pictura poesis*, car son art est inséparable des œuvres littéraires, y compris les poèmes écrits sur et – en rapport avec – ce que l'historien de l'art suisse Christian Michel appelle « le phénomène Watteau » (Michel 2008 : 150). Il est pourtant curieux de voir que les poèmes qui évoquent ce « phénomène » ne font pas toujours de référence directe au peintre : même si le nom de l'artiste figure parfois dans quelques vers, ce sont en général d'autres termes et motifs qui ramènent le lecteur au peintre et à son œuvre.

L'objectif de ce travail est de dévoiler les notions-clés et les sujets susceptibles d'identifier « le phénomène Watteau » dans quelques poèmes écrits aux XVIII^e et XIX^e siècles¹. Néanmoins, si la poésie évoque la vie et l'œuvre du peintre, il nous semble important d'observer non seulement le texte des poèmes, mais également les circonstances de leur création, les influences qui les ont formées, ainsi que le rapport entre l'artiste et les poètes. Nous proposons de considérer alors ce discours poétique en tant que processus qui entoure le « phénomène ». Malgré les associations que ce terme pourrait suggérer, notre recherche n'est pas liée à la phénoménologie, mais il s'agit d'un travail essentiellement littéraire. La méthode que nous suivons consiste dans l'analyse détaillée des notions pertinentes, ainsi que dans la comparaison de ces termes dans différents poèmes et d'autres textes, tels que les biographies et les récits.

Lors cette recherche pluridisciplinaire qui vagabonde entre la littérature, l'histoire de l'art et l'histoire des idées, nous nous pencherons surtout sur les ouvrages de trois poètes : l'abbé Jean-François Fraguier et l'abbé de La Marre du XVIII^e et Charles Baudelaire du XIX^e siècle. Notre choix n'est pourtant guère arbitraire : dans le cas de ces poètes, le lien entre leurs poèmes et le « phénomène Watteau » est évident, car le nom du peintre apparaît presque toujours tout explicitement dans les œuvres. Ce fait nous permet de formuler l'hypothèse suivante : les éléments-clés que nous découvrons dans ce type de discours assez particulier reflètent une certaine manière de parler sur Watteau et son œuvre – manière qui change, pourtant, d'une époque à l'autre.

Watteau et les poètes du XVIII^e siècle : Fraguier et La Marre

¹ Sur les notions-clés dans les ouvrages en prose en rapport avec Watteau voir : Bartha-Kovács (2012) et Molnár (2015a).

Claude-François Fraguier était un poète académicien spécialisé dans la littérature latine, bien connu à son époque. Son poème sur Watteau intitulé *Épithaphe de Watteau, peintre flamand* (Fraguier 1726 : 2528-2531) paraît d'abord dans *Le Mercure de France* en novembre 1726 et plus tard aussi dans le recueil des gravures faites d'après les peintures de Watteau, *Figures de différents caractères*, dirigé et édité par Jean de Jullienne, ami du peintre et collectionneur de ses œuvres². Le poète est aussi mentionné par le Comte de Caylus dans sa biographie sur le peintre³ : Caylus décrit la méthode de travail de Fraguier en tant que résultat de « [l']union des deux muses » (Caylus 1984 : 88), notamment celle de la peinture et de la poésie. Selon l'anecdote rapportée par Caylus, Fraguier emprunte un tableau de Watteau à Caylus, et c'est en la regardant qu'il compose son épithaphe sur le peintre. D'après Caylus, c'est donc une peinture concrète qui aurait inspiré ce poème (mais il ne précise pas laquelle, et le contenu du poème ne permet pas non plus de l'identifier), le travail de Fraguier s'inscrit donc non seulement dans la tradition de *l'ut pictura poesis*, mais également dans celle de l'ekphrasis⁴.

En nous appuyant sur la vie de Watteau écrite par Caylus, nous pouvons dire que l'avis de Fraguier joue un rôle important dans la formation du goût artistique (et aussi littéraire) de l'époque :

[...] j'avais souvent vu [les ouvrages de Watteau] exciter en M. l'abbé Fraguier un certain ravissement qui prouvait bien l'étendue et la sagesse de son goût. [...] À [la mort de Watteau] je fus témoin des regrets qu'il en fit, et de l'éloge sur lesquels il les fondit, en présence de plusieurs dignes amis qui s'assembloient ordinairement chez lui, éloge prononcé avec une si grande abondance de sentiment qu'elle me saisit et me porta à lui dire avec chaleur que, s'il voulait bien l'écrire, Watteau était immortel (Caylus 1984 : 87)⁵.

Comme nous y avons déjà fait allusion, la première publication connue du poème est celle du *Mercure de France*, en novembre 1726. Dans le journal, l'épithaphe est précédée par le compte rendu, paru également en 1726. Ce texte relativement court précise que le poème a été originalement écrit en latin. On ne connaît pas le nom du traducteur, mais c'est la version française que l'on a imprimée. Il est intéressant de noter que nous pouvons déceler un certain parallélisme entre le recueil et le poème : dans le premier, on trouve les gravures faites d'après les peintures originales et, en ce qui concerne le poème, nous n'avons accès qu'à la traduction et non pas à la version originale en latin. Par la suite, nous trouvons utile de citer plus longuement le compte rendu car celui-ci nous apprend les détails sur la naissance du poème.

² Sur le recueil et sur l'analyse des estampes voir Sahut et Raymond (2010).

³ Le Comte de Caylus précise que c'était lui qui a offert l'épithaphe (qu'il avait reçue de l'abbé Fraguier) à Jullienne : « Il me l'avait donnée, ne prévoyant pas l'usage que je puis en faire aujourd'hui ; j'en avais fait présent à M. de Jullienne pour la rapporter à la fin de son Abrégé de la vie de Watteau. » (Caylus 1984 : 86)

⁴ Sur la problématique de l'ekphrasis, voir : Áron Kibédi-Varga, « A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei » (1997).

⁵ Nous citons tous les textes selon l'orthographe originale.

FIGURES de differens caracteres, de Paysages & d'Etudes, dessinées d'après Nature. Par ANTOINE WATTEAU, Peintre du Roi en son Academie Royale de Peinture & de Sculpture, gravées à l'eau-forte par les plus habiles Peintres & Graveurs du temps, tirées des plus beaux Cabinets de Paris. [...]

Voici un grand Ouvrage que les Curieux en Peinture & en Estampes attendent avec beaucoup d'impatience. Il y a tout lieu de croire qu'ils seront extrêmement satisfaits du soin & de l'habileté des Graveurs, qui ont conservé par tout l'esprit, le feu, la finesse & l'élégance du dessein, des airs de tête, & c. & ce je ne sçai quoi de galant, de vif, & de vrai qui picque si agréablement les gens de goût, & qui caractérise les Ouvrages du celebre Watteau, qu'on estime & qu'on recherche de plus en plus avec une grande avidité.

Qui doute que ce Recueil ne soit infiniment agréable au Public, qui pour une somme modique pourra satisfaire sa curiosité au défaut des Originaux, & posséder les plus beaux Ouvrages de cet habile Maître.

Ce Volume, qui sera suivi de quelques autres, où l'on trouvera l'Œuvre entier de Watteau, est composé de 108. pages qui font 133. Planches, sans y comprendre l'abregé de la Vie de l'Auteur, son Epitaphe en Vers Latins, d'une excellente main, & la Traduction en Vers François, qui fait sentir bien des beautez de l'Original. La voici (« Figures de differens caracteres... » 1726 : 2527-2528).

Le poème de Fraguier est bien structuré : il est composé de huit strophes de quatre vers à la rime embrassée, mais le nombre des syllabes n'y est pas conséquent (il varie entre 8 et 14). Ce sont les « rares talents » (Fraguier 1726 : 2530)⁶ du peintre auxquels Fraguier fait hommage dans son poème. D'après le récit de Caylus, on sait que le poète était un grand admirateur de l'art antique : « Sa profonde érudition en ce qui concerne la peinture ancienne, et tout ce qu'elle offre en sujets d'admiration, ne l'empêchait pas de rendre justice et d'être sensible aux talents de ce maître moderne. » (Caylus 1984 : 87) C'est probablement pour cette raison que Fraguier compare Watteau au peintre antique Apelle, et qu'il met en parallèle les valeurs de la peinture des deux époques en question : l'Antiquité et le siècle où il vit, notamment les premières décennies du XVIII^e siècle :

[...]
Noble dans ses Contours, correct en ses Desseins,
Il sçut rendre à nos yeux la Nature vivante,
Tel autrefois Apelle à la Grece sçavante
Montra ses Chefs-d'œuvres divins.

Heureux en s'écartant du sentier ordinaire,
Sous des Groupes nouveaux il fit voir les Amours,
Et nous représenta les Nymphes de nos jours
Aussi charmante qu'à Cythère.

Sous les habits galants du siècle où nous vivons,
Si-tôt qu'il nous traçoit quelques dances nouvelles,
Les Graces à l'envi de leurs mains immortelles
Venoient conduire ses Crayons.

⁶ Toutes les citations du poème ont été prises de la publication dans *le Mercure de France* (Fraguier 1726 : 2528-2531).

[...]

Fraguier prétend que toutes les valeurs qui caractérisaient la peinture grecque (que l'on ne connaissait à l'époque qu'à travers la littérature et des objets d'art comme les poteries ou les bas-reliefs) renaissent dans l'art de Watteau : on voit des « Nymphes de nos jours », « les Forêts, les Grottes, les Hameaux [...] si chers aux Dieux du premier âge » placés dans ses paysages. Selon ces lignes, pour Fraguier, Watteau a réussi à créer un art aussi précieux que ne l'était l'art grec. D'abord, il regrette la mort de Watteau (curieusement, il mentionne dans la septième strophe même la maladie du poumon du peintre : « Une noire Phtisie en usa les ressorts », ainsi que ses douleurs et sa tristesse), mais dans la dernière strophe, il fait allusion à l'immortalité de l'artiste, qui survit ainsi « dans ses amis, il vit dans ses ouvrages ».

Pour ce qui est des termes pertinents figurant dans ce poème qui peuvent être considérés comme des notions-clés, il nous semble indispensable d'analyser aussi un autre poème écrit à la même époque que celui de Fraguier. La comparaison de ces poèmes nous aidera à identifier les expressions, et ainsi les valeurs attribuées à l'art de Watteau par la poésie du XVIII^e siècle. Quinze ans après la mort de Watteau et dix ans après la publication de l'épithaphe de Fraguier, l'abbé de La Marre fait paraître en 1736 un mince recueil de poèmes intitulé *L'Ennuy d'un Quart-d'Heure* dont deux sont consacrés au peintre. Nous n'avons point d'information sur les circonstances de la création de cet ouvrage, et citerons les deux poèmes en question d'après les *Vies anciennes de Watteau* édité par Pierre Rosenberg en 1984.

Le premier poème de La Marre que nous étudierons est intitulé *L'Art et la Nature réunis par Wateaux* [1736]. Son sujet, notamment le talent de « Ce Peintre Flamand » (La Marre 1984a : 24) est introduit par quelques phrases, et les noms des personnes qui possèdent de nombreux tableaux du peintre sont aussi mentionnés : « Madame la Comtesse de Verus, Messieurs Gluc et Julienne dont le goût exquis est connu » (La Marre 1984a : 24)⁷. L'énumération de ces collectionneurs atteste qu'à cette époque-là, le nom de Watteau est effectivement lié au bon goût (Glorieux 2004). Comme nous l'avons vu dans le texte de Caylus sur Fraguier, ceux qui possèdent ou admirent ses tableaux sont reconnus pour leur goût en art : les œuvres de Watteau sont alors considérées comme étant de haute qualité et le fait de les posséder comme le signe d'un goût exquis.

Il nous semble pourtant que le poème de La Marre n'est pas aussi bien construit que celui de Fraguier : il ne contient pas de strophes, et les 37 vers hétérométriques – dont le nombre des syllabes n'est pas conséquent – suivent un schéma rythmique relativement varié, comprenant des rimes plates, embrassées ou croisées. La Marre utilise néanmoins des figures de style dont la personnification : l'art et la nature sont deux « Dêités » qui disputent, qui se rencontrent, qui ont des âmes, qui habitent quelque part.

⁷ La Comtesse de Verrue (1670-1736) était une dame noble, proche de la cour royale, amie des nobles et des écrivains de l'époque et collectionneur des œuvres d'art. Jean-Baptiste Glucq (1674-1748) était un baron et collectionneur français qui invitait chez lui de nombreux écrivains et artistes (dont Watteau) et donnait aussi du travail à ces derniers.

La plus grande valeur que de la Marre attribue à l'art de Watteau est en tout cas la capacité du peintre de réunir l'art et la nature – qui, selon le poème, sont séparés et disputent depuis longtemps :

Depuis long-temps Art & Nature
N'habitoient plus les mêmes lieux,
Ils se fuioient, & leur rupture
Interessoit les hommes & les Dieux. (La Marre 1984a : 24)

Dans la suite du poème, il n'est guère évident si le poète parle d'un tableau spécifique ou de tout l'œuvre du peintre, et La Marre ne précise pas non plus comment cette « réunion » peut être saisie dans les tableaux concrets, mais il souligne que Watteau a, finalement, réconcilié les deux « Dêités ».

Pareillement au poème de Fraguier, il serait sans doute possible d'interpréter les « Dieux » qui s'intéressent à la rupture de l'art et de la nature comme référence aux traditions grecques. Cette interprétation s'explique par les caractéristiques humaines des « Dieux », telles que l'intérêt ou les défauts que possèdent également les dieux grecs. Mais avant de tirer une telle conclusion et de souligner les notions-clés à partir des poèmes examinés, nous trouvons important d'étudier aussi le deuxième poème de La Marre, intitulé *La Mort de Wateaux ou La Mort de la Peinture* [1736].

Comme le poème dernièrement analysé, celui-ci est aussi précédé par quelques mots qui servent à l'introduire. Le poète justifie en une phrase la création de sa « fiction », en affirmant que c'est la mort prématurée de Watteau qui l'a inspiré. Curieusement, La Marre est imprécis en citant les années de la naissance et de la mort du peintre, car il prétend que Watteau avait 33 ans à sa mort mais, à en croire les biographes plus fiables du peintre (et les registres paroissiaux), tels Antoine de la Roque ou Jullienne, il est mort à l'âge de 37 ans⁸ (les autres biographes du peintre ne se trompent pas sur l'âge de la mort de Watteau).

Ce poème est considérablement plus long que *L'Art et la Nature réunis par Wateaux*. Les techniques poétiques utilisées sont tout de même semblables dans les deux poèmes : il n'y a qu'une seule strophe avec un schéma rythmique varié, et les notions telles que la Mort, la Peinture et l'Envie sont personnifiées. Ce poème met en scène des dieux qui sont aussi défailants que les gens (là non plus, n'y a pas de référence directe à la mythologie grecque antique), il nous est donc possible de les interpréter en tant que des allégories.

Dans le poème, la Mort demande à la Peinture de la représenter. La Peinture fait tout ce qu'elle peut, mais la Mort n'est guère contente du résultat : le poème pose la question si la mort peut être tenue pour belle (Decius et Caton auraient pu la trouver

⁸ La vie de Watteau écrite par Antoine de la Roque paraît dans *Le Mercure* en août 1721. La première phrase de cet article précise que Watteau est mort en juillet 1721 : « Les Beaux Arts ont fait une grande perte vers la fin du mois dernier en la personne du sieur Watteau » (Roque 1984 : 5). Jean de Jullienne donne l'année de la naissance (1684), ainsi que la date exacte de la mort de l'artiste dans son *Abrégé* : « il mourut à Nogent près de Paris, le 18 juillet 1721, âgé de 37 ans » (Jullienne 1984 : 11 et 16.). Caylus cite les mêmes dates dans sa *Vie de Watteau* : « Antoine Wateau naquit à Valenciennes en 1684. [...] La mort ne lui en laissa pas le temps et l'enleva, le 18 juillet 1721, âgé de trente-sept ans. » (Caylus 1984 : 56 et 85)

belle, dit la Mort, mais la Peinture n'en est pas convaincue). Finalement, la Mort veut punir la Peinture en tuant celui qui lui est le plus cher : Watteau. Cette fiction allégorique est un moyen pour le poète de faire référence à la mort prématurée du peintre, ainsi qu'au vide qu'il a laissé, mais quelque peu curieusement, ce n'est que dans la dernière trentaine de vers (qui correspond à peu près à un tiers de l'ouvrage entier) que le nom de Watteau apparaît. Dans ces vers, Watteau est censé collaborer avec la Peinture, en train de créer un tableau :

Une Fête galante au bord d'une onde pure,
Où l'Amour travesti sous un habit François,
A de jeunes beautés faisoit goûter ses loix (La Marre 1984b : 28).

Il ne subsiste donc pas de doute que c'est au peintre Watteau que ce poème rend hommage. Pourtant, le nom du peintre n'est pas le seul qui y est mentionné : vers la fin du poème, La Marre fait aussi référence à Jullienne, plus précisément au recueil d'estampes que celui-ci a publié une dizaine d'années avant la publication de ce poème :

JULIENNE ami de la Peinture
Des pertes de sa sœur instruisit la Gravure,
Elle donna des larmes à son sort,
S'unit pour réparer le crime de la Mort :
Il profita de leur intelligence
Pour charmer l'Univers des beautés de la France (La Marre 1984b : 28).

De fait, ce dernier extrait cité est susceptible d'encadrer notre analyse des trois poèmes du XVIII^e siècle : le compte rendu du recueil introduit le poème de Fraguier, et celui de La Marre renvoie au recueil. Ce fait atteste en tout cas que les textes écrits sur Watteau à cette époque-là étaient tous liés entre eux.

Le « phénomène » Watteau au XIX^e siècle : les poèmes de Charles Baudelaire

Paru dans la première édition des *Fleurs du Mal* en 1857, le poème intitulé *Un voyage à Cythère* fait partie de la section « Fleurs du Mal » qui a aussi donné le titre au recueil. Tout le cycle de poèmes peut être en effet interprété en tant qu'itinéraire, voyage dont les poèmes sont les stations, ou, métaphoriquement les points d'arrêt ou de repos. C'est non seulement la référence à Cythère dans le poème qui fait le rapport entre cet ouvrage et le tableau de Watteau intitulé *Embarquement à l'île de Cythère* – auquel nous reviendrons plus tard –, mais aussi le motif du voyage à l'île. Il est bien probable que c'est grâce à une exposition au Louvre, ouverte au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, que ce tableau de Watteau a été révélé au grand public. Désormais, le voyage à Cythère devient un motif pertinent au XIX^e siècle non seulement dans les poèmes de Baudelaire, mais aussi dans ceux de Théophile Gautier ou de Paul Verlaine⁹. Nous devons préciser que le poème en question avait été dédié à Gérard de Nerval, auteur du roman *Voyage en Orient*, où les protagonistes font un voyage pareil – désillusionné et nostalgique – à cette île de la mythologie grecque. La relation entre

⁹ Sur l'exposition du tableau de Watteau voir entre autres: Király (1991), Spiquel (2009) et Michel (2008).

ce poème allégorique de Baudelaire et l'art de Watteau nous semble, même si elle est implicite, évidente, surtout après l'analyse des poèmes du XVIII^e siècle dans lesquels nous avons trouvé la même référence à l'île de l'amour.

Au lieu de trouver une île ornée des « myrtes verts » (Baudelaire 1857a : 209)¹⁰ et pleine d'amour, le narrateur-pèlerin du poème de Baudelaire qui arrive en bateau ne trouve qu'une île « triste et noire », voire, un cadavre pendu. L'île de Cythère idyllique – image qui apparaît dans la mythologie grecque, tout comme dans le tableau de Watteau et dans l'épithaphe de l'abbé Fraguier – est déjà disparue dans cette œuvre du XIX^e siècle.

Dans la douzième strophe du poème, le narrateur s'identifie avec le cadavre (« Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes ! »). Il se regarde donc avec mépris, dégoût et douleur, mais évoque avec une certaine nostalgie le fait que lui aussi, il venait de Cythère : il était autrefois « Habitant de Cythère, enfant d'un ciel si beau ».

Contrairement aux poèmes analysés préalablement, l'objectif de ce poème n'est pas de faire l'éloge de l'art de Watteau. Comment peut-on alors établir un rapport entre Watteau et Baudelaire ? Est-ce le tableau du peintre à inspiré le poète en lui montrant une île de Cythère amoureuse, belle et joyeuse – mais insaisissable pour Baudelaire ? Ou est-ce la mythologie grecque qui relie indirectement ces deux univers ? Si nous admettons que le motif de Cythère dans le poème de Baudelaire est emprunté à Watteau, nous pouvons supposer que pour le poète, l'œuvre du peintre représente un monde idéal et parfait – et cette transposition peut être considérée comme une forme d'appréciation.

Le poème intitulé *Les Phares* est le sixième dans la section « Spleen et Idéal », et, ironiquement, Watteau est le sixième des huit artistes auxquels cet ouvrage rend hommage que Baudelaire apprécie le plus. Ces artistes (cinq peintres et un sculpteur), ayant vécu à des époques différentes, expriment au fond les mêmes sentiments, ceux que l'être humain peut avoir et qui vont de pair avec la douleur et le cri : « Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes, / ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum, / Sont un écho redit par mille labyrinthes ; / [...] Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge / [...] » (Baudelaire 1857b : 25)¹¹. Nous interrogeons le poème selon trois critères : que signifie l'ordre dans lequel les peintres sont énumérés ? Quelle est la place de Watteau dans cette énumération d'artistes, de genres et – surtout – de douleurs ? Pourquoi Baudelaire considère-t-il les peintres comme des phares et, finalement, quelle est l'importance du motif de la lumière en rapport avec Watteau ? À part les réponses que nous prétendons donner à ces questions, nous évoquerons également les chemins qui amènent à ces réponses.

L'ordre dans lequel les noms des artistes apparaissent n'est ni un ordre chronologique, ni un ordre suggérant une gradation dans leur évaluation par le poète. Il est tout de même intéressant de noter que les cinq artistes qui précèdent Watteau dans l'histoire et aussi dans le poème (Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange et Puget) sont chronologiquement mélangés, tandis que Watteau, Goya et Delacroix – les trois derniers – se suivent. Ce qui est encore plus remarquable, c'est

¹⁰ Toutes les citations du poème intitulé *Un voyage à Cythère* ont été prises de Baudelaire 1857a : 208-211.

¹¹ Toutes les citations du poème intitulé *Les Phares* ont été prises de Baudelaire 1857b : 23-25.

que la strophe dans laquelle il s'agit de Watteau est située au milieu du poème : elle est précédée et suivie de cinq strophes. Une explication possible de ce phénomène peut résider dans le fait que ce n'est que Watteau dont l'art n'est pas lié directement à la douleur ou à la tristesse :

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 ;

Les traits caractéristiques de l'art du peintre, y compris ses sujets pertinents qui sont soulignés dans cette strophe, sont la légèreté, le carnaval (les masques, la *commedia dell'arte*), le décor, le bal, alors que chaque autre strophe contient un ou plusieurs mots et expressions qui renvoient à la mélancolie¹². C'est déjà le titre de la section (« Spleen et Idéal ») qui l'évoque, comme le souligne l'historienne de la littérature française, Évelyne Plaquin, « [s]olitude et ennui sont en effet les thèmes de prédilection de la section *Spleen et Idéal* particulièrement, où le mot *spleen* lui-même nous renvoie à une maladie ancestrale, celle de la mélancolie » (Plaquin 2007 : 62).

Par la suite nous observons comment la mélancolie se manifeste dans le poème en rapport avec les artistes évoqués. Dans la première strophe sur Rubens on trouve un « fleuve d'oubli, jardin de la paresse,/Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer ». La deuxième strophe, ayant pour sujet Léonard de Vinci, s'inscrit également dans cet univers d'oubli et sans amour par la mention d'un « miroir profond et sombre ». Dans la strophe sur Rembrandt, le mot « triste » est révélateur : « triste hôpital tout rempli de murmures ». C'est dans ce monde sombre et triste où apparaissent « Des fantômes puissants qui dans les crépuscules/Déchirent leur suaire » par rapport à Michel-Ange, et ce n'est que dans la cinquième strophe sur Puget – celle qui précède la strophe qui est consacrée à Watteau – où l'on rencontre le mot « mélancolie » : « Grand cœur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,/Puget, mélancolique empereur des forçats ». Si nous nous permettons de recourir à des métaphores spatiales (car tout le recueil évoque un voyage, comme nous l'avons déjà précisé au sujet du poème intitulé *Un voyage à Cythère*), il nous semble alors que la position de la strophe sur Watteau sert de sommet au poème : elle peut être tenue pour un point de repos, d'autant plus que les trois dernières strophes ne sont consacrées à aucun artiste concret, et il n'y a donc que deux peintres qui suivent Watteau dans le poème. Ces deux peintres sont Goya – évoqué par le terme « cauchemar » – et, finalement, Delacroix dont le nom est lié au chagrin : « Où, sous un ciel chagrin des fanfares étranges/Passent, comme un soupir étouffé de Weber ». Les trois dernières strophes tendent à la mort : « Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge/Et vient mourir au bord de votre éternité ! ». Elles récapitulent les valeurs soulignées en rapport avec les artistes figurant dans les strophes précédentes par les notions suivantes : « Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,/Ces extases, ces cris, ces

¹² Sur la mélancolie dans l'œuvre baudelairienne, voir entre autres Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire* (1989); Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie* (1999); *Une alchimie de la douleur: Études sur Les Fleurs du Mal* (2003).

pleurs, ces Te Deum ». Faut-il entendre par là que Baudelaire considère l'œuvre de Watteau aussi comme une « malédiction » ou une « plainte » ?

Dans ce poème à tonalité sombre et mélancolique, la place de Watteau reste à questionner. Malgré l'absence de référence à la mélancolie dans la sixième strophe, Watteau devient un membre de cette compagnie morose. Nous ne trouvons qu'un petit détail qui peut rendre même la strophe – apparemment manquant de chagrin – de Watteau mélancolique : les « cœurs illustres » qui s'amuse au bal « comme des papillons, *errent* en flamboyant »¹³. Ils errent, ils volent, ils peuvent même disparaître. Nous constatons là une disparition ou une perte, semblable à celle qui se trouve dans le poème intitulé *Un voyage à Cythère*, notamment que cet univers parfait que Watteau a créé ne peut jamais être atteint, car il est dépassé. Nous pouvons donc interpréter cette strophe en tant qu'un souvenir d'une époque qui s'est longtemps envolée.

Le motif des phares est en partie expliqué dans la dixième strophe : « C'est un phare allumé sur mille citadelles, / Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois ! ». Il nous semble que les artistes que Baudelaire a choisis sont les phares qui, d'une part, expriment des douleurs en criant et, d'autre part, appellent et dirigent les gens perdus. La lumière, et surtout le motif du feu n'est guère étrange dans le discours sur Watteau : déjà au XVIII^e siècle, quelques biographes avaient nommé son talent « beau feu » (Leclerc 1984 : 9 ; Argenville 1984 : 48). En ce sens, Watteau n'incarne pas seulement la lumière qui montre le chemin aux spectateurs, mais il est aussi un talent qui mérite d'être élevé au-dessus d'autres artistes – que ce soit à son époque ou au XIX^e siècle.

Les notions qui renvoient à l'œuvre de Watteau

Il est temps de retourner à notre hypothèse et de mettre en relief les mots-clés dans les poèmes analysés des XVIII^e et XIX^e siècles qui renvoient à Watteau, au peintre et à son œuvre.

Dans les trois poèmes du XVIII^e siècle, ce sont, quelque peu curieusement, les références implicites à l'Antiquité qui s'avèrent les plus frappantes. Les dieux, les nymphes, la mention des noms d'Apelle et de Caton nous permettent de constater que par la comparaison des valeurs antiques et celles de l'art de Watteau, Fraguier et La Marre expriment leur admiration non seulement de l'époque dépassée, mais aussi du peintre. C'est néanmoins le motif de « Cythère » qui mérite d'être souligné. Bien que le nom de l'île ne figure pas dans les poèmes de La Marre, la référence aux gravures (qui y figurent effectivement) nous conduit pourtant au tableau qui a été intitulé postérieurement *Embarquement pour l'île de Cythère*. C'était le tableau de réception de Watteau, présenté en 1717 à l'Académie de peinture et de sculpture (Michel 2008 : 168). Cette œuvre a été gravée par Nicolas-Henri Tardieu en 1733, et presque une centaine d'années plus tard, exposée au Louvre. Il n'est donc guère surprenant que les poètes et écrivains connaissent et admirent cette peinture de Watteau. Le motif de

¹³ Nos italiques.

Cythère, l'île de l'amour ou l'île de Vénus, nous semble ainsi non seulement un motif, mais aussi une notion qui nous ramène à Watteau.

L'élément qui figure explicitement dans chaque poème est la notion de nature, aussi bien que la perfection de l'exécution de la nature par le pinceau de Watteau. On doit également souligner que l'artiste a peint « une Nature vivante » (Fraguier 18) et a fait des « desseins de la simple Nature » (La Marre 1984 : 28) tout en créant un univers qui est le fruit de son imagination féconde. La notion de nature ne signifie pas seulement la représentation exacte du monde réel, mais aussi une manière d'exécution qui rend le tableau vraisemblable. Parallèlement à la « nature », le « charme », relié à l'imagination, nous apparaît également un terme incontournable. Tout comme la « nature », le « charme » a aussi un double sens : d'une part une dimension qui va de pair avec l'admiration et la beauté – « charmant WATEAUX » (La Marre 1984 : 25) –, et d'autre part, un aspect qui renvoie plutôt à des composants insaisissables, quasi-surnaturels des tableaux¹⁴.

Nous avons également repéré une notion qui se trouve non seulement dans les poèmes cités dans ce travail, mais aussi dans le compte rendu publié dans *Le Mercure de France*. Cette notion est l'adjectif « galant ». Ce même terme est en effet utilisé pour désigner le genre des *fêtes galantes* que l'on attribue à Watteau, il nous semble alors évident que le mot « galant » est inséparable du « phénomène Watteau ». Finalement, la « grâce » est aussi une notion pertinente dans la littérature portant sur Watteau, y compris les poèmes analysés. D'autant plus, qu'au XVIII^e siècle le « charme » et la « grâce » sont deux notions qui marquent la littérature critique sur Watteau, comme le précise également Katalin Bartha-Kovács en citant la définition du charme selon le *Vocabulaire d'esthétique* rédigé par Étienne Souriau : « la grâce [est rangée] parmi les synonymes discursifs du charme, plus précisément d'une certaine variété du charme qui se manifeste avant tout dans l'aisance du mouvement » (Bartha-Kovács 2018 : 86).

En ce qui concerne les poèmes de Baudelaire, nous y retrouvons le motif – et la mention concrète – de l'île de Cythère. Comme nous l'avons déjà mentionné, *l'Embarquement pour l'île de Cythère* est l'œuvre de Watteau probablement la plus connue, il n'est donc guère surprenant que l'évocation de Cythère renvoie les écrivains et les poètes à l'artiste même au XIX^e siècle. Ce qui nous frappe néanmoins, c'est que les autres termes qui se retrouvent dans les œuvres littéraires sur et en rapport avec Watteau de l'époque romantique se regroupent autour d'un concept qui manque entièrement des ouvrages du XVIII^e siècle : la mélancolie. Les notions qui apparaissent le plus souvent en rapport avec Watteau pendant les premières décennies du XIX^e siècle : la « tristesse », le « rêve » et la « douleur » sont en effet étroitement liés à la mélancolie.

Nous pouvons alors constater qu'il y a en effet une différence entre la manière d'écrire sur Watteau dans les époques envisagées. Tandis que le motif de Cythère ne cesse d'être au centre des ouvrages littéraires sur le peintre et sur son œuvre, les notions qui y figurent se voient transformées. D'un univers « galant », « gracieux »,

¹⁴ Sur les éléments surnaturels, autrement dit, „charmants” ou „merveilleux”, voir notre étude: Molnár (2015b).

« charmant » et en même temps fidèle à la « nature » du XVIII^e siècle, on passe au XIX^e siècle dans un monde « mélancolique », « triste » et « douloureux » qui nous fait « rêver ».

Conclusion

Au terme de notre recherche – qui consistait à dévoiler les notions-clés dans la poésie sur Watteau aux XVIII^e et XIX^e siècles – nous nous sommes rendu compte que ces notions montrent une tendance qui marque la manière d’écrire des peintres et poètes sur Watteau. Cette manière implique un choix de vocabulaire particulier dont découlent deux conclusions. D’une part, les termes utilisés dans les textes – surtout dans les poèmes – peuvent renvoyer au « phénomène Watteau », au sens où la présence simultanée de certaines notions nous permet de repérer les références à l’artiste et à son œuvre. D’autre part, ce vocabulaire témoigne également de l’époque de la composition de l’ouvrage littéraire en question. Notre analyse a montré que les poètes du XVIII^e siècle (Fraguier et La Marre) et ceux du XIX^e siècle (notamment Charles Baudelaire) ont beaucoup écrit sur Watteau, mais ils ont exprimé leur admiration envers le peintre à l’aide des termes qui appartiennent à deux champs notionnels fort différents.

L’analyse des poèmes ayant justifié notre hypothèse, nous avons à présent l’objectif de continuer notre recherche et dévoiler encore davantage de notions-clés en rapport avec les différentes époques de la réception littéraire de Watteau et en analysant aussi des ouvrages appartenant à d’autres genres, tels que les romans ou encore les biographies d’artistes. Mais nous trouvons encore plus important dans la perspective de l’étude du « phénomène Watteau » de comprendre pourquoi ces termes sont devenus incontournables d’une époque à l’autre, quelles sont les raisons de ce changement de vocabulaire et, par là même, de l’interprétation de l’œuvre de l’artiste.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature française
luca.molnar@hotmail.com

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

ARGENVILLE, Antoine-Joseph Dezallier d’ (1984 [1745]). « Autre *Abrégé* de la vie d’Antoine Watteau », Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 46-52.

BAUDELAIRE, Charles (1857a). « LXXXVIII Un Voyage à Cythère », *Les Fleurs du Mal*, Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 208-211. [En ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1057740n/f226.image>. Page consultée le 7 avril 2019.

BAUDELAIRE, Charles (1857b). « VI Les Phares », *Les Fleurs du Mal*, Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 23-25. [En ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1057740n/f41.image>. Page consultée le 7 avril 2019.

CAYLUS, Anne-Claude-Philippe, Comte de (1984 [1748]). « La vie d'Antoine Wateau, peintre de figures et de paysages », Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 53-91.

« Figures de differens caracteres... » (1726). *Le Mercure de France*, Paris : chez Guillaume Cavelier et N. Pissot, 2527-2528. [En ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6424262r/f137.image>. Page consultée le 7 avril 2019.

FRAGUIER, Claude-François (1726). « Épitaphe de Watteau, peintre flamand », *Le Mercure de France*, Paris : chez Guillaume Cavelier et N. Pissot, 2528-2531. [En ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6424262r/f138.image>. Page consultée le 7 avril 2019.

LA MARRE, L'Abbé de (1984a [1736]). « L'Art et la Nature réunis par Wateaux », Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 24-25.

LA MARRE, L'Abbé de (1984b [1736]). « La mort de Wateau, ou la mort de la Peinture », Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 25-28.

LECLERC, Laurent-Josse, l'Abbé (1984 [1725]). « Extrait du Grand dictionnaire de Moreri, Note », Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 8-10.

ROQUE, Antoine de la (1984 [1721]). « Les Beaux Arts ont fait... », Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 5-7.

Littérature critique

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

BARTHA-KOVÁCS, Katalin (2018). « Le charme et la grâce : le motif de l'escarpolette dans la peinture de Watteau et de Fragonard », Géraldine Puccini (dir.), *Le Charme à l'Antiquité à nos jours*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, Coll. « Eidolon », n° 125, 85-96. [En ligne], https://www.academia.edu/38089167/Le_charme_et_la_gr%C3%A2ce_le_motif_de_lescarpolette_dans_la_peinture_de_Watteau_et_de_Fragonard. Page consultée le 6 avril 2019.

BRIX, Michel (2009). « Nerval et la réhabilitation de Watteau au XIX^e siècle : De la bohème du Doyenné à Sylvie », Carine Barbafieri et Chris Rauso (dir.), *Watteau au confluent des arts*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 251-262.

KIBÉDI-VARGA, Áron (1997). « A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei », Béla Bacsó (éd.), *Kép-fenomenon-valsóság*, Budapest : Kijarat, 300-329.

KIRÁLY, Erzsébet (1991). « „Gálans ünnepe” . Rokokó remiszenciák a magyar festészetben 1870 és 1920 között », *Művészettörténeti értesítő*, n° 3-4, 135-155.

LABARTHE, Patrick (1999). *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève : Droz.

LEE, Rensselaer Wright (1991 [1940]). *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*. Traduit de l'anglais par Maurice Brock, Paris : Macula.

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

MOLNÁR, Luca (2015a). « „L'art et la nature réunis par Wateaux” – Le rôle de la nature et de l'imaginaire dans l'art de Watteau », Katarina Drsková (éd.), *Nature(s) : Actes de la XXII^{ème} Université d'été de l'Association Jan Hus*, České Budejovice : Jihoceska Univerzita, 91-104.

MOLNÁR, Luca (2015b). « Enchantement sans baguette magique : le merveilleux, l'enchantement et la magie dans l'œuvre d'Antoine Watteau », Katalin Kovács, Tímea Gyimesi et Géza Szász (dir.), *Acta Romanica. Tomus XXIX. Lire, écrire, construire*, Szeged : JATEPress, 93-104.

PLAQUIN, Évelyne (2007). « Les Fleurs du Mal : sens et enjeux du mal dans le recueil », *L'Esprit du temps*. « *Imaginaire & Inconscient* », vol. 1, n° 19, 53-67. [En ligne], <https://www.cairn-info/revue-imaginaire-et-inconscient-2007-1-page-53.htm>. Page consultée le 4 avril 2019.

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

SPIQUEL, Agnès (2009). « Les fêtes galantes entre Watteau et Verlaine », Carine Barbaferi et Chris Rauseo (dir.), *Watteau au confluent des arts*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 213-223.

STAROBINSKI, Jean (1989). *La mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris : Julliard.

Une alchimie de la douleur : Études sur Les Fleurs du Mal (2003). Patrick Labarthe (éd.), Paris : Eurédit.

La réception de Jean-Siméon Chardin au XVIII^e siècle : son éloge et « son genre »

« Je dois m'occuper surtout d'en bien imiter et avec la plus grande vérité les masses générales, ces tons de la couleur, la rondeur, les effets de la lumière et des ombres¹. » (Cochin 1875-1876 : 8-9) Ces propos attribués à Jean-Siméon Chardin – spécialisé dans la peinture de genre et de nature morte – au début de sa carrière artistique sont rapportés par le biographe et ami du peintre, Charles-Nicolas Cochin. Selon le témoignage de ses contemporains, dès le début de ses études artistiques, Chardin s'intéresse principalement à la représentation des choses simples, sans vie et mouvement, en refusant de travailler dans les genres appréciés du siècle.

Même selon les critiques d'art contemporains, les natures mortes de Chardin répondent aux exigences les plus hautes à l'égard de la représentation artistique. Au cours du XVIII^e siècle, la reconnaissance du savoir-faire du peintre – indépendamment du sujet représenté – semble bouleverser la hiérarchie des genres picturaux dont Félibien établit le principe dans la préface aux *Conférences* de l'Académie en 1667. Cette hiérarchie est basée sur l'idée que les thèmes les plus difficiles et les plus nobles, à savoir ceux de la peinture d'histoire, doivent recevoir l'appréciation la plus haute des spectateurs, tandis que la représentation des objets inanimés² – dont l'original n'est point admiré dans la nature – se trouve en bas de la hiérarchie³. En dépit du haut niveau du savoir-faire des artistes qui la pratiquaient, la nature morte était considérée comme la catégorie officiellement la plus basse de l'échelle hiérarchique des genres de la peinture. Selon les théoriciens, ce genre n'offre que la représentation des objets sans vie, puisés dans la réalité concrète ; pour cette raison, les peintres des natures mortes n'ont besoin d'aucune imagination ni d'intellect, à la différence des peintres des sujets mythologiques ou religieux.

Dans le présent article, c'est en nous appuyant surtout sur les écrits de Cochin et de Diderot que nous tâcherons de montrer comment Chardin devient un peintre célèbre de son époque en dépit du genre qu'il a pratiqué et qui était peu apprécié par les théoriciens d'art. Nous examinerons comment ses critiques se prononcent sur ses œuvres, par quels termes ils expliquent leur admiration pour les natures mortes de

¹ Il s'agit d'un essai rédigé en 1780, juste après la mort du peintre, pour Haillet de Couronne qui devait prononcer l'éloge funèbre de l'artiste devant l'Académie de Rouen dont Chardin était membre. Le texte est qualifié d'*édulcoré* par Christine Kastner-Tardy, auteur d'une rencontre fictive avec le peintre. Malgré ses réserves, Kastner-Tardy avoue qu'il s'agit de l'un des rares documents connus qui éclaire la personnalité du peintre (Kastner-Tardy 2013 : 132).

² Nous trouvons important de souligner que l'expression « nature morte » n'existait pas encore à l'époque.

³ « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres. » (Félibien 2003 : 50)

Chardin et sa représentation des objets de tous les jours qui n'ont guère de sens symbolique. « Chardin n'est pas un peintre d'histoire, *mais* c'est un grand homme »⁴ (Diderot 1996 : 842) – écrit Diderot dans son *Salon* de 1769. S'agit-il d'un véritable éloge, de la réhabilitation du peintre de nature morte sur l'échelle de la hiérarchie des genres ou cet énoncé impliquerait-il une arrière-pensée, un sens sous-jacent ? Notre questionnement porte alors sur la conjonction « *mais* » dans cette citation de Diderot qui permet une opposition entre les deux éléments de l'énoncé : « peintre d'histoire » et « grand homme »⁵.

Sans recevoir une formation académique, Chardin commence sa carrière dans l'école de peinture de Pierre-Jacques Cazes où il apprend l'histoire et les bases de la peinture. Dans cet atelier – Cazes n'étant pas assez riche pour payer de modèles –, les apprentis ne travaillent point d'après la nature mais copient les tableaux de leur maître. En quittant cette école, Chardin entre dans l'atelier de Noël-Nicolas Coypel dans le but de « le seconder dans quelques ouvrages ». Cochin révèle une anecdote selon laquelle son maître donne à Chardin un fusil à peindre avec exactitude dans un portrait de chasse, et – selon Cochin – c'est lors de cette expérience que Chardin comprend que l'observation de la nature et la phase de préparation sont aussi importantes que le talent et le génie : « Il aperçut alors que la vérité de la couleur et des effets de la lumière, que la nature présente, sont difficiles à atteindre. » (Cochin 1875-1876 : 7) Selon une autre anecdote racontée également par Cochin, au début de la carrière de Chardin, un chirurgien demande à l'artiste de peindre un plafond dans sa boutique. L'idée du client est de faire représenter les « instruments de son art », autrement dit, la demande concerne la création d'une nature morte. Mais le jeune Chardin a une autre intention, peut-être en raison de prouver son talent en peinture d'histoire, et étant poussé par le désir d'atteindre une reconnaissance générale parmi ses contemporains : attiré par le genre le plus estimé, il crée une composition de plusieurs figures dont le sujet central est un homme blessé d'un coup d'épée. Cette figure est entourée d'autres personnages, et la scène est composée avec « beaucoup de feu et d'action », comme la décrit Cochin⁶. Selon le témoignage de Cochin, la peinture ne reçoit que des éloges, et fait un bruit dans la carrière artistique de Chardin (Cochin 1875-1876 : 7-8).

Pendant toute sa carrière, Chardin ne pratiquera pourtant pas la peinture d'histoire, mais il se spécialisera dans les genres mineurs :

[i]l se trouva engagé à traiter ainsi toutes sortes d'objets immobiles ou de nature morte. Il y joignit les animaux vivants qu'il rendit avec le plus grand succès ; et, comme ces ouvrages obtenoient les éloges de tous les artistes ses contemporains, il se trouva entraîné comme irrésistiblement à suivre ce genre (Cochin 1875-1876 : 9).

À ce propos, la question qui peut se poser : pourquoi Chardin a-t-il choisi les genres mineurs, ceux de la nature morte et de la peinture de genre ? Cochin semble donner

⁴ Nous soulignons.

⁵ Sur cette question cf. Denk 2001 : 279-297.

⁶ Il nous semble possible d'interpréter cette anecdote à la lumière du principe de la hiérarchie des genres. Chardin semble vouloir correspondre aux critères de la peinture d'histoire établis par Félibien : « Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes. » (Félibien 2003 : 51)

une réponse simple à cette question faisant allusion au manque d'étude du peintre et au faute d'argent et de temps : « Il n'a pu [les] appliquer à la peinture de l'histoire, qui eût exigé de lui des sacrifices de temps et d'argent qu'il n'étoit pas en état de faire. Cependant, il en avoit bien le germe. » (Cochin 1875-1876 : 6)

Être reçu à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en tant que peintre d'histoire est considéré comme l'objectif de la plupart des peintres de l'époque. Pourtant, c'est en tant que peintre de natures mortes (autrement dit, spécialisé « dans le talent des animaux et des fruits »), situant à un niveau inférieur de la hiérarchie des genres reconnus, que l'Académie accepte Chardin parmi ses membres en 1728 « avec un applaudissement général » (Cochin 1875-1876 : 11). Dans son éloge funèbre, Cochin fait pourtant allusion à la peinture d'histoire, et ses propos laissent entendre que Chardin aurait pu pratiquer non seulement les genres mineurs, mais il avait bien l'esprit et le talent d'un peintre d'histoire : « Les têtes d'étude qu'il a faites au pastel dans le dernier temps ont démontré qu'il avoit le sentiment du grand, la chaleur et la largeur du faire, qui caractérise le genre d'histoire. » (Cochin 1875-1876 : 6) Cette remarque implique qu'à l'époque, l'éloge d'un peintre ne peut se limiter au seul mérite du savoir-faire parfait, mais il doit également être lié au choix du sujet.

C'est pour des raisons semblables que Jean-Baptiste Greuze abandonne en 1769 la peinture de genre et choisit un sujet de tableau qui représente une scène tirée de l'histoire grecque peu connue en tant que morceau de réception à l'Académie où il souhaiterait être reçu comme peintre d'histoire. Le résultat en est que Greuze est finalement admis parmi les membres de l'Académie, mais dans des conditions particulières et humiliantes. Diderot raconte en ces termes cette histoire dans son *Salon de 1769* :

« Monsieur [Greuze], l'Académie vous reçoit ; approchez et prêtez serment. » [...] « Monsieur, l'Académie vous a reçu, mais c'est peintre de genre ; elle a eu égard à vos anciennes productions qui sont excellentes ; et elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ni de vous. » (Diderot 1996 : 865)

Après une longue délibération, Greuze devient donc membre de l'Académie non pas comme peintre d'histoire, mais comme peintre de genre, titre qui est bien moins apprécié à l'époque que celui du spécialiste en le genre noble.

Mais pourquoi Diderot et Cochin, ainsi que leurs contemporains théoriciens et critiques, apprécient-ils alors les natures mortes qui ne représentent qu'une « nature basse, commune et domestique » (Diderot 1996 : 218) avec les termes de Diderot et devant lesquels, selon René Démoris, « il arrive au spectateur du XVIII^e d'avoir honte d'aimer cela, et même de le dire » (Démoris 2007b) ?

Selon les principes déterminés par les théoriciens et critiques d'art du XVIII^e siècle, les objets représentés sur les natures mortes de Chardin ne peuvent pas entrer dans la catégorie du beau. « Pourquoi passez-vous si vite ? » (Diderot 1996 : 959) – demande Diderot à Saint-Quentin dans son *Salon de 1775*, en voyant que son compagnon de la visite du Salon n'énonce que des critiques négatives sur le tableau exposé de Chardin. Selon Cochin, les mérites fort rares des tableaux du peintre sont, à part son coloris, « la vérité » et « la naïveté », à savoir la simplicité naturelle des compositions et des attitudes : « Indépendamment du vray et de la force du coloris,

cette simplicité si naturelle charmoit tout le monde. » (Cochin 1875-1876 : 14) Ce n'est pas un hasard que Cochin utilise le mot « charmer » en parlant des compositions de Chardin. Est-ce une expression appropriée pour décrire l'œuvre d'un peintre bien apprécié de son temps ? Aurait-il employé ce même mot pour qualifier l'effet qu'une peinture d'histoire serait susceptible d'exercer sur ses spectateurs ? Ernst Hans Gombrich souligne dans son *Histoire de l'art* à propos de Chardin que le peintre ne recherche point d'effet et que ses thèmes représentés sont complètement dépourvus de toute arrière-pensée allégorique. Selon l'historien de l'art, même les couleurs du peintre peuvent sembler *presque ternes*, au sens où elles sont très réservées, et il faut les examiner avec attention afin de découvrir *la discrétion de leurs effets*⁷. Mais en quoi peut résider la raison de cette négligence totale de l'effet qu'un tableau serait censé exercer sur son spectateur par une histoire qu'il raconte ? Selon René Démoris, nous pouvons supposer que c'est « en raison de leur humilité » et non pas malgré elle que le peintre a choisi des objets simples comme sujets de ses œuvres. Sans valeur esthétique propre et reconnue, le sujet ne peut pas dépasser son artiste. Toujours d'après René Démoris, il ne s'agit pas d'une « neutralité » du peintre à l'égard de ses modèles, mais plutôt d'un rapport « agressif » de les tenir à leur endroit et les maintenir dans la bassesse. Ainsi, le peintre trouve le bénéfice d'être « d'autant plus grand que son modèle est plus humble » (Démoris 1983 : 143). Cette interprétation nous rend perplexes malgré le fait qu'il est absolument vrai que les objets représentés sur les toiles de Chardin sont, dans la plupart du temps, sans intérêt, de surcroît, Diderot annonce lui-même que l'objet d'un tableau du peintre est « dégoûtant » (Diderot 1996 : 265). Il s'agit de la *Raie dépouillée*, représentant un poisson suspendu avec son visage quasi-humain, d'« une peinture cruelle, sanglante et odorante », d'un « tableau qui halète et transpire » (Kovács 2007 : 137).

De fait, Diderot reste souvent ambigu lors de ses jugements concernant les tableaux de Chardin. Il écrit dans son *Salon* de 1767 qu'il « n'ignore pas que les modèles de Chardin, les natures inanimées qu'il imite ne changent ni de place, ni de couleur, ni de formes ; et qu'à perfection égale, un portrait de La Tour a plus de mérite qu'un morceau de genre de Chardin » (Diderot 1996 : 593), tandis que deux ans plus tôt, après une longue énumération – ressemblant à un « inventaire » des objets représentés sur l'une des natures mortes du peintre –, le philosophe affirme que « c'est là qu'on voit qu'il n'y a guère d'objets ingrats dans la nature » (Diderot 1996 : 348). Dans la première citation, le point de vue de Diderot reste plutôt traditionnel alors que dans l'autre, il semble prendre ses distances avec l'idée de l'image de la nature embellie, de même qu'avec celle des objets considérés comme beaux ou laids selon les règles du classicisme.

Diderot recourt, à côté de la hiérarchie des sujets, également à un autre type de hiérarchie, celle des talents, lors de son appréciation des œuvres des peintres. La hiérarchie des sujets seule ne lui semble pas être suffisante pour juger les tableaux :

⁷ Dans cet ouvrage, Gombrich parle plutôt des scènes domestiques de Chardin : il rapproche Chardin de Vermeer pour sa manière d'exprimer la simple poésie d'une scène domestique et souligne que c'est « une extraordinaire maîtrise dans le maniement d'une gamme subtile » qui fait l'une de ses qualités précieuses (Gombrich 2006 : 356-357).

c'est avant tout à propos de la peinture de Vernet, de La Tour et de Chardin qu'il reconsidère la hiérarchie des genres (Kovács 2007 : 137). Le philosophe est fasciné par les œuvres de ce dernier peintre qu'il juge à plusieurs reprises comme des imitations parfaites de la nature. Nous trouvons d'innombrables éloges dans ses *Salons* qui se rapportent à l'illusion de la vérité atteinte :

Vous revoilà donc, grand magicien avec vos compositions muettes ! [...] Comme l'air circule autour de ces objets ! [...] (Diderot 1996 : 345) C'est une vigueur de couleurs incroyable, une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance. Éloignez-vous, approchez-vous, même illusion, point de confusion, point de symétrie non plus, point de papillotage ; l'œil est toujours récréé, parce qu'ici il y a calme et repos (Diderot 1996 : 593).

Ces extraits ne sont que deux exemples bien représentatifs pour illustrer les louanges continues et variées de Diderot écrites sur les natures mortes de Chardin qui contribuent, effectivement, au bouleversement de la hiérarchie des genres.

Dans la suite, nous allons examiner les énoncés et les méthodes de description de Diderot visant la réhabilitation des genres mineurs. Dans ses écrits sur l'art, le philosophe recourt essentiellement à deux méthodes de description appelées, dans la littérature critique, la « méthode analytique » et la « méthode poétique » (Mortier et Trousson 1999 : 465). Concernant les natures mortes de Chardin, il fait appel quasi-exclusivement à la méthode analytique : elle consiste dans l'énumération des objets représentés et dans les éloges répétés portant sur la vérité de la représentation, les effets des lumières, le coloris et la technique – qu'il appelle le « faire » – du peintre. « [...] j'aime à me répéter quand je loue » (Diderot 1996 : 842) – écrit Diderot à propos de Chardin dans son *Salon* de 1769 lorsqu'il se sent incapable de nuancer ses éloges et de présenter les nouvelles œuvres du peintre à ses lecteurs qu'il « renvo[ie] à ce qu'[il a] dit de cet artiste dans les *Salons* précédents » (Diderot 1996 : 842). Selon René Démoris, le commentaire portant sur la vraisemblance des peintures de Chardin – ayant une vérité qui trompe les yeux des spectateurs et invite sa main à toucher les toiles – n'est qu'un « discours parfaitement creux, puisque le spectateur sait parfaitement qu'il n'en est rien, qu'il ne sera pas tenté de manger des fruits en peinture, et que la question éludée est celle des moyens de cette "magie" » (Démoris 2007a). Il est dès lors bien évident que le recours à l'illusion picturale n'est qu'une stratégie discursive spécifique de la part de Diderot, une certaine alternative à la description poétique qu'il ne peut guère utiliser pour décrire les tableaux de Chardin, car cette méthode est plutôt propre à rendre compte des peintures narratives. On voit alors clairement que lorsque Diderot annonce en 1771 à propos de Chardin qu'il a vu « plus d'une personne y être trompée » (Diderot 1996 : 895), il ne s'agit que d'une stratégie littéraire. Toujours selon René Démoris, les longues énumérations et les expressions récurrentes dans les commentaires de Diderot n'aboutissent pas à la théorisation de son art : « Diderot peut bien exprimer sans nuances son admiration pour Chardin, il ne parvient pas à la théoriser. » (Démoris 2007b)

L'ambiguïté de l'attitude de Diderot à l'égard de Chardin apparaît également lorsqu'il accuse certains peintres d'histoire de négliger la représentation correcte et vraisemblable : « Les peintres d'histoire traitent ces menus détails de bagatelles, ils

vont aux grands effets⁸. » (Diderot 1996 : 317) Dans ses *Salons*, il critique souvent les artistes du genre noble à cause de leur négligence et leurs défauts dans l'exécution. Pourtant, il reconnaît les difficultés de la représentation dans ce genre. Autrement dit, il semble ne pas vouloir sous-estimer la peinture d'histoire, mais « augmente » plutôt l'estimation de la peinture de genre, car selon lui, les deux nécessitent également un grand savoir-faire mais d'une manière différente. Le peintre d'histoire a besoin de plus d'imagination puisqu'il n'a pas participé aux événements peints, tandis que le peintre de genre travaille d'après l'observation et doit avoir une exécution parfaite. En d'autres termes, lorsque la scène à représenter est sous les yeux de l'artiste, le seul moyen de créer une œuvre d'art qui mérite l'appréciation reste la représentation fidèle. C'est le cas des scènes de genres mais aussi des natures mortes :

[...] le travail du peintre d'histoire est infiniment plus difficile que celui du peintre de genre. [...] Le peintre de genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux ; le peintre d'histoire ou n'a jamais vu ou n'a vu qu'un instant la sienne (Diderot 1996 : 503).

À ce propos, nous pouvons relever une autre contradiction dans les propos du critique d'art. Il annonce notamment en 1765 que les objets sans vie, sans mouvement sont faciles à représenter : « il est vrai que ces objets ne changent point sous les yeux de l'artiste, tels il les a vus un jour, tels il les retrouve le lendemain. Il n'en est pas ainsi de la nature animée ; la constance n'est l'attribut que de la pierre. » (Diderot 1996 : 348) Quatre ans plus tard, il raconte, à propos de Chardin, une anecdote sur son imitation de la nature tellement scrupuleuse qu'elle est devenue impossible :

[...] j'ai vu de lui un tableau de *Gibier* qu'il n'a jamais achevé, parce que les petits lapins d'après lesquels il travaillait étant venus à se pourrir, il désespéra d'atteindre avec d'autres à l'harmonie dont il avait l'idée. Tous ceux qu'on lui apporta étaient ou trop bruns ou trop clairs (Diderot 1996 : 844).

Bien évidemment, il s'agit là d'une difficulté différente de celle qui marque le cas de la nature animée : le critique souligne le fait que les animaux morts, les fruits et les autres objets de la nature qui semblent interchangeables peuvent signifier des défis aux meilleures peintres. La représentation du clair-obscur et des ombres, éléments fortement appréciés par Diderot d'autant plus qu'ils changent constamment, font également partie des difficultés inhérentes aux natures mortes.

Diderot reconsidère son opinion concernant la hiérarchie des genres de la peinture, du moins en théorie et en rapport avec la peinture de genre, lorsqu'il élargit la notion de la peinture d'histoire en distinguant, dans ses *Essais sur la peinture*, la nature animée et inanimée :

La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; et peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante [...] (Diderot 1996 : 506).

Par ce déplacement de la ligne de partage séparant les genres, Diderot propose en effet d'élever la peinture des « scènes de la vie commune et domestique » (Diderot 1996 :

⁸ Diderot à propos de la toile de Hallé.

506) au niveau de la peinture des sujets mythologiques ou historiques sous un nom fédérateur, celui de la peinture d'histoire, parce que tous ces tableaux représentent l'homme et exigent alors une « égale science du dessin, de la perspective, de la couleur, des ombres [...] » (Diderot 1996 : 506).

Cette reconsidération ne tient pourtant pas compte du genre de la nature morte, ni du fait que la vérité quasi-palpable y est présente ou non. À plusieurs reprises, les commentaires de Diderot semblent cacher un certain regret à l'égard de Chardin qui ne pratique pas la peinture d'histoire : « Ah ! si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique pouvait être rendue avec la même vérité dans tous ses détails qu'une scène domestique de Greuze ou de Chardin ! » (Diderot 1996 : 503) Ou, autrement dit, en reformulant le souhait du critique : si Chardin ou Greuze peignait un sacrifice, une bataille, un triomphe ou une scène publique ! La vérité – la représentation vraisemblable des scènes, susceptible de créer de l'illusion, indépendamment du sujet – est essentielle dans la peinture depuis l'Antiquité. « C'est une opinion généralement reçue, que le but de la peinture est d'atteindre à un degré de vérité, capable de tromper les yeux » (Cochin 1757-1771 : 44) – c'est ainsi que Cochin commence son écrit portant sur « l'illusion de la peinture ». Plus loin, il se réfère à l'ancienne anecdote de Zeuxis, qui lui sert à affirmer que la peinture est capable, par l'illusion qu'elle éveille, de tromper les yeux du spectateur : « Si l'on observe à quel degré d'illusion la peinture peut atteindre, on trouvera qu'elle parvient à tromper les yeux au point de mettre le spectateur dans la nécessité d'employer le toucher pour s'assurer de la vérité [de la représentation]. » (Cochin 1757-1771 : 45)

Quant à l'illusion, elle devient une notion capitale de l'esthétique au XVIII^e siècle. Si les critiques d'art du XVII^e siècle opposent cette notion à la vraisemblance – parce qu'elle fait penser à la magie et à la fascination –, au siècle suivant, le sens de la notion d'illusion change : elle absorbe désormais la vraisemblance, voire, elle devient sa condition première au lieu d'être son antonyme (Hobson 2007 : 58). Pourtant, selon Jacqueline Lichtenstein, le rapport entre l'image et l'illusion en tant que problème pictural est en réalité un faux problème de connaissance : la question de l'illusion dans le domaine des arts n'est qu'un « procédé descriptif propre à la rhétorique du discours d'éloge » et – comme nous l'avons déjà vu à propos des idées de René Démoris – elle « ne correspond à aucune expérience réelle » (Lichtenstein 2003 : 77). Il nous semble alors que c'est dans cet esprit que Diderot écrit ces critiques sur les œuvres de Chardin.

La peinture d'histoire, Chardin « en avoit bien le germe » (Cochin 1875-1876 : 6). Cochin suggère par ces propos qu'il s'agit là d'un regret et d'une possibilité perdue : cet extrait tiré de l'éloge funèbre de Chardin nous montre que l'importance ou la reconnaissance des sujets du « grand genre » reste toujours un facteur considérable aux yeux des écrivains d'art français de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, même en dépit de nouveaux courants philosophiques et de nouvelles tendances de la théorie de l'art.

Chardin est « un homme d'esprit, et personne peut-être ne parle mieux que lui de la peinture » (Diderot 1996 : 218-219), il « entend la théorie de son art » et il est « un grand homme », mais il n'est qu'un « peintre à talents ». Puisque le terme attendu « grand peintre » n'est prononcé par Diderot, il s'agit là d'un jugement que l'on peut

appeler existentiel (Démoris 2007a). Mais même si Diderot apprécie pleinement l'art de Chardin et énonce que les grands sujets ne font pas forcément la grande peinture, il déclare également que « le genre de peinture de Chardin est le plus facile » (Diderot 1996 : 349) et que la peinture de genre « ne demande que de l'étude et de la patience, nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité, et puis c'est tout » (Diderot 1996 : 346). Concernant les objets représentés par le peintre, il avoue à maintes reprises que la nature inanimée est moins intéressante que la nature animée :

[...] comme dans l'univers où la présence d'un homme, d'un cheval, d'un animal ne détruit point l'effet d'un bout de roche, d'un arbre, d'un ruisseau ; le ruisseau, l'arbre, le bout de roche intéressent moins sans doute que l'homme, la femme, le cheval, l'animal, mais ils sont également vrais (Diderot 1996 : 345-346).

D'après l'analyse des écrits portant sur Chardin qui faisaient l'objet de notre article, nous constatons que la hiérarchie des genres de la peinture, établie en 1667 par Félibien, ne change point au XVIII^e siècle en ce qui concerne ses fondements dont aussi la place de la nature morte. Pourtant, dans les critiques d'art de Diderot et les écrits de Cochin, nous pouvons remarquer une estimation plus importante de ce genre, grâce à la représentation minutieuse et attentive aux détails par Chardin, qui mènera, au siècle suivant, à la reconsidération de la nature morte et à l'affranchissement du jugement des critiques d'art du critère, contraignant, du mérite du sujet.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature française
iszurzsofia@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

Littérature primaire

COCHIN, Charles-Nicolas (1875-1876). *Essai sur la vie de Chardin*, [En ligne], <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/16442-redirection>. Page consultée le 2 mars 2019.

COCHIN, Charles-Nicolas (1757-1771). « De l'illusion de la peinture », *Recueil de quelques pièces concernant les arts, extraites de plusieurs "Mercures de France"*, [En ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12700314/f45.image>. Page consultée le 2 mars 2019.

DIDEROT, Denis (1996). *Œuvres*, tome IV, Esthétique-Théâtre, Laurent Versini (éd.), Paris : Robert Laffont.

FÉLIBIEN, André. (2003). « Préface » aux *Conférences de l'Académie royale de peinture, et de sculpture pendant l'année 1667*, Alain Mérot (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Littérature secondaire

DÉMORIS, René (1983). « Chardin ou la cuisine en peinture », *Dix-huitième siècle*, n° 15, 137-154.

DÉMORIS, René (2007a). « Diderot et Chardin : la voie du silence », *Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot*, [En ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document635.php>. Page consultée le 23 mars 2019.

DÉMORIS, René (2007b). « La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », *Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot*, [En ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document613.php>. Page consultée le 23 mars 2019.

DENK, Claudia (2001). « "Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme". Les autoportraits tardifs de Jean-Siméon Chardin », Thomas Gaetgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et Martin Schieder (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 279-297.

GOMBRICH, Ernst Hans (2006). *Histoire de l'art*. Traduit de l'anglais par Jacques Combe, Claude Lauriol et Dennis Collins, Paris : Phaidon.

HOBSON, Marian (2007). *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*. Traduit de l'anglais par Camille Fort, Paris : Champion.

KASTNER-TARDY, Christine (2013). *Chardin, Le Souffle de l'instant*, Paris : Nouvelles Éditions Scala.



KOVÁCS, Katalin (2007). « La couleur et le sentiment de la chair », *Diderot Studies*, n° 30, 125-141.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (2003). *La tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris : Gallimard.

MORTIER, Roland et Raymond TROUSSON (dir.) (1999). *Dictionnaire de Diderot*, Paris : Honoré Champion.

Trouver « la plus grande exactitude » : le portrait dans les *Salons* de Diderot

« Les détails sont soignés et rendus avec la plus grande exactitude [...] » (Diderot 1995b : 56) – c'est par ces termes que Denis Diderot décrit, dans son *Salon de 1769*, le portrait exécuté par Alexandre Roslin qui représente le ministre Henri Bertin. Ces mots du critique, placés dans le titre de notre étude, font allusion à la définition du portrait qui se trouve dans l'article rédigé par Louis de Jaucourt pour l'*Encyclopédie* :

Ouvrage d'un peintre qui imite d'après nature l'image, la figure, la représentation d'une personne en grand, ou en petit. [...] Le principal mérite de ce genre de peinture est l'exacte ressemblance qui consiste principalement à exprimer le caractère et l'air de physionomie des personnes qu'on représente (Diderot et D'Alembert 1751-1780 : 158).

Nous retrouvons dans cette citation l'adjectif « exacte » (au féminin), tout comme dans la citation de Diderot le mot « exactitude ». En effet, à l'instar des théoriciens de l'art du XVII^e siècle – notamment de Roger de Piles –, les théoriciens et critiques d'art du siècle suivant tombent d'accord sur le fait que l'une des exigences les plus importantes à l'égard du genre de portrait est de rendre les personnages représentés « avec la plus grande exactitude ».

L'objectif du présent travail est d'examiner les caractéristiques du portrait en tant que genre pictural et les exigences envers cette catégorie dans les écrits sur l'art français du XVIII^e siècle, plus particulièrement dans ceux de Diderot. Nous tenterons de répondre aux questions suivantes : que signifie à l'époque la formule « exacte ressemblance » ? Il convient de citer aussi la suite du commentaire de Diderot qui continue d'une manière défavorable à l'égard de Roslin : « mais point d'effet, et sublime [...] ni vérité, ni simplicité ni accord » (Diderot 1995b : 56). Ces propos conduisent à notre question suivante : à part l'exacte représentation du modèle, quels sont les autres critères à considérer dans le cas d'un portrait pour qu'il suscite l'approbation des critiques ?

Pour répondre à ces questions, nous examinerons tout d'abord la place du portrait sur l'échelle de la hiérarchie des genres picturaux. Nous étudierons ensuite quelques écrits théoriques aux XVII^e et XVIII^e siècles en rapport avec ce genre et comparerons, enfin, les idées qui y sont exprimées avec celles de Diderot portant sur ce même sujet.

1. La théorie du portrait au XVII^e siècle

Tout d'abord, nous trouvons important de situer brièvement le portrait dans le contexte artistique sous le règne de Louis XIV¹. Au milieu du XVII^e siècle, la production du portrait connaît une croissance sans précédent. Le Roi Soleil s'aime – et aime encore davantage son image : il subsiste 200 portraits et 700 portraits gravés qui le représentent. Le portrait sert moins à établir sa légitimité qu'à prouver sa supériorité en tant que le plus grand roi de l'histoire de France. Faire un portrait commence à devenir alors à la mode : ces types de tableaux répondent aux exigences tant individuelles qu'intimes à l'époque, ils servent de « souvenir, d'un substitut des visages chers ». On investit le portrait d'un certain contenu spirituel, il est « donc plus qu'une image. Il conjure la mort, apaise les brûlures de l'absence, devient parfois le substitut presque magique de la personne » (Coquery 1997 : 15-22).

En rapport avec la considération théorique du portrait au XVII^e siècle, il convient de mentionner en premier lieu le nom du théoricien de l'art André Félibien. C'est lui qui a codifié le plus précisément la hiérarchie des genres dans sa préface aux *Conférences* de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture où il a placé les sujets allégoriques et la peinture d'histoire au degré le plus élevé de l'échelle des genres, alors que tous les autres genres étaient rangés comme inférieurs au genre qualifié de noble². Contrairement à la peinture de genre qui n'est pas mentionnée dans cette hiérarchie, le portrait y figure : Félibien fait précisément référence au portraitiste³. Suivant son argumentation, la créature la plus parfaite sur terre est l'homme et, par conséquent, le peintre des figures humaines mérite plus de reconnaissance que ceux qui se spécialisent dans la représentation des objets inanimés :

Cependant [...] un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savantes. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble, il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens [...] (Félibien 1996 : 50-51).

Bien que Félibien place le portrait au-dessus des autres genres mineurs, il prétend que l'artiste qui ne représente qu'une seule figure est inférieur à celui du peintre historique mettant en scène à la fois plusieurs personnages qui exécutent une action. Dans la hiérarchie, le genre du portrait occupe alors la deuxième place après les peintures historiques et allégoriques. L'article consacré au portrait cité plus haut – celui qui était tiré de l'*Encyclopédie* de Diderot est d'Alembert – est également plus précis que les tentatives de définition de la peinture de genre. Contrairement à celles-ci, il est notable

¹ Dans nos études précédentes, nous avons examiné de plus près l'appréciation d'un autre genre mineur, celui de la peinture de genre et sa réception au siècle des Lumières. Voir Prohászka 2007 : 29-35.

² « Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres [...] ». (Félibien 1996 : 50-51)

³ Il convient de noter que le champ sémantique de la notion de portrait était relativement vaste à l'époque : « La notion est si étendue qu'elle signifie, dans le langage courant, représentation. "Narcisse voyant son portrait dans l'eau, en devint amoureux, et se noya" ». (Coquery, Bonfait, Brême et alii 1997 : 15)

que les définitions du portrait en tant que genre pictural dans les dictionnaires du XVII^e siècle et ceux du XX^e siècle ne diffèrent pas sensiblement. Pour illustrer ce phénomène, nous citons deux définitions modernes du portrait : « Image d'une personne, faite à l'aide du pinceau, du crayon [...]. Description exacte d'une personne [...] ». » (Gioan, Lemièrre et Colle 1973 : 1246) La définition qui figure dans le *Vocabulaire d'esthétique* rédigé par Étienne Souriau est également révélatrice :

Portrait se dit pour une œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin. Le portrait est donc déjà une interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de la physionomie [...] (Souriau 1990).

Les points communs des articles mentionnés sont évidents : ils soulignent que l'une des caractéristiques les plus importantes de ce genre est de représenter de façon ressemblante une personne et de rendre, de cette manière, sa « personnalité intérieure ».

En rapport avec la question de la ressemblance, nous trouvons important d'évoquer brièvement aussi le concept de mimésis puisque les théoriciens de l'époque tombent d'accord sur le fait qu'un peintre de portrait doit rendre fidèlement son modèle. L'origine du terme « mimésis » remonte à l'Antiquité grecque. En tant que notion philosophique, elle a été introduite par Platon dans *La République*, ensuite reprise et développée par Aristote. Sa signification primaire est l'imitation : elle renvoie à l'imitation d'un objet de la réalité, de la manière la plus ressemblante possible. Elle a d'abord été utilisée dans le domaine du théâtre et de la poésie, puis étendue aux beaux-arts. Nous devons cependant noter qu'il s'agit d'un terme polysémique qui ne signifie pas seulement « imitation » mais aussi « représentation ». La réflexion des théoriciens de l'art français de l'époque classique sur le portrait est en effet tributaire de cette double acception du terme.

Sans entrer dans le détail de l'examen de l'histoire du concept de mimésis, nous mentionnons par la suite ses effets sur la réflexion artistique française aux XVII^e et XVIII^e siècles. À cette époque-là, le principe de l'imitation a fait l'objet de nombreux débats en France. La fameuse querelle des Anciens et des Modernes a inspiré beaucoup de théoriciens et artistes dès la fin du XVII^e siècle. L'enjeu de la querelle était de savoir si les écrivains et les artistes doivent s'en tenir à copier les œuvres d'art anciennes ou plutôt imiter directement la nature et en tirer des règles. Les représentants des Anciens (Le Bossu, Boileau, Fénelon) ont proclamé le respect absolu de l'Antiquité : à leur avis, les Grecs et Romains ont créé des œuvres d'art incomparables et exemplaires et doivent être copiés alors par les artistes contemporains. Par contre, les Modernes (Corneille, Molière, Perrault) pensaient que l'art a des règles éternelles, mais aussi des éléments variables liés à une époque donnée, de sorte que l'art ancien ne peut pas constituer un exemple exclusif pour les artistes. Dans le domaine de la littérature où ce débat était le plus virulent, les Anciens ont insisté sur la règle classique de l'unité, tandis que les Modernes jugeaient qu'ils devaient suivre les règles du sens commun (Becq 1994 :199-202).

Mais quel est l'intérêt du concept de la mimésis, de la représentation (exacte) dans le cas de la peinture, et en particulier dans celui du portrait ? Par la suite, nous examinons les différentes opinions des théoriciens d'art français des XVII^e et XVIII^e siècles à ce sujet : nous observons de quelle manière ils trouvent essentielle sa présence sur les portraits. Nous nous intéressons ensuite aux critères qu'ils considèrent comme primordiaux dans ce genre pictural, en comparant leur appréciation du portrait avec leur opinion sur les autres genres picturaux.

Nous avons cité auparavant les propos de Félibien concernant le peintre du portrait. Il estime le plus les peintres historiques qui représentent « de grandes actions [...] comme les poètes » (Félibien 1996 : 51). Félibien réfléchit sur le portrait aussi dans ses *Entretiens* où il prétend que le portraitiste doit bien choisir son sujet à représenter parmi les choses dans la nature qui sont belles ou laides : « il est obligé de faire choix de ce qu'il y a de plus beau ; car encore que les corps naturels lui servent on modèle, néanmoins comme ils ne sont pas tous également beaux, il ne doit considérer que ceux qui sont les plus parfaits » (Félibien 1987 :128). Il tient beaucoup au choix du sujet d'un tableau qui a, à ses yeux, plus d'importance que la technique de l'exécution. Pour lui, la peinture est comme la littérature : plus une peinture ressemble à un ouvrage dramatique, plus elle plaît au public car elle peut ainsi l'émouvoir : « Ce qui est le plus important à la perfection de la fable ou de l'histoire sont les diverses expressions de joie ou de douleur et toutes les autres passions convenables aux personnes qu'on figure [...] » (Félibien 1996 :53).

À cette époque-là apparaît pourtant une nouvelle conception concernant la représentation artistique que l'on retrouve également dans les écrits de Félibien. Celle-ci s'inspire entre autres des idées de Descartes formulées dans *La Dioptrique* : selon cette conception, l'artiste a parfois besoin de perfectionner l'image qu'il prétend représenter et qui devient alors d'une plus haute qualité que son modèle. Dans son article portant sur la mimésis, l'historienne de l'art et philosophe Jacqueline Lichtenstein compare ce procédé à l'eucharistie : « le pain et le vin représentent le Christ mais ne lui ressemblent pas » (Lichtenstein 2003). C'est ainsi que Félibien explique cette conception par rapport au portrait :

D'où vient, demande Félibien, qu'un peintre médiocre réussit quelquefois mieux à faire ressembler qu'un très savant homme ? [...] Prenez garde que ce qui paraît souvent ressemblant dans ces portraits médiocres n'est rien moins que cela [...]. Du moment que par quelques signes il se forme dans notre esprit une image qui a du rapport à une chose que nous connaissons, nous croyons aussitôt y trouver une grande ressemblance, quoique, à la bien examiner, il n'y eut souvent une légère idée (Félibien 1987 : 453).

À en croire Félibien, dans les portraits, le fait de ressembler ne signifie pas nécessairement la représentation exacte du modèle sur la toile, comme il est dans la réalité, mais le rendu de ses caractéristiques les plus importantes.

Dans son livre intitulé *Du peintre à l'artiste*, la sociologue de l'art Nathalie Heinich explique dans le cas du portrait que la doctrine académique du XVII^e siècle recourt à « l'impératif classique du "beau choix", du "beau idéal" ou de la "belle nature" » qui demeure pendant longtemps un leitmotiv dans la théorie artistique. Dorénavant, la notion de mimésis « n'équivaut nullement au réalisme, car ce qu'il

s'agit d'«imiter» n'est pas la nature en tant que telle, mais une nature idéalisée ». Cela signifie qu'il faut « dans les portraits [...] augmenter le beau et donner du grand, diminuer ce qui est laid ou petit, ou le supprimer, quand cela se peut, sans intérêt de la complaisance », comme l'écrivent le mécène et l'ami de Poussin, Paul Fréart de Chantelou en réfléchissant sur un portrait du roi. L'esthétique académique condamne en tout cas les genres mineurs, tels que la nature morte ou la peinture de genre et n'apprécie pas les peintres flamands à cause de leur « incompetence à l'égard du "beau choix" » et le refus de « l'illusionnisme » dans leur art (Heinich 1993 :161-164). Les propos cités de Chantelou renvoient au fait qu'à cette époque-là, les portraitistes avaient tendance à embellir leurs tableaux : les figures féminines, par exemple, apparaissent souvent comme des déesses antiques et dans les portraits du roi, la représentation guerrière et équestre domine. Cette tendance d'idéalisation a été due, entre d'autres, au fait qu'on exigeait des peintres de montrer non seulement l'apparence physique mais aussi l'esprit du modèle représenté, « la belle apparence étant considérée comme signe d'une belle âme » (Coquery 1997 : 15-22).

Au début du XVII^e siècle, Roger de Piles, l'autre théoricien de l'art déterminant à côté de Félibien, s'occupe, dans le chapitre intitulé « Sur la manière de faire les portraits » de son *Cours de Peinture par principes* (1708), du genre du portrait où il détermine les critères nécessaires pour un portrait parfait. Il considère comme essentiel dans ce genre pictural que le peintre rende les propriétés extérieures du modèle dans les moindres détails et de la manière la plus avantageuse possible. Il tient à l'importance de l'imitation dans le portrait, en écrivant que « [si] la peinture est une imitation de la nature, elle l'est doublement à l'égard du portrait qui ne représente pas seulement un homme en général, mais un tel homme en particulier qui soit distingué de tous les autres ». Il pense qu'en dehors de l'« l'extrême ressemblance » au modèle, le peintre portraitiste doit également veiller à rendre les traits distinctifs de celui-ci. En outre, le portrait doit clairement exprimer le caractère des figures représentées qui sont censées exécuter « l'action la plus convenable à leur tempérament et à leur état, comme si elles voulaient instruire le spectateur de ce qu'elles sont en effet » (Piles 1989 : 136). Concernant l'embellissement, Piles distingue le cas des femmes et des jeunes hommes dont le peintre peut corriger les légers défauts, alors qu'il doit respecter, dans le cas des héros, la plus grande exactitude dans la représentation de leurs traits de visage (Piles 1989 : 132).

2. Changements dans la conception du portrait au XVIII^e siècle

Au XVIII^e siècle, des changements sont survenus dans l'appréciation du portrait que nous passerons en revue par la suite, sur la base des écrits des théoriciens majeurs de l'époque. L'abbé Jean-Baptiste Du Bos, auteur des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), n'estime pas beaucoup les genres mineurs. L'expression des

passions étant pour lui l'élément capital dans les toiles, il est peu frappant de voir qu'il accorde peu d'attention aux portraits et ne s'occupe guère de l'exigence de la ressemblance : il mentionne seulement que les portraits doivent représenter des visages bien connus, comme par exemple ceux que l'on peut voir sur les médailles. Il apprécie davantage les portraits qui mettent l'accent sur les caractéristiques spécifiques de leur modèle que ceux qui montrent un homme en général : « Par exemple, un portrait est un tableau assez indifférent pour ceux qui ne connaissent pas la personne qu'il représente ; mais ce portrait est un tableau précieux pour ceux qui aiment la personne dont il est le portrait » (Du Bos 1993 : 26). À son opinion, le spectateur doit connaître l'original du portrait pour trouver intéressante son imitation car, dans le cas contraire, le tableau risque de devenir indifférent à ses yeux⁴.

Si La Font de Saint-Yenne, considéré comme le fondateur de la critique d'art en France, déprécie le genre du portrait, il peut paraître surprenant qu'il en écrive relativement beaucoup dans ses ouvrages critiques. Sans exploiter de manière détaillée ses écrits en rapport avec ce genre pictural, nous en relevons les idées les plus importantes qui sont nécessaires pour une meilleure compréhension de notre sujet. Pour La Font également, sur les toiles représentant des visages, « la ressemblance exacte » joue un rôle important. En dehors de l'imitation fidèle de la nature, il insiste sur l'observation scrupuleuse du modèle et la nécessité pour le peintre de saisir les nuances fines et délicates qui animent le visage (La Font 1970 : 149-150). Il estime davantage les peintures d'histoire, auxquelles il compare souvent les portraits dans ses écrits. Il regrette que le portrait soit le genre pictural le plus en vogue de son temps dont il attribue les causes à la mode et à l'amour-propre des gens (La Font 1970 : 104). À son avis, le genre du portrait n'est pas assez digne de l'intérêt du public : il déplore l'abondance des portraits exposés aux Salons qui montrent des visages indifférents et peu connus. En voyant les portraits de Chardin exposés au Salon de 1746, le critique loue l'exécution fidèle du peintre – et le fait que l'artiste parvient à rendre intéressantes les actions de la vie qui sont sans intérêt –, tout en méprisant son choix du sujet (Kovács 2004 : 76-77) :

On admire dans celui-ci le talent de rendre avec un vrai qui lui est propre, & singulièrement naïf, certains moments dans les actions de la vie nullement intéressants, qui ne méritent par eux-mêmes aucune attention, & dont quelques-uns n'étoient dignes ni du choix de l'auteur, ni des beautés qu'on y admire : ils lui ont fait cependant une réputation jusques dans le pays étranger (La Font 1970 : 109-110).

3. Le portrait dans les écrits de Diderot

Après avoir parcouru les opinions des théoriciens d'art les plus importants de l'époque classique à l'égard du portrait, nous passons à présent à celle de Diderot. C'est en effet Diderot qui élève la critique d'art à un niveau littéraire avec ses *Salons* où il aborde le genre du portrait autrement que ses prédécesseurs. Nous avons vu que la doctrine

⁴ « Enfin, la vraisemblance poétique demande que le peintre donne à ses personnages leur air de tête connu, soit que cet air de tête nous ait été transmis par des médailles, des statues ou par des portraits [...] les peintres et les sculpteurs sont tombés d'accord par une convention tacite de le représenter avec un certain air de tête et un certain taille qui sont devenus propres à ce saint [saint Pierre] » (Du Bos 1993 : 89).

académique plaçait au sommet de la hiérarchie des genres la peinture d'histoire et considérait le portrait comme un genre mineur car, selon les académiciens, ce genre ne demande pas, de la part du peintre, le recours à son imagination et il ne comporte pas de passions. Les écrivains d'art, dont nous avons passé en revue les théories, louent dans ce genre seulement la ressemblance fidèle au modèle ainsi que l'exécution bien réussie, tout en affirmant que ces peintures ne doivent représenter que des personnes de condition élevée et bien connues.

Diderot, quant à lui, s'attache également à cette hiérarchie ; pour lui aussi, l'importance du choix du sujet est primordiale. Pourtant, dans ses critiques, il tend à abolir les frontières de cette hiérarchie lorsqu'il pose que grâce à l'expression des passions, même les toiles appartenant aux genres mineurs – avant tout les scènes de genre mettant en scène une action quotidienne – peuvent s'élever au rang de la peinture d'histoire (Kovács 2004 : 148). Dans les critiques d'art du philosophe, le concept de la mimésis joue certainement un rôle important, mais Diderot le dote d'une signification différente de celle qui lui a été attribuée par Platon. Imiter la nature en peinture signifie pour lui que le peintre doit imiter l'« activité » de la nature. Le naturel dans les peintures n'équivaut pas au simple rendu de ce que l'homme voit. Chez Diderot, la mimésis a dès lors une forme limitée, au sens où le philosophe considère que la peinture est la reproduction, le redoublement, la copie de ce qui est déjà donné et formé. La peinture ne représente pas alors la nature, mais elle crée l'impression du naturel (Clark 2008 : 110). Par la visualisation d'un instant, celui-ci devient une configuration, la représentation d'un moment d'une activité (Clark 2008 : 108). Annie Becq, spécialiste de la philosophie de l'art de l'époque classique, explique ainsi ce phénomène :

[...] c'est l'imitation de la Nature qui subvertit la notion traditionnelle de l'imitation, en ouvrant sur la possibilité de concevoir l'activité de l'artiste comme création d'objets où se manifeste l'activité humaine. L'œuvre d'art sera cet objet particulièrement apte à manifester l'action [...] (Becq 1994 : 642).

Dans la suite, nous examinerons comment cette conception de Diderot en rapport avec l'imitation de la nature se reflète dans ses commentaires sur des portraits de ses *Salons*⁵.

Avant d'examiner ses critiques concrètes, nous trouvons important de présenter brièvement les idées du philosophe concernant ce genre en général. Dans ses *Essais sur la peinture* de 1765, Diderot s'adresse en ces termes à un peintre d'histoire : « Savez vous pourquoi, nous autres peintres d'histoires nous ne faisons pas le portrait ? C'est que cela est trop difficile » (Diderot 2007 : 65). Ces propos attestent le statut incertain du portrait dans la réflexion du philosophe. Comme ses prédécesseurs théoriciens de l'art, il considère lui aussi la peinture d'histoire comme le genre pictural le plus noble, mais il tend à hausser les genres mineurs à un plus haut niveau dans ses critiques, en les appréciant parfois davantage qu'une peinture

⁵ Les *Salons* sont les comptes rendus des expositions publiques, organisées tous les deux ans, entre 1759 et 1783, par l'Académie royale de Peinture et de Sculpture dans le Salon carré du Louvre. C'est à la demande de Frédéric Melchior Grimm que Diderot rédige ses comptes rendus appelés *Salons* qui sont diffusés dans le journal de Grimm, *La Correspondance Littéraire* (Lavezzi 2009 : 9).

d'histoire (Clark 2008 : 113). S'il n'estime pas le portrait en lui-même, il propose des moyens de rapprocher ce genre de la peinture d'histoire, notamment par la présence d'une action susceptible d'animer le portrait.⁶ Dans les toiles montrant des visages, à côté de la ressemblance, Diderot réclame encore la nécessité d'une action :

Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans compositions, j'en parlerai peu ; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser, il faut une action, alors ils auront tout le talent du peintre d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance (Diderot 2007 :193-194).

Mais le portrait montrant une action ne serait-il pas une peinture d'histoire ? Dans les écrits de Diderot, on peut souvent retrouver des paradoxes et des contradictions entre ses pensées. En ce qui concerne le concept du modèle à représenter et le choix parmi les éléments de la nature, le philosophe incite les artistes à choisir ce qu'ils y trouvent convenable à peindre. Dans sa *Lettre sur les sourds et les muets*, il illustre cette idée par l'exemple d'un vieux chêne qui se trouve près d'une maison. L'artiste qui a l'intention de peindre la maison a beau le trouver idéal si le propriétaire de la maison le juge laid et veut le couper. Diderot affirme à ce propos que l'artiste a la liberté de représenter ou de ne pas représenter l'arbre, c'est son choix (Gaillard 2008 : 46). Il déclare dans le *Salon de 1767* : « [Dans l'art] il y a toujours un peu de mensonge, et que ce mensonge dont la limite n'est et ne sera jamais déterminée, laisse à l'art la liberté d'un écart approuvé par les uns et proscrit par d'autres » (Diderot 1995a : 284). Pourtant, dans le même *Salon*, il revendique la « ressemblance exacte » dans le cas des portraits : « Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement, en ce que le portraitiste rend fidèlement la nature comme elle est [...] » (Diderot 1995a : 68). Cette déclaration est la conclusion de sa discussion avec un peintre qui, en peignant un portrait, imagine les plus belles femmes qu'il a déjà vues, choisit leurs plus belles parties et en forme une figure idéale qu'il représente sur son tableau. Diderot lui adresse pourtant ce reproche : « quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui puisse être » (Diderot 1995a : 67). Cette méthode, à savoir celle de l'idéalisation du modèle, est enseignée à l'Académie où les élèves doivent constamment corriger les formes « imparfaites » de la nature : « L'élève doit conjuger le modèle qu'il a sous les yeux avec les modèles qu'il a étudiés et le résultat ne sera qu'une contre-façon embellie de la nature et non la nature elle-même », écrit Ana Fernandes en comparant l'esthétique de Diderot en rapport avec l'imitation et la doctrine académique. Elle souligne également que « Diderot exige non seulement la vérité dans l'art de peindre un personnage mais encore dans la façon de rendre son attitude » (Fernandes 2014).

En 1767, le portraitiste Michel Vanloo expose au Salon un portrait de Diderot. Celui-ci entretient des liens d'amitié avec le peintre et reçoit le portrait comme cadeau de l'artiste. Nous examinons le compte rendu de Diderot sur son propre portrait car nous pensons que l'opinion de l'écrivain peut aboutir à des conclusions intéressantes. La peinture représente Diderot dans une situation intime : il ne porte pas de perruque,

⁶ « Néanmoins si le portrait n'est que portrait, s'il ne cherche que la ressemblance, mérite passer puisqu'il disparaît avec son modèle, il n'a guère d'intérêt. » (Cammagré, Talon-Hugon 2007 : 123).

malgré le fait qu'à cette époque-là l'écrivain, âgé de 54 ans, la porte en général, comme il le note dans son commentaire⁷. Le Diderot de la toile de Vanloo est en train de travailler, il est montré dans son bureau et tous ses attributs nécessaires sont représentés : une plume, un encrier, les pages déjà rédigées et les feuilles encore vides. Tout au long de sa description, Diderot parle avec humour de son portrait. Il considère que son portrait peint par Vanloo ne lui ressemble guère. Il en écrit ainsi, à la troisième personne :

On le voit de face. Il a la tête nue. Son toupet gris avec sa mignardise lui donne l'air d'une vieille coquette qui fait encore l'aimable. La position, d'un secrétaire d'État et non d'un philosophe. La fausseté du premier moment a influé sur tout le reste. [...] Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce mignon, efféminé, vieux coquet-là ? Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste. Mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là (Diderot 1995a : 81-82).

Diderot n'est visiblement pas content de son propre portrait, il énumère plusieurs causes pourquoi le tableau ne lui plaît pas : il critique l'exécution de la tête, des yeux, de la bouche, bref, presque tout. En plus, il trouve que l'image le représente trop jeune. Vers la fin de sa description, il compare, toujours avec le même humour, le portrait de Vanloo avec une autre peinture qui le représente : « Je n'ai jamais été bien fait que par un pauvre diable appelé Garant, qui m'attrapa, comme il arrive à un sot qui dit un bon mot. Celui qui voit mon portrait par Garant, me voit. [...] [il] m'immortalise. » Le critique tire la conclusion que peindre son portrait pour Vanloo était une « tâche [...] beaucoup plus difficile qu'il ne la croyait » (Diderot 1995a : 83).⁸

Diderot s'exprime pourtant d'une manière différente d'un autre portrait de Vanloo, représentant Étienne François, le duc de Choiseul, en 1767 : « C'est la nature et la vérité même » (Diderot 1995a : 80). Bien qu'il critique parfois les œuvres du peintre, Diderot pense, en tout cas, que « Michel Vanloo est vraiment un artiste. [...] Son talent s'étend en raison de la grandeur de son cadre » (Diderot 1995a : 86).

Un autre peintre portraitiste bien apprécié par le philosophe est Jean-Baptiste Greuze dont Diderot vante aussi – et avant tout – les scènes de genre. Devant l'un des portraits du peintre, notamment celui de M. Wille en 1765, il s'exclame ainsi : « Très beau portrait. [...] Quelles vérités et variétés de tons ! et le velours, et le jabot et les manchettes d'une exécution ! » (Diderot 1984 : 192). Diderot s'enthousiasme pour ce portrait de Greuze qui donne à voir le graveur Johann-Georg Wille « dans la plus exacte vérité ». Par contre, devant le portrait de Claude-Henri Watelet, le critique d'art est plutôt laconique : « Il est terme, il a l'air d'être imbu, il est maussade. C'est l'homme ; retournez la toile » (Diderot 1984 : 189).

Diderot loue la toile de Greuze représentant sa femme, Madame Greuze enceinte en 1763. Il « jure que ce portrait est un chef-œuvre » (Diderot 2007 : 240). Geneviève Cammagre et Aurélie Gaillard, en examinant ce compte rendu de Diderot,

⁷ « Il peut dire à ceux qui ne le reconnaissent pas, comme le fermier de l'opéra-comique, c'est qu'il ne m'a jamais vu sans perruque. » (Diderot 1995a : 81)

⁸ Voir Gauthier 1996 : 15-21.

soulignent que « l’admiration de Diderot n’est pas seulement esthétique à l’égard d’un tableau vrai qui montre la nature “qui ne fait rien de laid”, elle est aussi éthique : M^{me} Greuze a le caractère d’une femme qui “sent la dignité, le péril et l’importance de son état” » (Cammagré, Gaillard 2007 : 126). Dans leur article, ils soulignent que le beau – et la beauté – ne signifient pas pour Diderot toujours ce que le lecteur pense. Le beau dans les toiles peut renvoyer, aux yeux du critique d’art, à une exécution satisfaisante aussi bien qu’à la dignité du sujet. En plus, « il sait voir, mais il défend une autre beauté que celle des jolis visages séducteurs ». Si nous regardons les portraits que le philosophe aime, et lisons aussi ses commentaires à leurs propos, nous voyons que la vérité et la ressemblance, même cruelles, l’emportent toujours sur l’idéalisation du modèle (Cammagré, Talon-Hugon 2007 :126).

En guise de conclusion, nous répondons à notre question posée plus haut. Nous avons vu que pour la plupart des théoriciens d’art, l’exigence majeure envers le genre du portrait était avant tout « la ressemblance exacte » entre le modèle et le tableau qui le représente. Dans le cas de Diderot, à ce critère s’ajoute encore la présence de l’action, mais cela n’est pas suffisant non plus. Le philosophe exige notamment des toiles représentant des figures humaines, plus particulièrement des portraits qu’ils montrent, à côté de la ressemblance « physiologique », également la ressemblance « psychologique », critère auquel, parmi les peintres de son temps, les tableaux de La Tour correspondent sans doute le plus parfaitement mais l’étude de leurs commentaires par Diderot et d’autres critiques contemporains demanderait de plus amples études et pourrait faire l’objet d’un autre article (Pety 2003 : 335).

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature française
proerzs@yahoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

DIDEROT, Denis (1995a). *Salons III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris : Hermann.

DIDEROT, Denis (1995b). *Salons IV. Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, Paris : Hermann.

DIDEROT, Denis (2007). *Essais sur la peinture. Les Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris : Hermann.

DU BOS, abbé Jean-Baptiste (1993 [1719]). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-arts.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres. Mis en ordre et publié par Diderot et par d'Alembert (1751-1780), Paris : Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand. [En ligne], URL : http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.97:149:1./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE. Page consultée le 04/03/2019.

FÉLIBIEN, André (1987). *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens I et II)*, Paris : Société d'Édition, « Les Belles Lettres ».

FÉLIBIEN, André (1996). « Préface » aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, dans *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, édition par Alain Mérot, Paris : ENSB-A.

LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne (1970 [1747]). *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Genève : Slatkine.

PILES, Roger (1989 [1708]). *Cours de peintures par principes*, Paris : Gallimard.

Littérature critique :

BECQ, Annie (1994). *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice : 1680-1814*, Paris : Édition Albin Michel.

CAMAGRE, Geneviève, TALON-HUGON, Carole (2007). *Diderot, l'expérience de l'art : Salon de 1759, 1761, 1763 et Essais sur la peinture*, Paris : Presses Universitaires de France.

CLARK, Andrew Herrick (2008). *Diderot's Part Aesthetics and Physiology*, Ashgate: Burlington.

COQUERY, Emmanuel, BONFAIT, Olivier, BRÊME et alii (1997). *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, Nantes :

Coédition Musées des Beaux-arts, Toulouse : Musées des Augustins, Somogy éditions d'art.

FERNANDES, Ana (2014). « Les Salons de Diderot : une chronique de la création artistique », *Carnets, Revue Électronique d'Études Françaises, deuxième série*, [En ligne], <https://journals.openedition.org/carnets/1295>. Page consultée le 06/03/2019.

GAILLARD, Aurélia (2007). « Pour décrire un Salon » : *Diderot et la peinture (1759-1766)*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.

GAUDREAU, André (1989). « Mimésis et Diègèsis chez Platon », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 94, n°1, p.79-92. [En ligne], URL : www.jstore.org/stable/. Page consultée le 04/03/2019.

GAUTHIER, Gérald (1996). « Diderot et son propre portrait », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 21, p. 15-21. [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1996_num_21_1_1342. Page consultée le 04/03/2019.

GIOAN, Pierre, LEMIERRE, Alain, COLLE, Pierre (1973). *Dictionnaire Usuel Quillet Flammarion par le texte et par l'image*, Paris : Quillet-Flammarion.

HEINICH, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste, Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : Édition de Minuit.

KOVÁCS, Katalin (2004). *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*, Budapest: Eötvös József.

LAVEZZI, Élisabeth (2009). *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris : Hermann.

LICHTESTEIN, Jacqueline, DECULTOT, Élisabeth (2003). « Mimésis », in *Dictionnaire Le Robert*, Paris : Le Seuil, [En ligne] URL : http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/MIMESIS.HTM. Page consultée le 06/03/2019.

PETY, Dominique (2003). *Les Goncourt et la collection : De l'objet d'art à l'art de décrire*, Genève : Librairie Droz.

PROHÁSZKA, Erzsébet (2007). « La scène de genre chez Greuze et chez Chardin », in *Acta Romanica Tomus XXV. Acta Iuvenum*, « Lignes de fuite », Szeged : JATE Press. p. 73-79.

SOURIAU, Étienne (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France, *Dossier Pédagogique le portrait*, [En ligne] URL : <http://classes.bnf.fr/portrait/artport/index.htm>. Page consultée le 03/05/2019.

TATARKIEWICZ, Władisław (2000). *Az esztétika alapfogalmai*, Budapest : Kossuth.

Versailles en ruines. Ruines poétiques ou ruines politiques ?

« Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics. On ne diroit point ruine en parlant d'une maison particulière de paysans ou bourgeois ; on diroit alors bâtimens ruinés » – écrit Diderot dans l'article « Ruine » de l'*Encyclopédie* (Diderot 1966 : 433). C'est en effet Diderot qui est le premier à énoncer explicitement dans l'*Encyclopédie* le fait qu'on ne peut pas parler de « ruine » que s'il s'agit des vestiges d'un monument important d'un point de vue architectural ou politique (Szabolcs 2017 : 94-95). Bien que dans son article portant également sur les ruines, mais où ce terme figure au pluriel, le chevalier de Jaucourt ne cite que des exemples de l'Antiquité (Jaucourt 1966 : 433), Diderot quant à lui ne rattache pas nécessairement la notion de ruine à cette époque-là (Diderot 1966 : 433). Pour le philosophe et critique d'art, c'est uniquement le type des monuments qui compte, indépendamment du moment de leur construction. Dans son *Salon de 1767*, il s' imagine parmi les bâtimens de son temps tombés en ruines : « notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons » (Diderot 1995 : 335). Il n'est pourtant pas seul à projeter une telle image au cours des XVIII^e et XIX^e siècles car d'autres artistes, écrivains et peintres ont également imaginé de pareilles visions : il suffit de penser à la *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* d'Hubert Robert¹ ou à la fiction de Louis-Sébastien Mercier, intitulée *l'An 2440*, qui s'achève sur une image du château de Versailles tombé en ruines. Chateaubriand lui aussi a consacré un chapitre à ce château dans *Le Génie du christianisme* dans lequel il présente une vue complètement différente de celle de Mercier.

Dans la présente étude, notre intention est d'examiner ces ruines « imaginaires » en rapport avec le château de Versailles. Au cours de l'histoire, ce château a certainement connu des périodes de décadence, comme après le départ de la famille royale en 1789, mais il n'a jamais été entièrement en ruines comme les écrivains mentionnés plus haut l'ont présenté dans leurs ouvrages : parmi ces œuvres, nous allons analyser *l'An 2440* de Mercier. Au cours de nos investigations, nous chercherons à répondre aux questions suivantes : comment et à quel but le château de Versailles en ruines est-il montré dans l'œuvre de Mercier ? Comment l'écrivain réagit-il à son propre temps, à savoir à la société et la situation politique de son époque ? Quelles peuvent être les raisons qui ont pu l'amener à imaginer ce château en ruines ? Les sujets tels que l'esclavage ou la tyrannie, liés aux ruines, apparaissent-ils dans cet ouvrage ?

C'est à partir des idées de Diderot portant sur les ruines que se dessinent les axes principaux de notre réflexion. Le critique d'art suppose dans son *Salon de 1767* une relation entre les édifices tombés en ruines et la fin de la tyrannie. Mercier, ami

¹ Le tableau intitulé *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* (1796) d'Hubert Robert se trouve actuellement au musée du Louvre.

des grands philosophes des Lumières tels Rousseau, Voltaire et Diderot, a été profondément influencé par leurs pensées (Hofer 1977 : 13-15) qui pouvaient servir de catalyseur pour *L'An 2440*. Bien que le château de Versailles en ruines apparaisse également dans les œuvres d'autres écrivains tels que Chateaubriand ou Émile Zola, il y figure dans un contexte politique complètement différent de celui chez Diderot ou Mercier. Il serait sans doute intéressant d'analyser aussi ces ouvrages, mais leur présentation dépasserait les cadres de cette étude.

I. « Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt »

Dans le *Salon de 1767*, Diderot formule la poétique des ruines en méditant sur les tableaux d'Hubert Robert, peintre ruiniste dont les œuvres incitent le critique d'art à une réflexion sur le passage du temps et le caractère éphémère de toute chose humaine. Le critique d'art souligne dans ses comptes rendus que les ruines représentées sont en général les vestiges de monuments publics, il propose donc au spectateur d'attacher son regard « sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais » (Diderot 1995 : 335). Ces débris étant des lieux favorables à la méditation, il faudrait les représenter, selon le critique d'art, de telle manière que le spectateur puisse y « aller rêver » (Diderot 1995 : 338). Les personnages peuvent participer à suggérer cette ambiance tout comme les animaux, car Diderot prétend que parmi les ruines d'un ancien palais peuvent habiter « à présent des marchandes d'herbes, des chevaux, des bœufs, des animaux ; et dans les lieux dont les hommes se sont éloignés, ce sont des tigres, des serpents, d'autres voleurs » (Diderot 1995 : 364-365).

D'après le critique d'art, les figures dans un tableau peuvent également contribuer à une ambiance propice à la méditation. Cette idée apparaît souvent dans les comptes rendus où Diderot critique maintes fois les personnes représentées par Robert. Sur la peinture intitulée *Grande Galerie éclairée du fond*, le philosophe effacerait les trois quarts des figures et ne réserverait que « celles qui ajouteront à la solitude et au silence » (Diderot 1995 : 338). C'est pourtant la représentation de ces hommes et femmes poursuivant leurs activités quotidiennes qui montrent que la vie a recommencé parmi les ruines. Cette idée est soutenue par Diderot lorsqu'il décrit *l'Intérieur d'une galerie ruinée* de Robert où il passe en revue les personnages de la toile : « un homme enveloppé dans son manteau [...], une femme courbée qui se repose. Au bas, [...] groupe de paysans et de paysannes, entre lesquelles une qui porte une cruche sur sa tête » (Diderot 1995 : 341).

Parmi les ruines d'un monument ou d'un palais, les gens continuent donc à vivre leur vie quotidienne, mais ce sont surtout les personnes appartenant aux couches sociales inférieures qui y trouvent asile. Les ruines reflètent ainsi encore une « image de la vicissitude » :

Une autre chose qui ajouterait encore à l'effet des ruines, c'est une forte image de la vicissitude. Eh bien, ces puissants de la terre qui croyaient bâtir pour l'éternité, qui se sont fait de si superbes demeures et qui les destinaient dans leurs folles pensées à une suite ininterrompue de descendants, héritiers de leurs noms, de leurs titres et de leur opulence, il ne reste de leurs travaux, de leurs énormes dépenses, de leurs grandes vues

que des débris qui servent d'asile à la partie la plus indigente, la plus malheureuse de l'espèce humaine, plus utiles en ruines qu'ils ne le furent dans leur première splendeur (Diderot 1995 : 365).

D'après ce passage, les ruines possèdent une connotation qui renvoie à la pompe, à la tyrannie mais dont les constructions deviennent des débris à cause du ravage du temps. Le critique d'art trouve cependant l'image d'un palais moins intéressante que celle d'un arbre solitaire qui a survécu « des années et des saisons » :

Il y a plus de poésie, plus d'accidents, je ne dis pas dans une chaumière, mais dans un seul arbre qui a souffert des années et des saisons, que dans toute la façade d'un palais. Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt (Diderot 1995 : 348).

La chaumière qui se voit opposée au palais apparaît dans le compte rendu sur le *Port de Rome* d'Hubert Robert, mais elle est constamment présente aussi dans d'autres descriptions de critique. Au lieu d'opposer ces deux types de bâtiment, Diderot trouve possible leur mélange et conçoit une sorte de transition entre eux :

Voilà un tableau du faire le plus facile et le plus vrai. C'est une variété infinie d'objets, pittoresques sans confusion ; c'est une harmonie qui enchante ; c'est un mélange sublime de grandeur, d'opulence et de pauvreté ; les objets agrestes de la chaumière entre les débris d'un palais ! Le temple de Jupiter, la demeure d'Auguste transformée en écurie, en grenier à foin ! L'endroit où l'on décidait du sort des nations et des rois ; [...] qu'est-ce à présent ? une auberge de campagne ; une ferme (Diderot 1995 : 351).

Le palais et la chaumière sont reliés également dans la description d'une œuvre de Louis-Jacques Durameau, peintre religieux, portraitiste et dessinateur de genre (Leclair 2001). Dans le passage qui suit, le critique d'art rattache encore « l'oisiveté » au champ sémantique de la ruine :

J'ose vous l'avouer, il y a plus de grandeur réelle dans un arbre brisé, une étable, un vieillard, une chaumière que dans un palais. Le palais me rappelle des tyrans, des dissolus, des fainéants, des esclaves. La chaumière des hommes simples, justes, occupés, et libres (Diderot 1995 : 446).

Tandis que le palais est lié à l'idée de la tyrannie, à la dissolution ou à l'oisiveté, la chaumière fait penser le philosophe à la justice et à la liberté. Afin qu'un palais puisse suggérer aux spectateurs les mêmes connotations positives qu'une chaumière peut leur transmettre, il faut qu'il tombe en ruines (Weinshenker 1973 : 325).

Ce qui ajoute encore à la valeur d'une peinture de ruines aux yeux de Diderot, ce sont quelques œuvres d'art provenant de la ville ruinée. Les sentiments que le peintre peut éveiller chez le spectateur sont la « vénération » et le « regret pour un peuple qui avait possédé les beaux-arts à un si haut degré de perfection » : l'artiste peut ainsi « agrand[ir] la ruine, et avec elle la nation qui n'est plus » (Diderot 1995 : 365-366). L'autre effet que le peintre peut susciter de cette manière, c'est de ramener le spectateur « loin dans l'enfoncement des temps » (Diderot 1995 : 365-366). Diderot reconnaît ainsi que les ruines relient le passé au présent, voire à l'avenir : il peut « voyager » dans le temps et dans l'espace au moins dans l'imagination, grâce aux ruines représentées sur des toiles (Makarius 2004 : 122). C'est une idée qu'il a déjà exprimé lors de la formulation de la « poésie des ruines », suggérée par la vue des

édifices effondrés, où il imagine voir tomber en ruines les bâtiments de son temps : « Nous anticipons sur les ravages du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons » (Diderot 1995 : 335). Les ruines transportent le spectateur du tableau des ruines – et, en l’occurrence, le lecteur du commentaire sur le tableau – dans un « espace-temps singulier » où l’idée du temps, prise dans son sens quotidien, n’est plus valable. À travers l’image de la ruine, le passé et l’avenir se rejoignent : cette rencontre des différentes couches temporelles « spatialise », pour ainsi dire, le temps (Cammagré 2016 : 185). L’idée des ruines anticipées se retrouve également dans l’œuvre de Mercier que nous allons étudier dans la suite².

II. « Que les monuments de l’orgueil sont fragiles... »

Louis-Sébastien Mercier, poète, journaliste et écrivain, est connu en premier lieu par son *Tableau de Paris* publié en 1781. Dix ans plus tôt, il écrit *L’An 2440. Rêve s’il en fut jamais*, roman où il oscille entre deux époques, le XVIII^e et le XXV^e siècles. Ce roman d’anticipation témoigne d’une part de son propre temps et, de l’autre, il présente un temps imaginaire. L’auteur envisage des métamorphoses curieuses qui rendent Paris une ville lumineuse et ordonnée (Cave et Marcandier 1999 : 7). Mercier prévoit alors « de grandes et belles rues proprement alignées » et « des carrefours spacieux » (Mercier 1999 : 36). Les « vilaines petites maisons » sont disparues du Pont-au-Change (Mercier 1999 : 55) et la Bastille a été entièrement démolie (Mercier 1999 : 57), ce bâtiment étant le symbole de l’obscurantisme et du totalitarisme pour l’auteur (Mercier 1999 : 313, note 7). L’ouvrage de Mercier permet ainsi de mieux connaître l’époque de transition où vivait son auteur, tout en montrant l’influence forte des philosophes de son temps, comme nous l’avons déjà noté dans l’introduction (Hofer 1977 : 8-9)³.

Le roman s’ouvre par l’image de la tyrannie et celle de la ruine : Mercier adresse un Épître dédicatoire à l’année 2440 qui détermine le point de vue de l’œuvre à l’égard de la forme du gouvernement de son temps : « J’ai connu cette haine vertueuse que l’être sensible doit à l’oppresseur ; j’ai détesté la tyrannie, je l’ai flétrie, je l’ai combattue avec les forces qui étaient en mon pouvoir. » (Mercier 1999 : 25) L’auteur projette cependant la fin du roman, car il clôt l’Épître par ces mots : « je crains [...] que ton soleil ne vienne un jour à luire tristement sur un informe amas de cendres et de ruines ! » (Mercier 1999 : 26) *L’An 2440* s’achève donc par l’image du château de Versailles en ruines : afin de mieux comprendre la signification de cette image chez Mercier, nous passerons en revue sa critique de la société et du système politique contemporains.

² Le lien entre la tyrannie apparaît encore dans plusieurs ouvrages contemporains de Mercier, comme dans le poème intitulé *Les Ruines* (1767) d’Aimé-Ambroise-Joseph Feutry ou *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires* (1791) du comte de Volney.

³ Les passages qui s’occupent de l’éducation et de la situation des femmes montrent une forte influence de Rousseau. De plus, tout comme Diderot, Mercier pense que l’œuvre et la vie sont intimement liées (Hofer 1977 : 26), de telle manière que dans le roman de Mercier, tout le monde écrit son propre livre qui sera lu à haute voix le jour de ses funérailles (Mercier 1999 : 69).

II.1. La critique de la société française

Après avoir longtemps discuté avec un vieil Anglais, le protagoniste du roman se réveille le lendemain en se trouvant dans le futur en tant qu'un vieillard de sept cents ans. Le lecteur découvre la ville et le pays en compagnie de ce personnage – qui peut être l'alter ego de l'auteur, car l'œuvre a été écrite à la première personne du singulier – et d'un citoyen qui guide le protagoniste.

Mercier offre aux lecteurs un tableau complexe de la société de son temps. Au lieu d'utiliser la description directe, il oppose continuellement les sociétés des XVIII^e et XXV^e siècles. L'auteur se sert de plusieurs méthodes : soit il présente la société de l'an 2440 à la négative, soit c'est le vieillard qui parle du Paris de son temps à son guide. De plus, Mercier utilise de nombreuses notes en bas de page (Ricken 1975 : 301-302). Il représente toutes les couches de la société française, les pauvres y apparaissent tout comme des princes et le roi. Il souligne que la disproportion des fortunes subsiste, mais ce n'est pas la fortune qui détermine en premier lieu l'estime générale : celle-ci ne peut être atteinte que par une vie vertueuse. Mercier établit ainsi un contraste entre « le règne du vice » et « le règne de la vertu » (Ricken 1975 : 303-304).

II.1.1. Les couches sociales inférieures

Le vieillard évoque la situation des pauvres de son temps qu'il met en parallèle avec celle de 2440, voire Mercier change la signification de quelques mots : les portefaix, ou crocheteur, qui sont considérés en son temps comme des « gens de basse condition qui font des choses indignes des honnêtes gens » (Dictionnaire universelle 1704), deviennent, dans l'*An 2440*, des « saints » qui « se chargent volontairement de tous les travaux pénibles ou qui dégoûte le reste des hommes ; ils pensent que les bons offices [...] sont [...] agréables à Dieu » (Mercier 1999 : 106 ; 307, note 1).

L'un des principes essentiels de l'*An 2440* est que « [l]es citoyens sont égaux : la seule distinction est celle que mettent naturellement entre les hommes la vertu, le génie et le travail » (Mercier 1999 : 230). L'homme n'est jugé que par son comportement et ses pensées, principe qui est valable pour toute la société. Dans la société de 2440, le travail physique est particulièrement respecté, ce qui se voit illustré dans le chapitre XLIII où le vieillard rencontre par hasard l'enterrement d'un paysan et il écoute son oraison funèbre (Mercier 1999 : 289-291), « l'état de laboureur est devenu [...] honorable » (Mercier 1999 : 135). Cependant, les laboureurs de son temps n'étaient pas du tout honorés, ni en tant que membres utiles de la société, ni financièrement : « Ce n'est que dans un siècle barbare, tyrannique, imbécile, qu'on a donné des fers à l'industrie, qu'on a exigé une somme d'argent de celui qui voulait travailler, au lieu de lui accorder une récompense. » (Mercier 1999 : 210) L'auteur constate que dans son époque, l'ascension sociale est presque impossible, « [l]e misérable était dans l'impuissance réelle de sortir d'un état déplorable parce qu'un bras d'airain lui fermait tous les passages, et que l'or seul faisait tomber les barrières » (Mercier 1999 : 210).

En revanche, dans cette société imaginaire, voire utopique, chaque citoyen est respecté de la même façon (Mercier 1999 : 46), et la possibilité de l'ascension sociale est ouverte devant tout le monde. Cette possibilité est toujours liée à une performance lors de laquelle le citoyen peut jouir d'une estime sociale et être reconnu même par le roi : « Lorsqu'un homme s'est fait connaître pour avoir excellé dans son art, il n'a pas besoin d'un habit magnifique ni d'un riche ameublement pour faire passer son mérite [...] Le monarque ne manque point d'inviter à sa cour cet homme cher au peuple. » (Mercier 1999 : 49)

Les couches sociales défavorisées apparaissent en tant qu'étant continuellement soutenues par les couches plus aisées. Dans ce futur imaginé, les fortunés prennent soin des misérables :

[Chaque prince] a toujours chez lui trois tables ouvertes : l'une pour lui et sa famille, l'autre pour les étrangers et la troisième pour les nécessiteux. [...] Ces tables sont instituées pour les vieillards, les convalescents, les femmes enceintes, les orphelins, les étrangers. On s'y assied sans honte et sans scrupule (Mercier 1999 : 141).

Mais ce ne sont pas que les visiteurs qui sont bienvenus à la table, les domestiques mangent également avec leur maître (Mercier 1999 : 267).

II.1.2. Les grands seigneurs et le roi

À côté des couches inférieure et moyenne, le guide du vieillard parle également du mode de vie des grands seigneurs. Le protagoniste est frappé par la vue de peu de carrosses et remarque le manque des voitures « élégamment dorées, peintes, vernissées, qui de [son] temps remplissaient les rues de Paris » (Mercier 1999 : 46) qui faisaient oublier « l'homme doré, l'homme imbécile [...] qu'il avait des jambes » (Mercier 1999 : 45). Dans la réponse de son guide, les idées de l'oisiveté, de la fainéantise, mentionnées également par Diderot, réapparaissent :

Il n'est plus permis [...] de faire de pareilles courses. De bonnes lois somptuaires ont réprimé ce luxe barbare, qui engraisait un peuple de laquais et de chevaux. Les favoris de la fortune ne connaissent plus cette mollesse coupable qui révoltait l'œil du pauvre (Mercier 1999 : 46).

Même le roi se promène souvent à pied parmi son peuple et, quand il devient fatigué, il se repose dans la boutique d'un artisan (Mercier 1999 : 46). Les habitants du Paris futur se rendent compte qu'auparavant, les princes ont été considérés comme fainéants en écoutant le récit du vieillard. Celui-ci formule une opinion peu avantageuse sur les princes : « Ils passaient leurs jours à la chasse et à table. S'ils tuaient des lièvres, c'étaient par oisiveté [...]. Ils n'élevèrent jamais leur âme vers quelque objet grand et utile » (Mercier 1999 : 142-143). La critique forte de la noblesse et de ses habitudes jugées oisives continue aussi plus tard : « cette classe d'homme [...] accourait ramper autour du trône, ne voulait suivre que le métier des armes ou celui de courtisan, vivait dans l'oisiveté » (Mercier 1999 : 230). En 2440, la noblesse n'est plus héréditaire ou vénale, mais elle devient personnelle (Mercier 1999 : 50). Il n'est guère étonnant que l'œuvre de Mercier ait été mise à l'index pour « raillerie blasphématoire » (Dittrich 2010 : 128). Dans la société qu'il imaginait, les grands seigneurs investissent leur

argent aux sciences ou aux arts, leur fortune ne risque pas de s'écouler ainsi « dans le sein impur d'une concubine, ou sur une table criminelle où roulent trois dés : leur fortune prend une forme, une consistance respectable aux yeux charmés des citoyens » (Mercier 1999 : 139).

Comme la noblesse et les princes changent, le comportement du roi et celui de sa cour de l'an 2440 diffèrent aussi complètement du comportement des couches supérieures de la société à l'époque de Mercier. Le souverain circule à pied parmi les gens, voire, il visite leur maison car il « aime à retracer l'égalité naturelle qui doit régner parmi les hommes » (Mercier 1999 : 46). Il invite dans sa cour les hommes excellent dans leur art et « converse avec [eux] pour s'instruire ; car il ne pense pas que l'esprit de sagesse soit inné en lui » (Mercier 1999 : 49). La pompe est remplacée par la simplicité tant dans la salle de trône (Mercier 1999 : 219) qu'à des fêtes (Mercier 1999 : 255). À côté de l'influence des réflexions de Diderot, les idées de Rousseau se reconnaissent facilement dans les idées sur la société de Mercier, tout comme les pensées de Voltaire : l'écrivain critique l'absolutisme, mais non pas la monarchie, car leur roi dans le futur est « un second Henri IV » (Mercier 1999 : 46), souverain idéal selon les futurs Parisiens⁴.

La forme du gouvernement, d'après le guide, « n'est ni monarchique, ni démocratique, ni aristocratique : il est raisonnable et fait pour les hommes » (Mercier 1999 : 223). Mercier ne parvient pourtant pas à imaginer un gouvernement sans roi, et le système politique dont il rêve tend vers une monarchie éclairée (Mercier 1999 : 356, note 1).

II. 2. Tombeaux et ruines

La vue d'un cortège funèbre, d'un « char de la victoire » mène le vieillard – et Mercier – à une réflexion sur la fugacité de la vie humaine. L'auteur insère un récit à part à l'intérieur du chapitre XXVII. Cette scène est complètement séparée du reste du roman, car elle dispose d'un titre, voire d'un sous-titre : *L'éclipse de lune. C'est un solitaire qui parle*. L'écrivain présente les réflexions qu'un cimetière évoque en lui. Les notions appartenant au champ lexical de la ruine sont également liées aux tombeaux : la mélancolie, le silence, la solitude et « la sublime pensée »⁵ (Mercier 1999 : 157-158). Les phrases courtes, tout comme les exclamations successives font penser aux *Salons* de Diderot : « Poussière de l'homme orgueilleux ! disparais pour jamais de l'univers. Vous osez donc encore reproduire des titres chimériques ! Misérable vanité dans l'empire de la mort ! » (Mercier 1999 : 158) L'auteur revient encore une fois au sujet de la mort des tyrans dans un style pareil :

Vil coupable ! toi qui fus un scélérat heureux, ta mort ne sera pas si douce, redoutable tyran ! Maintenant pâle, moribond, c'est pour toi que le trépas présentera un spectre

⁴ Mercier évoque de nombreuses fois la personnalité de Henri IV : entre autres, le Pont-Neuf est devenu Pont de Henri IV (Mercier 1999 : 53) et « [s]on nom était toujours adoré et de bons rois n'avaient pu effacer sa mémoire » (Mercier 1999 : 148).

⁵ Dans son *Salon de 1767*, Diderot relie les mêmes notions aux ruines. Sur ce sujet, voir : Mortier 1974 : 88-99.

effrayant ! sois abreuvé de ce calice amer, bois-en toutes les horreurs. Tu ne peux lever les yeux vers le ciel, ni les arrêter sur la terre ; tu sens que tous deux t'abandonnent et te repoussent : expire dans la terre, pour ne plus vivre que dans l'opprobre (Mercier 1999 : 159).

Par l'idée de la destruction, Mercier relie le sujet des tombeaux à celui des ruines : malgré la disparition, « l'âme s'élançait dans sa beauté originelle ». Cela est valable également pour les restes d'un temple antique qui « conserve de la majesté jusque dans ses ruines » (Mercier 1999 : 159).

Comme Diderot à la vue des ruines, Mercier réfléchit également sur tout ce qui l'environne et prévoit même sa propre mort, jusqu'à ce que le soleil ne se lève et il revienne à lui. L'imagination joue donc un rôle essentiel dans cette partie, ce qui peut être aussi attribué à l'influence de Diderot.

Après cette scène à part, le récit continue en 2440. Alors que le protagoniste de l'ouvrage de Mercier prend connaissance du Paris futur avec un guide, il se met en route tout seul vers Versailles. En y arrivant, il ne trouve que « des débris, des murs entrouverts, des statues mutilées ; quelques portiques, à moitié renversés, laissent entrevoir une idée confuse de son antique magnificence » (Mercier 1999 : 293). Ces ruines deviennent enfin un réquisitoire contre l'absolutisme, mais cette fois-ci, Mercier met la critique dans la bouche de Louis XIV, probablement pour déjouer la censure (Makarius 2004 : 124-125) :

Il s'est écroulé sur lui-même. Un homme, dans son orgueil impatient, a voulu forcer ici la nature ; il a précipité édifices sur édifices ; avide de jouir dans sa volonté capricieuse, il a fatigué ses sujets. Ici est venu s'engloutir tout l'argent du royaume. Ici a coulé un fleuve de larmes pour composer ces bassins dont il ne reste aucun vestige. Voilà ce qui subsiste de ce colosse qu'un million de mains ont élevé avec tant d'efforts douloureux. Ce palais péchait par ses fondements ; il était l'image de la grandeur de celui qui l'a bâti (Mercier 1999 : 293).

Louis XIV est décrit en tant qu'un vieillard, en pleurs, il semble un fantôme repentant qui doit expier pour toujours en regardant les ruines de son château :

Ah ! malheureux ! sachez que je suis ce Louis XIV qui a bâti ce triste palais. La justice divine a rallumé le flambeau de mes jours pour me faire contempler de plus près mon déplorable ouvrage... Que les monuments de l'orgueil sont fragiles... Je pleure, et je pleurerai toujours... Ah ! que n'ai-je su... (Mercier 1999 : 294)

Le roi reste tout seul dans le château de Versailles où il évoque constamment son règne, ce qui est d'autant plus douloureux pour lui qu'il connaît cette société idéale et utopique. Les ruines du château rappellent ainsi, d'une part, l'injustice et la tyrannie et, d'autre part, son éradication définitive (Boucher, p. 545). Le roman finit par une tournure inattendue : avant que le vieillard puisse lui poser encore des questions au roi, une coulèuvre le pique au col et il se réveille.

Il nous semble que dans ce roman, Mercier se montre voyant car plusieurs de ses prédictions se réaliseront pendant ou après la Révolution. Il envisage la destruction de la Bastille (Mercier 1999 : 57), tout comme le fait que « [l]es rois, ses successeurs,

ont été obligés de fuir, de peur être écrasés » (Mercier 1999 : 293-294). Pour créer cette société utopique, il emprunte certainement de nombreuses idées à ces contemporains, mais contrairement à plusieurs auteurs de son temps, il ne voyage pas dans l'espace, mais dans le temps : il reste à Paris, mais se déplace dans le futur. Il poursuit la réflexion de Diderot au sens où les tombeaux, les ruines et la fin de la tyrannie sont chez lui aussi des notions intimement liées, mais tandis que le philosophe présente ses idées d'une manière généralisante dans ses *Salons*, dans l'œuvre de Mercier, la ruine apparaît en tant qu'un moyen efficace ayant un but concret : la critique du système politique de son propre temps.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature française
szabolcs.eniko@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Dictionnaire universel françois et latin, contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et l'autre langue..., tome I (1704). Trévoux : Estienne Ganeau, [En ligne],

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316297v/f550.image.r=Dictionnaire%20de%20Tr%C3%A9voux>. Page consultée le 7 avril 2019.

DIDEROT, Denis (1966). Article « Ruine », Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...* (1751-1780), vol. XIV, nouvelle impression en fac-similé, Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag, 433.

DIDEROT, Denis (1995). *Salons III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau (éd.), Paris : Hermann.

JAUCOURT, Chevalier de (1966). « Ruines », Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...* (1751-1780), vol. XIV, nouvelle impression en fac-similé, Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag, 433.

MERCIER, Louis-Sébastien (1999). *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Paris : La Découverte et Syros.

Littérature secondaire

CAMMAGRE, Geneviève (2016). « Ruines et Retraite de Diderot à Volney », *Dix-huitième siècle*, vol. 1., n° 48, Paris : La Découverte, 181-195.

CAVE, Christophe et Christine MARCANDIER (1999). « Introduction », Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Paris : La Découverte et Syros, 5-19.

DITTRICH, Andreas (2010). « Traduire la pensée utopique : le transfert des paradigmes de l'An 2440 et *Der goldne Spiegel* », Stefanie Stockhorst (éd.), *Cultural Transfer through Translation : The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*, Amsterdam – New York : Rodopi, 121-139.

HOFER, Hermann (1977). « Introduction. Situation de Mercier », Hermann Hofer (dir.), *Louis-Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, München : Wilhelm Fink Verlag.

LECLAIR, Anne (2001). *Louis-Jacques Durameau (1733-1796)*, Paris : Arthena.

MAKARIUS, Michel (2004). *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris : Flammarion.

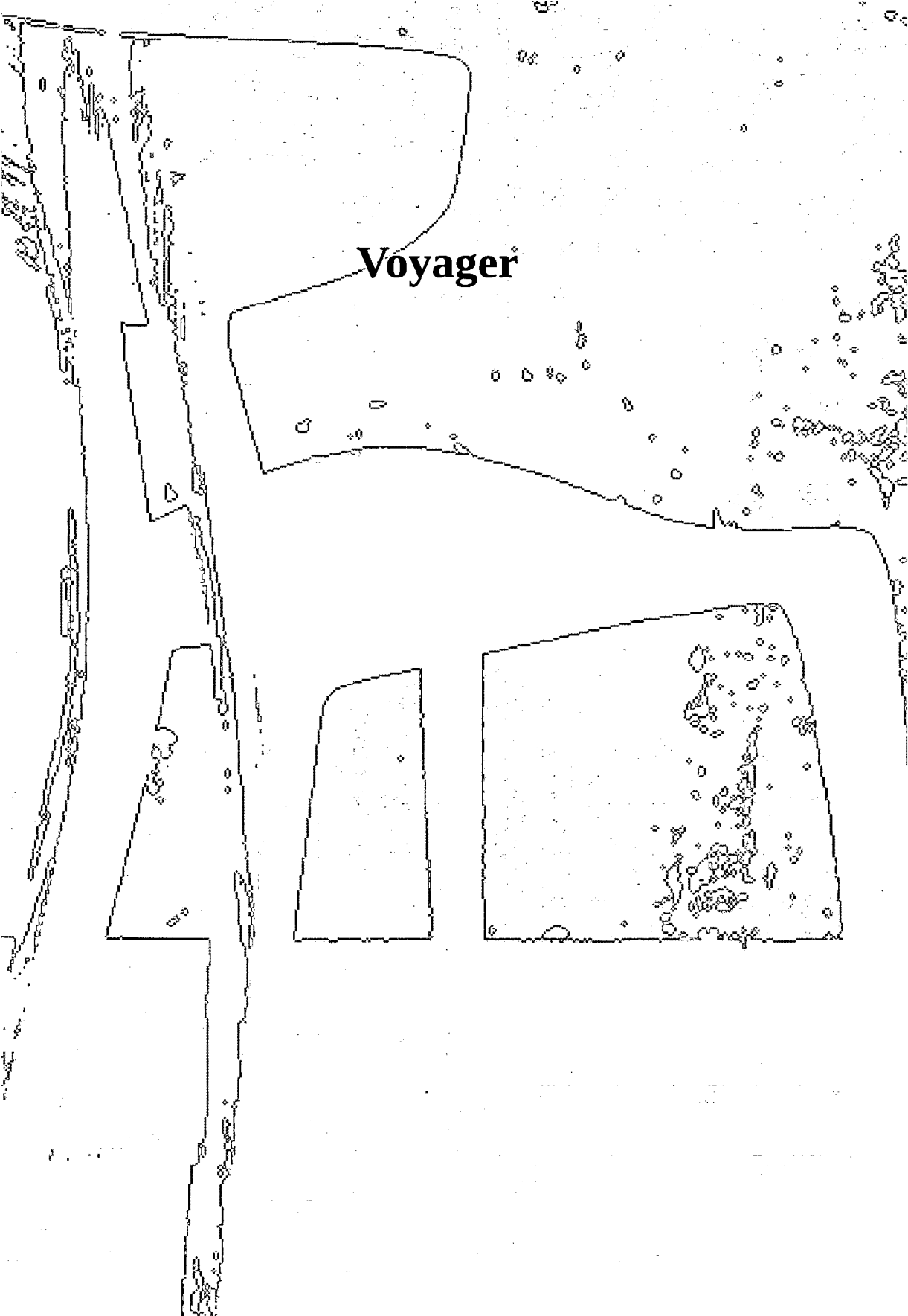
MORTIER, Roland (1974). *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève : Droz.

RICKEN, Ulrich (1975). « Louis-Sébastien Mercier et ses deux nouveaux Paris », *Dix-huitième siècle*, n° 7, 1975, 301-313.

SZABOLCS, Eniko (2017). « La ruine dans le Salon de 1767 de Diderot », Adrián Bene (dir.), *Panorama des études françaises en Europe centrale*, Pécs : Département d'Études Françaises et Francophones, Faculté des Lettres, Université de Pécs, 93-106, « Acta Romanica Quinqueecclesiensis », t. IV.

WEINSHENKER, Anne Betty (1973). « Diderot's Use of the Ruin-Image », *Diderot Studies*, vol. 16. Genève : Droz, 309-329.

Voyager



Géza Szász

Le récit de voyage entre géographie, histoire et littérature

Introduction

Le présent article renoue avec une réflexion menée à intervalles plus ou moins longs, depuis plus de quinze ans.

Vers le milieu de la décennie précédente, dans le contexte de l'après-thèse, nous étions amenés à repenser les grandes orientations de nos activités de chercheur. En vertu des directions de recherche exposées dans la conclusion générale de la thèse, s'agissant d'une histoire des représentations, nous avions en perspective, afin de donner plus d'autorité à nos résultats, l'élargissement du corpus analysé. La reconstitution de l'image de la Hongrie en France sous la Monarchie de Juillet, fondée essentiellement sur les récits de voyages et des articles de presse, serait plus complète et, surtout, plus nuancée après le dépouillement d'autres types de sources, inexploités ou très peu exploités, comme les livres d'histoire ou de géographie, les dictionnaires, les correspondances diplomatiques. D'autre part, une étude comparée de la représentation d'autres pays de l'Europe durant la même période pourrait déterminer la place relative de la Hongrie dans la conscience collective. Côté hongrois, l'analyse des récits des voyages effectués par des Hongrois en France pendant notre période rendrait également possible la constitution d'un « miroir commun » (Szász 2003).

Néanmoins, vu leur faible présence en Europe Centrale, l'histoire des voyages et l'évolution du genre du récit de voyage exigeaient aussi un effort de réflexion supplémentaire de ma part. Nous avons d'abord consacré à ce sujet une communication à Szeged, en octobre 2004 (Szász 2004) et, deux ans plus tard, une autre, présentée à Cracovie¹, mais qui n'a pas été publiée. Nous nous sommes alors mis sur un rail qui a conduit à cette étude. Le lecteur recevra ainsi un aperçu de nos réflexions sur le statut du récit de voyage.

Cadres chronologiques et corpus étudié

Le XVIII^e siècle ainsi que la première moitié du XIX^e sont considérés comme l'âge d'or des voyages et des récits de voyage. En témoignent non seulement les récits de plus en plus nombreux, mais aussi plusieurs faits littéraires et culturels importants. Le public attend les nouveaux récits avec curiosité et impatience alors que le récit de voyage compte parmi les genres les plus populaires (Gelléri 2016 : 2).

À côté de ces phénomènes, on remarque des efforts théoriques très sérieux, entrepris dans le but de donner au voyage et à son écriture un plan et une structure. Ainsi naissent les *méthodes du voyage*. Celles-ci formulent des exigences concrètes vis-à-vis le récit d'un voyage : il doit relater plus les conditions naturelles, historiques

¹ Il s'agissait d'une communication présentée à l'École doctorale des pays de Visegrád, organisée les 16-17 octobre 2006 par l'association Plejada et l'Université Jagellonne.

et sociales du pays parcouru que le vécu du voyage. Les mêmes principes semblent encore prévaloir en partie au cours des années 1830-1840, notre période d'étude de prédilection.

Par la suite, je souhaite démontrer les réponses données par les relateurs² à ce défi théorique. Le corpus analysé comprendra principalement les récits des voyages effectués par les Français en Hongrie pendant les années 1830-1840. Cela permettra d'étudier à la fois la place du récit de voyage parmi les genres « littéraires » et la contribution des récits à la représentation et la connaissance des pays étrangers.

Évidemment, nous ne pourrions point nous charger de trancher dans le débat, d'ailleurs infructueux, sur la nature du récit de voyage, ni établir une date à partir de laquelle le récit de voyage serait devenu un « genre véritablement littéraire ». (Cela nous amènerait à une discussion semblable à celle qui a au lieu, au sujet de « l'invention du tourisme » entre les « partisans » de Stendhal ou de Chateaubriand). La présentation et l'analyse du statut générique dépasseraient également nos compétences et les cadres d'une courte étude. Ceci vaut d'autant plus que, d'après plusieurs spécialistes, le trait caractéristique essentiel du récit de voyage réside justement dans sa diversité. C'est un genre qui emprunte aux autres, et appelle, aux dires de Jean Roudaut, « au collage » (Roudaut 1997). Il ne dispose pas donc de véritable définition ou de description, si l'on fait abstraction des essais qui s'efforcent à déterminer le « sujet » de tout récit de voyage et à l'apparenter à tel ou tel genre, comme l'autobiographie.

Cependant, si l'on revient à une étude plutôt diachronique, en se penchant sur les changements subis par le récit de voyage au cours du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, on se rend aisément compte de l'importance des tentatives qui tentent d'encadrer le voyage et son écriture.

Les Lumières revisitent le voyage

Certes, ces tentatives ne caractérisent pas uniquement le XVIII^e siècle : elles apparaissent, en France et surtout en Angleterre, dès la fin du XVI^e. Qu'il suffise ici de signaler le *Voyage au Brésil* de Jean de Léry, publié en 1578 (Léry 1994 [1578]), ou les instructions aux voyageurs de la *Société Royale* britannique au milieu du XVII^e siècle³ (Rook 1665). Pourtant, à part l'ouvrage précurseur de Baudelot de Dairval (Baudelot de Dairval 1686), le désir de donner un appui théorique au voyage est surtout perceptible en France, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ce désir est provoqué, selon nous, par deux facteurs. D'une part, la production énorme des récits de voyage imprimés, qui témoigne aussi de l'intérêt du public, révèle le caractère disparate des informations offertes par les textes ; d'autre part, des modes, propres à l'industrie du livre ou aux voyageurs mêmes, commencent à favoriser l'étude comparée et, par conséquent, la formulation de jugements. Pensons par

² Le terme « relateur » est proposé par Alain Guyot pour remplacer le trinôme auteur-voyageur- narrateur (Guyot 2012 : 29).

³ Il s'agit essentiellement de conseils donnés aux navigateurs pour bien mesurer pendant le voyage, parus dans douze volumes des *Phisosophical Transactions*. Nous nous référons au premier.

exemple aux collections des voyages (comme celle de l'abbé Prévost) qui rendent possible, par une simple procédure éditoriale (Szász 2002), la comparaison de plusieurs récits écrits sur le même pays, ou au *Grand Tour*, périple continental initié par les aristocrates britanniques, qui, par l'uniformisation de l'itinéraire et l'obligation de rédiger un récit, pousse les auteurs-voyageurs de voir de plus en plus profond (Szász 2005). Comme le siècle des Lumières considère le voyage et la lecture de son récit comme faisant partie de l'éducation des jeunes gens, et comme l'éducation doit être utile, les premières tentatives de systématisation du voyage et de son écriture naissent aussi sous le signe de l'utilité. Ces tentatives, qu'on appelle les *méthodes du voyage*, ont un double objectif : doter le voyage et le récit de voyage d'une structure arrêtée, et introduire de nouveaux types de discours (Wolfzettel 1996 : 266-267). Cela vaut principalement pour les quatre tentatives les plus connues : le discours politique et philosophique de Diderot dans son *Voyage en Hollande*, le discours naturaliste d'Horace-Bénédict de Saussure dans les *Voyages dans les Alpes*, le discours statistique de Volney (dans ses *Questions de statistique à l'usage des voyageurs*) et le discours anthropologique ou ethnographique du baron Joseph-Marie de Gérando, à l'extrême fin du siècle.

En vertu des conseils des auteurs des méthodes, le récit de voyage doit devenir, d'un ensemble de notes dispersées au hasard des aventures, et choisies arbitrairement par l'auteur, la description organisée, *quasi statistique* d'un pays étranger ou d'une région française (voire d'une île des Sauvages du Pacifique, dans le cas de de Gérando), avec de très importants détails sur l'histoire, la géographie et la société de la contrée en question. À peu près parallèlement, de nouvelles attentes sont formulées à l'égard du récit de voyage par le public lecteur ; ou bien par un public qui veut lire autrement. Ce public, composé essentiellement d'hommes politiques et des membres de l'Administration, lit aussi des récits de voyage, mais dans leur cas, la lecture n'est point une tentative d'évasion ou de divertissement. Selon eux, le récit de voyage est un instrument de la connaissance de l'étranger. Et les interprétations peuvent varier, d'un Volney (secrétaire du Comité de l'instruction publique sous le Directoire) pour qui le récit de voyage aide la connaissance, et par conséquent, la compréhension mutuelle des peuples, jusqu'au « citoyen Talleyrand », qui conseille à ses pairs de lire les récits de Bougainville et d'autres navigateurs afin de connaître les parties du monde qu'il vaut la peine de coloniser (Szász 2005). Ces traits soulignent à la fois l'utilité et les usages possibles du récit de voyage, et lui confèrent une valeur documentaire. Pourtant, dans ces textes, il manque la moindre allusion au caractère littéraire du récit de voyage ou à ses valeurs esthétiques⁴.

Les défis du XIX^e siècle

⁴ Comme nous avons déjà présenté dans le détail les méthodes du voyage et les différentes lectures du récit de voyage dans nos publications précédentes (et notamment dans notre livre paru en 2005) nous renvoyons le lecteur à celles-ci.

Au cours de la deuxième partie de « l'âge d'or » des récits de voyage qu'ont constituée les premières décennies du XIX^e siècle, dans un contexte du maintien de la vogue des *Voyages*, les récits doivent déjà relever un double défi. Ils doivent à la fois répondre aux critères préalablement formulés, et faire face à une situation inédite où les relations entre l'homme et l'espace environnant ainsi que la valeur de l'étranger ont changé. Il suffit peut-être de nous référer à la « découverte » des beautés du paysage traversé par le voyageur. Par conséquent il apparaît dans le récit la description de telle ou telle région, avec des allusions, de la part du voyageur, à sa beauté ou à son pittoresque.

La nouvelle vogue du récit de voyage, accompagnant, après la fin des guerres napoléoniennes, la mise en service de nouveaux moyens de transport (comme le bateau à vapeur et les chemins de fer) et l'élargissement des itinéraires, semble particulièrement favoriser, surtout à partir des années 1830, les voyages en Hongrie. Cette région de l'Europe, « oubliée » par les voyageurs du XVIII^e siècle (et surtout par les éditeurs), paraît littéralement « redécouverte » pendant les deux décennies précédant les révolutions de printemps 1848. Les voyageurs viennent non seulement en grand nombre, mais produisent aussi des textes de valeur. Il en est ainsi pour le maréchal Marmont, venu en Hongrie en 1831 et en 1834, le comte de Démidoff, qui traverse le pays en 1837, Edouard de Thouvenel, futur ministre des Affaires étrangères, effectuant un voyage initiatique en Europe Centrale en 1838, et le germaniste-orientaliste Xavier Marmier, bibliothécaire de Sainte-Geneviève, dont le récit documente un voyage du Rhin au Nil exécuté en 1845 (Marmont 1837 ; Démidoff 1840 ; Thouvenel 1840 ; Marmier 1846 ; Szász 2005).

Où retrouve-t-on les traces d'un besoin de remplir les critères définis par les philosophes du XVIII^e siècle ? Elles se font repérer surtout dans la structure des œuvres et dans l'argumentation des auteurs. Ces derniers cherchent tout le temps à être utiles aux lecteurs, tout en les divertissant ; ils essaient de compléter, de renouveler ou de corriger les connaissances sur l'Europe orientale disponibles en Occident.

C'est par exemple le cas du maréchal Marmont, dont le récit, document d'un long périple de Vienne jusqu'en Palestine, ne vise pas moins que de fonder une nouvelle connaissance de l'Orient, basée sur une observation presque scientifique :

Une douce hospitalité m'avait été accordée à Vienne, et ma vie s'écoulait paisible et uniforme, quand un souvenir de mes travaux passés et le sentiment des forces qui me restent m'ont fait concevoir le désir de donner un nouvel intérêt à mon existence, d'ajouter à mon instruction, et de satisfaire la curiosité qu'a fait naître en moi le mouvement qu'éprouve la société humaine, chez laquelle chaque jour amène des changements, et qui semble marcher vers une nouvelle destinée. On juge si mal de loin, les récits dénaturent si fort les faits, que celui qui veut connaître la vérité doit aller la chercher lui-même, et l'étudier sur place, en se dépouillant autant que possible de toutes les préoccupations et de tous les préjugés qui peuvent altérer son jugement. J'ai été trop souvent témoin des erreurs des autres, pour ne pas me défier de celles que je pourrais commettre : c'est donc dans un esprit de réserve que j'ai observé, et que j'ai recueilli les renseignements que je vais publier.

J'ai pensé aussi que l'intérêt de mon voyage pourrait être augmenté par des observations qui serviraient à résoudre quelques questions de physique (Marmont 1837 : 1-2).

Ce type d'argumentation, et la volonté de se fonder son récit sur des observations à tendance scientifique peuvent être aussi saisies chez les autres auteurs. Xavier Marmier conçoit et rédige son œuvre comme une dissertation scientifique, avec des notes de bas de page et une liste des ouvrages consultés sur les différents pays (Marmier 1846 : VIII-X).

Si l'on considère les méthodes proposées et les discours introduits par les auteurs du XVIII^e siècle, la structure et le contenu des quatre récits majeurs semble les suivre de près. À côté des aventures, souvent très personnelles, aucun des auteurs ne néglige la présentation de la géographie, de l'histoire et de la société de la Hongrie. Évidemment, les éléments évoqués par tel ou tel auteur peuvent être bien différents. Ainsi la représentation du Danube se fait d'une manière différente chez le maréchal Marmont, qui avait voyagé par terre que chez les autres qui ont pris le service des bateaux à vapeur sur le Danube hongrois.

La communication des données historiques peut aussi varier d'un récit à l'autre. Si tous les auteurs essaient de résumer autant que possible l'histoire de la Hongrie, les différences peuvent être énormes au niveau de l'interprétation. Cela vaut principalement pour le jugement formulé sur les relations – à cette époque déjà très conflictuelles – entre la Hongrie et l'Autriche. Ces différences n'enlèvent pourtant rien à l'importance de la méditation historique dans les œuvres.

Notons tout de même que la méditation n'est pas toujours de la même nature : la vue d'un château en ruines ou la visite d'un lieu de bataille – tel Mohács – pousse Edouard Thouvenel à raconter des légendes, répandues depuis la fin du Moyen Âge alors qu'un Xavier Marmier médite réellement sur la destinée humaine et le destin des empires, et essaie de présenter un tableau chronologique de l'histoire de la Hongrie.

Après avoir averti le lecteur des dangers de l'assimilation des légendes et de la tradition historique, Thouvenel rapporte le sinistre matin du 29 août 1526, où le diable aurait rendu visite au jeune roi de Hongrie Louis II, décédé quelques heures plus tard, à l'issue de la bataille perdue :

Le matin même du combat, un cavalier d'une haute taille, d'une maigreur presque transparente, et dont les yeux lançaient des éclairs, se présenta devant la tente royale. Les sentinelles le repoussèrent d'abord, mais son insistance et son extérieur étrange les engagèrent à prévenir le roi de ce qui se passait. Louis ne voulut point recevoir lui-même le visiteur, mais il députa vers lui son écuyer, dont le costume, égal en richesse à celui du souverain, pouvait faire illusion à un homme, suivant toutes les apparences, étranger à la cour. À la vue de cet officier, l'inconnu s'écria d'une voix terrible : « Tu n'es pas le roi ! Louis dédaigne de m'entendre ; qu'il tremble donc ! son dernier jour est venu. » Et, à ces mots, il partit au galop, répandant autour de lui une forte odeur de soufre (Thouvenel 1840 : 106-107).

La présentation de la même bataille suit une logique différente chez Marmier :

C'est là qu'en l'année 1526 l'armée hongroise fut anéantie par Soliman ; sept prélats, cinquante nobles, vingt mille soldats restèrent sur le champ de bataille.

Louis II, qui avait voulu lui-même engager le combat, pauvre enfant qui à vingt ans

portait déjà sur son front les signes de la vieillesse, pauvre roi qui, dans cette lutte désespérée, cherchait peut-être un dernier remède aux dissensions qui agitaient ses États ; Louis II, voyant ses troupes bouleversées, écrasées, prit la fuite et périt dans un marais. Zapolya, qui déjà aspirait à la couronne de Hongrie, se tenait près de Temesvar avec quarante mille hommes et ne fit rien pour soutenir l'honneur de sa nation.

Nulle bataille n'a eu, dans les temps modernes, des suites pareilles à celle de Mohacz. De ce jour-là date l'entrée des Turcs en Hongrie, leurs ravages dans le pays et cette domination que, pendant un siècle et demi, rien ne put ébranler.

Cent soixante et un ans après, dans cette même plaine de Mohacz, les chrétiens devaient venger avec éclat leur défaite. Au mois d'août de l'année 1687, Charles de Lorraine attaqua là les troupes turques commandées par le grand vizir, et les battit complètement. En 1526, ils avaient enlevé quatre-vingts canons et tout le camp hongrois ; cette fois, ils abandonnèrent en fuyant vers Belgrade tout leur camp et quatre-vingts canons ; on eût dit qu'ils acquittaient intégralement une vieille dette (Marmier 1846 : 205-206).

Sans vouloir multiplier les citations, nous signalons que, malgré la proportion assez élevée des références géographiques ou historiques, c'est dans la vision sociale que nos textes semblent s'être inspirés le plus par l'esprit des méthodes du voyage. Tous les auteurs procèdent à une analyse approfondie des réalités de la société hongroise, constatent des erreurs, et donnent des conseils pour l'avenir. Toutes les analyses aboutissent au même *jugement* : la société hongroise est malade, puisque, ayant conservé son caractère médiéval, elle est trop âgée. On souligne surtout l'absence de l'égalité devant l'impôt, comme principal obstacle du progrès. Ceci est évidemment inséparable d'une présentation du rôle et des privilèges de la noblesse hongroise.

Ces procédés de représentation et d'analyse, presque identiques dans les récits, suggèrent une uniformité du regard jeté sur la Hongrie et sur la société hongroise, même si les motivations varient selon les auteurs. On ne doit cependant pas oublier que le maréchal Marmont, le comte de Démidoff, Edouard de Thouvenel et Xavier Marmier jugent toujours ; ils jugent du pays, de son histoire et de sa société. Ils répondent par cela à la principale exigence formulée par Diderot dans le discours préliminaire de son *Voyage en Hollande*. Ils se présentent alors en voyageur-observateur « éclairé », même si ce terme peut déjà revêtir à leur époque une connotation un peu différente.

Conclusion

Pour conclure, on doit faire face à une question importante, laissée encore ouverte : quelles lectures à proposer à ces récits, rédigés et publiés au cours des années 1830-1840 ? Dans nos propos, nous avons surtout souligné la qualité documentaire, sinon statistique des textes. Mais celle-ci n'explique pas seule la grande popularité des récits à leur temps. Ils ont vécu plusieurs éditions, dans différentes formes⁵. Ils se lisent aussi comme une sorte d'autobiographie où l'on raconte son histoire personnelle. Ce

⁵ Outre une réédition complète en français à Bruxelles, le récit de Marmont était traduit en plusieurs langues, dont l'italien et l'allemand. Les parties consacrées à la Hongrie ont fait l'objet d'une édition à part en allemand. En ce qui concerne le voyage de Démidoff, au moins trois versions du récit ont été publiées. Le récit de Thouvenel parut d'abord dans la *Revue des deux Mondes* en 1839, et sous forme de livre en 1840. L'ouvrage de Marmier a aussi été réédité plus tard.

caractère subjectif, entièrement étranger à l'esprit des méthodes du voyage, les place justement à la frontière du récit littéraire avec le texte à tendance documentaire. La visite et la description d'un (ou de plusieurs) pays étranger(s) ne cache pas la quête de soi ou la volonté de renouer avec sa propre vie. Ceci nous amène à considérer que le récit de voyage ne peut jamais être lu comme un texte appartenant à tel ou tel domaine, ou comme relevant de telle ou telle définition, mais il doit subir au moins trois types d'analyse. Récit d'un parcours effectué dans l'espace, il se propose au géographe, document d'histoire d'un pays (ou de sa représentation), il doit être pris en compte par l'historien, alors que racontant la vie de quelqu'un (d'une manière nécessairement subjective), il exige aussi la lecture littéraire. Nos récits ne se trouvent ni dans l'un ni dans l'autre des domaines évoqués, mais plutôt à leur croisement. D'ici vient d'ailleurs la nécessité de connaître l'histoire et la géographie si l'on s'occupe des récits de voyage.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences
szaszgeza@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BAUDELOT DE DAIRVAL Charles-César (1686). *De l'Utilité des voyages, et de l'avantage que la recherche des antiquitez procure aux sçavans*, Paris : chez Pierre Aubouin et Pierre Emery.

DEMIDOFF Anatole de (1840). *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie exécuté en 1837*, Paris : Bourdin.

GELLÉRI Gábor (2016). *Philosophies du voyage : Visiter l'Angleterre aux 17^e-18^e siècles*, Oxford : Voltaire Foundation.

GUYOT Alain (2012). *Analogie et récit de voyage : Voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris : Classiques Garnier.

KÖVÉR Lajos (2007). *A XVIII. század magyarságképe elfeledett francia források tükrében*, Szeged : JATEPress.

LÉRY Jean de (1994). *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil (1578)*, Paris : Librairie générale française.

MARMIER Xavier (1846). *Du Rhin au Nil*. Paris : Arthus Bertrand.

MARMONT Auguste-Frédéric-Louis Wiesse de (1837). *Voyage du maréchal duc de Raguse en Hongrie, en Transylvanie, dans la Russie méridionale, en Crimée, et sur les bords de la mer d'Azoff, à Constantinople, dans quelques parties de l'Asie-Mineure, en Syrie, en Palestine et en Egypte*, Paris : Ladvoat.1837.

ROOK (1665), *Directions for sea-men bound for far voyages*, *Phil. Trans.*, 30 May 1665, vol. 1, n° 8, 140-143.

URL : <http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/1/8/140.full.pdf+html>. Consulté le 30 octobre 2018.

SZÁSZ Géza (2002). « La contribution des collections de voyage de la première moitié du XIX^e siècle », *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae Acta Romanica*, Tomus XXI, 105-111.

SZÁSZ Géza (2003). *L'image de la Hongrie dans les récits de voyage et dans la presse en France, 1837-1847*, thèse de doctorat d'histoire, Angers : Université d'Angers.

SZÁSZ Géza (2004). « L'évolution du récit de voyage au XVIII^e siècle ». Tímea Gyimesi, Katalin Kovács, Olga Penke, Géza Szász (dir.), *Les genres en transition*, Szeged : JATEPress, 127-132.

SZÁSZ Géza (2005). *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Szeged : JATEPress.

THOUVENEL Edouard (1840). *La Hongrie et la Valachie. Souvenirs de voyage et notices historiques*, Paris : Arthus Bertrand.

WOLFZETTEL Friedrich (1996). *Le Discours du voyageur. Le récit de voyage en France du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris : PUF.

Renseignements généraux pour touristes vers l'Algérie et la Tunisie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

Il ne faut pas rappeler que les habitudes de voyager au XIX^e siècle étaient très différentes de celles de nos jours. Pour les caractériser, nous pouvons évoquer la lenteur et le manque de confort. Néanmoins, le voyage avait un certain romantisme : longues attentes, découvertes, nostalgie, exotisme et des sentiments semblables apparaissent entre les lignes des récits de voyage. Le XIX^e siècle peut être marqué par un développement important au niveau des moyens de transport, ce qui rend les déplacements plus simples et ce qui augmente le désir de voyager. Ainsi, l'homme de la deuxième moitié du XIX^e siècle prend la route de plus en plus souvent, et il va de plus en plus loin (Gyömrei 1934). Cela amène le changement de l'attitude à l'égard des déplacements et entraîne une différenciation des objectifs des voyages.

Avec la colonisation, l'Afrique du Nord apparaît comme une nouvelle destination qui attire les Français¹. À partir des premières actions militaires en Afrique du Nord (prise d'Alger en 1830), de plus en plus de personnes partent à la découverte du territoire : soit pour des raisons officielles ou économiques, soit menées par la curiosité. Au début, la traversée de la mer n'est permise qu'aux officiers de l'État et aux soldats, mais, vu qu'une demande se manifeste de la part des touristes, ceux-ci auront bientôt la possibilité d'aller en Algérie ou en Tunisie. Par conséquent, il sera bientôt possible de se rendre en Afrique du Nord même sans être employé de l'État. Ainsi, le nombre des séjours touristiques se multiplie rapidement. C'est le contexte dans lequel nous allons étudier les différentes manières de se rendre en Algérie et en Tunisie avant l'an 1900 et les précautions proposées par des guides touristiques de l'époque.

Même si les objectifs des voyageurs sont très variés (repos, thérapie, curiosité, plaisir, travail) la présence en grand nombre de guides de voyage peut nous surprendre. Surtout si on prend en considération que le genre des guides de voyage modernes naît aux années 1830². Avec ces livres, les voyages touristiques deviennent programmés et uniformisés. Même si selon la définition, le voyageur ne suit jamais les itinéraires proposés pour touristes (Gannier 2001 : 118-119), les guides touristiques nous offrent beaucoup d'informations sur le contexte des voyages. Nous y trouvons des indications sur les itinéraires, les moyens de transport, les prix, les logements, les attractions, les propositions de programme et les croyances sur le pays décrit.³

¹ Tandis que le grand nombre des récits de voyage et d'autres types de publications montrent que l'Afrique du Nord (notamment l'Algérie et la Tunisie) est une destination populaire pour les Français, les ouvrages critiques traitant le sujet ne mentionnent que les montagnes et les stations balnéaires comme lieux privilégiés du tourisme.

² En Europe, Karl Baedeker rédige la première série de guides touristiques (Mittl 2007).

³ Les guides de voyage sont d'excellentes sources au service du chercheur qui veut connaître et comprendre le contexte d'un voyage. Cependant, ils restent encore très peu exploités. Pour cette raison, plusieurs

Pour comprendre les renseignements pratiques des guides touristiques, il est d'abord nécessaire de présenter brièvement le développement technique et les principales caractéristiques des déplacements du siècle.

Même si des changements techniques importants surviennent, les moyens de transport qui existaient déjà avant la première révolution industrielle restent en usage, même s'ils ne sont plus de solutions exclusives pour aller d'un point à l'autre (Marchand 2006). L'explication réside dans le fait que le train et le bateau à vapeur circulent sur une voie fixe : le premier a besoin de rails, le dernier de l'eau d'une certaine profondeur. Ainsi, la plus grande partie du territoire des pays n'est accessible qu'à pied ou à dos d'animal.

En France, la poste est le premier fournisseur du transport en commun (Bretagnolle et Verdier 2014). En assurant quelques sièges pour les voyageurs sur les diligences, elle devient le premier service régulier et fiable qui circule (plus ou moins) selon des horaires fixes. Sur le territoire de l'Empire germanique, en 1748, Marie-Thérèse rend obligatoire par sa patente de Poste l'installation des bureaux de poste dont l'une des conséquences serait la circulation régulière des diligences⁴. Cela va marquer le début du transport en commun régulier, lié aux horaires fixes. L'exemple va bientôt se répandre en France et entraîne la création du système de diligences et de malle-poste. La première assurait des places pour plusieurs voyageurs, tandis que la deuxième ne pouvait se charger que de quatre voyageurs au maximum⁵ (Marchand 2006). La diligence ne peut garantir que le transport d'un nombre limité de voyageurs et ses frais sont élevés. Les prix vont seulement baisser avec l'apparition du transport en commun au sens strict, plus concrètement avec le train. En France, la poste aux chevaux fonctionne depuis le XVII^e siècle. La fréquence des diligences et la qualité du transport varient selon des régions. La poste offre d'ailleurs plusieurs sortes de service : il est possible de louer des chevaux pour une distance concrète, allant d'un bureau de poste à l'autre, ou de louer un « maître de poste » qui accompagne le voyageur comme un guide. Dans ce cas-là, l'itinéraire est lié à celui du maître de poste. À partir du XIX^e siècle, la poste loue des voitures avec ou sans cheval (Marchand 2006).

Après l'invention du chemin de fer en 1825, ce moyen de transport se développe rapidement. En France, la première ligne destinée au transport des voyageurs s'ouvre entre Paris et Saint-Germain en 1837. Elle sera suivie par celle de Paris-Lyon-Marseille inaugurée en 1857. Cette ligne relie les villes les plus importantes de la France (Czére 1989). Elle est aussi considérable du point de vue des voyages, car la plupart des voyageurs partent de Paris vers l'Algérie (Dupuy 2001).

chercheurs s'occupant des voyages attirent l'attention sur la nécessité de l'analyse des guides de voyage. Ainsi Stéphan Blond dans son étude intitulée « N'oubliez pas le guide ! *L'itinéraire d'une partie de l'Europe* de Louis Dutens » (Blond 2010) ou Géza Szász dans son étude intitulée « Instrument du voyage ou source ? La contribution des guides de voyage à la connaissance de la Hongrie au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles » (Szász 2018).

⁴ Site officiel du musée numérique de la Hongrie. [En ligne] <https://hu.museum-digital.org/portal/singleimage.php?imagenr=384409>.

⁵ Il faut cependant noter que l'emploi du mot est incertain tant dans les ouvrages consacrés au sujet que dans les récits de voyage.

La vapeur transforme aussi la circulation fluviale et maritime. Avant, les navires dépendaient avant tout du vent. Même si le bateau est toujours exposé aux conditions météorologiques, la vapeur combat le vent avec succès, et le voyage devient plus prévisible, ponctuel et fiable⁶ (Marjai 1981). À cela s'ajoute que les bateaux à vapeur sont construits en métal (en non pas en bois), ce qui les rend encore plus résistants. Après une courte lutte entre partisans du voilier traditionnel et du bateau à vapeur, ce dernier gagne, et assure la correspondance régulière entre les deux rives de la Méditerranée.

Les deux nouveautés techniques, le bateau à vapeur et le train, sont rapidement devenues accessibles pour une grande partie de la population occidentale. Tout d'abord, les bateaux circulaient essentiellement au service de la poste et, à l'instar des diligences, ils se chargeaient de quelques voyageurs. Après la colonisation, de plus en plus de bateaux sont partis pour transporter les fonctionnaires d'État et les touristes entre la France et l'Afrique du Nord. Le déclin de la piraterie en Méditerranée (J. Nagy 2014) a aussi augmenté la fréquence de la circulation des paquebots⁷.

Les cabines du bateau sont divisées en trois ou quatre classes en fonction du niveau de confort. La différence entre la première et la quatrième classe était importante : tandis que les voyageurs de la première classe ont été logés dans des cabines luxueuses, et ont pu fréquenter le restaurant et regarder des spectacles, les voyageurs de la classe la plus pauvre étaient enfermés dans les pièces du fond, étroites, encombrées et sans aération (Marjai 1981 : 103). Pour eux, le prix du billet ne comprenait pas de restauration. En général, cette dernière classe a été occupée par des gens pauvres, désespérés qui ont pris la route pour s'enfuir et pour recommencer leur vie. Au début, les bateaux entre la France et l'Algérie ont été réservés aux fonctionnaires d'État et aux soldats. Ils sont partis tous les huit jours, et le trajet durait en général plus de soixante heures. Les particuliers ou les touristes ne pouvaient voyager qu'à partir de 1835 et seulement en nombre limité : 8 personnes en deuxième classe, 10 en troisième. La première classe était réservée aux fonctionnaires d'État (Dormoy 2003). À partir des années 1840, le trajet était plus rapide et plus fréquent. Suite à l'augmentation du nombre des passagers, plusieurs compagnies maritimes (gouvernementales et privées) ont été créées, ainsi la *Compagnie des Messageries royales*, fondée par Charles Bazin, ou la *Compagnie générale transatlantique* par Emile et Isaac Pereire. Cette dernière est devenue l'une des plus importantes, et est restée en activité jusqu'en 1975. Nous pouvons donc voir que le trafic entre la France et l'Afrique du Nord est de plus en plus soutenu. Cependant, le niveau de confort ne change que lentement. D'après l'un des guides écrits en 1862 :

Il est à désirer que la compagnie des Messageries impériales ou Arnaud et Touache frères fasse le service des côtes de l'Algérie, et donne ainsi satisfaction aux trop justes réclamations des voyageurs parqués comme des bêtes sur le pont ou dans les cabines des paquebots de l'État, quand toutefois ils peuvent y trouver de la place, même avec

⁶ Dans des conditions météorologiques extrêmes, il arrive que les voyageurs doivent attendre plusieurs jours au port.

⁷ L'appellation « paquebot » est le plus souvent utilisée dans les guides touristiques pour désigner les véhicules qui circulaient entre les deux bords de la Méditerranée.

leur argent et au prix de grandes tortures. Les officiers de la marine impériale ne se plaindront pas de cette modification importante, et le public encore moins ; tous n'auront qu'à y gagner. Les voyageurs qui, du reste, redoutent la traversée d'Alger à Oran ou à Bône, pourront s'y rendre par terre, et en diligence, mais en été seulement (Piesse 1862 : XVII-XVIII).

La vitesse modifie la sensation du voyage, et provoquant un débat entre traditionalistes (préférant les moyens de transport sans vapeur) et modernes (partisans du développement technique). Elle est aussi à l'origine d'une nouvelle pensée philosophique (Onfray 2011). Évidemment, il ne faut pas penser à la vitesse au sens du XXI^e siècle, comme le TGV ou le Shinkansen ; pourtant, le mouvement du train choque le voyageur de l'époque. Pour certains, la vitesse a un caractère hostile : le train qui roule trop vite ne permet pas de contemplation tranquille car le paysage glisse rapidement devant la fenêtre. En plus, par un phénomène inexplicable, les voyageurs n'aiment pas autant échanger dans le train que dans la diligence. Ainsi, avec le train, on perd la possibilité de lier de nouvelles amitiés et de connaître profondément le pays parcouru (Schivelbusch 2008). Pour faire sentir ce qui est derrière cette vitesse inimaginable, aujourd'hui pour aller de Paris à Marseille, il nous faut trois heures vingt minutes en TGV ; à l'époque, le même trajet durait à peu près seize heures (Dupuy 2001). Au lendemain de l'invention du bateau à vapeur, la durée d'un trajet entre Marseille et l'Algérie pouvait atteindre les cinquante heures (ou même plus en cas de mauvaises conditions météorologiques) ; aujourd'hui, en avion, cela fait à peu près une heure trente minutes. Même si cela se double avec le temps d'embarquement et de décollage, le trajet dure seize fois moins de temps qu'au XIX^e siècle⁸.

En ce qui concerne l'ensemble du voyage, nous pouvons distinguer trois étapes. Dans la première, le voyageur se rend de chez lui jusqu'à un port (le plus souvent à Marseille ou à Toulon). Ensuite, il traverse la mer. Enfin, il fait des déplacements sur le continent africain. Souvent déjà la première étape remplit une place importante dans le récit de voyage. Le paysage le plus souvent décrit est celui de la ligne Paris-Lyon-Avignon-Marseille.

Le fait que cet itinéraire est le plus souvent utilisé et que de plus en plus de personnes voyagent au Maghreb est prouvé par le nombre accru des voyages organisés par des agences de voyages. Il ne s'agit pas des voyages touristiques comme aujourd'hui : les agences de voyages s'occupent seulement du trajet, en proposant des billets de Paris à Alger. Cela épargne au voyageur la corvée de trouver des correspondances et de chercher des chambres d'hôtel pour passer les nuits entre l'arrivée du train et le départ du bateau. Au lieu de tout cela, les agences de voyages se chargent, pour un certain prix évidemment, d'organiser toutes les nuances du voyage aller-retour. Pourtant, elles ne s'occupent pas de la réservation en Afrique. L'apparition des agences de voyages est aussi une des nouveautés qui va avec le développement des moyens de transport et qui modifie radicalement le caractère des voyages. Ces faits contribuent ensemble à la naissance du tourisme.

⁸ Nous devons noter ici que même si l'avion raccourcit radicalement la durée du trajet, le ferry a besoin de 20-29 heures pour traverser la Méditerranée. Voir : Site officiel d'aferry. [En ligne] <https://www.aferry.fr>.

Non seulement les agences de voyages influencent le déroulement du voyage, mais aussi des guides touristiques qui, comme nous l'avons déjà dit, apparaissent en grand nombre après les premiers voyages-découvertes effectués dans les pays du Maghreb.

Au sujet du contenu des guides touristiques⁹, nous pouvons constater que la plupart s'organisent selon le même schéma. Ainsi, la première partie contient des renseignements généraux parmi lesquels on trouve en général des voies possibles et recommandées entre la France et l'Afrique du Nord, quelques conseils pour la préparation du voyage et des informations sur les conditions d'hygiène. Ensuite, les livres énumèrent des informations sur l'histoire et la géographie du pays (flore et faune, régions, désert, montagne), des projets de séjour possibles et détaillés, et, enfin, des itinéraires à l'intérieur du pays de destination. Cependant, au niveau de leur contenu et de leur construction, ils se diffèrent considérablement des guides touristiques de nos jours. Cela a deux explications : l'une réside dans les différences entre tourisme du XIX^e siècle et tourisme contemporain, l'autre dans la relation spéciale et privilégiée entre la France et le Maghreb.

D'après le contenu des guides sur l'Algérie et la Tunisie, les voyages touristiques signifiaient un séjour actif sur le terrain, qui comprenait aussi un tour dans une partie du pays, choisie à l'avance. Cela veut dire qu'ils servaient moins le divertissement que la quête de l'inconnu. La relation coloniale a donné une couleur particulière aux voyages que l'on pourrait caractériser par des notions contradictoires. D'une part, les colonies sont des *pays bien connus* car on entend en parler partout, mais pour ceux qui n'y travaillent pas, elles restent des *pays inconnus* qu'on doit découvrir pour comprendre en réalité le contenu des nouvelles diffusées par les organes de presse. Dans la conception des Français, l'Algérie est la *continuation d'outre-mer de la France*¹⁰, alors que du point de vue de la géographie et de l'histoire, elle est un *pays à part*. Dans la conception française se mélangent ainsi une sorte de fusion¹¹ et de l'écart. Il faut aussi tenir compte du fait que, pour beaucoup de personnes désireuses de recommencer leur vie, le voyage vers les colonies est souvent un voyage « aller simple ». Les guides de voyage sont aussi rédigés à leur intention.

Les guides donnent des conseils, aujourd'hui assez surprenants, aux voyageurs. Cependant, ils représentent parfaitement les habitudes et les préoccupations de l'homme de l'époque. Par conséquent, ils peuvent être jugés comme un certain miroir de l'époque. Comme les guides recueillent toutes les informations dont le voyageur aurait pu avoir besoin, ils sont très détaillés. De ce fait, ils sont des sources d'information importantes sur l'évolution des habitudes de voyager, sur le développement des moyens de transport et l'organisation du transport en commun et, d'une certaine façon, sur les préconceptions de l'homme de l'époque.

Le premier guide que nous avons trouvé date de 1836. C'est une apparition relativement précoce, si l'on considère que la traversée pour les non-officiers était

⁹ La liste des guides de voyages utilisés se trouve dans la bibliographie.

¹⁰ Nous devons noter ici que, en vertu des contrats de protection avec les deux autres pays, la Tunisie et le Maroc s'attachent moins étroitement à la France que l'Algérie. Ainsi, dans la tête des Français, ils restent des pays plus autonomes que l'Algérie. En conséquence, leurs frontières sont plus mises en évidence.

¹¹ Cf. la « second France » chez Jean Barbier (Barbier 1855).

seulement permise à partir de 1833. Cela veut dire que déjà trois ans après le commencement des voyages touristiques, l'intérêt envers l'Algérie était tel qu'il était rentable de rédiger et d'imprimer un guide touristique d'à peu près deux cent cinquante pages (Pignel 1836). L'an 1848 change les relations entre la France et l'Algérie car la relation coloniale figure désormais dans la Constitution. Cela apparaît dans un nouveau guide publié en 1848 par E. Quetin, qui écrit que :

Ce pays et ces hommes ne sont pas sans intérêt pour nous, et chaque pas que nous ferons dans cette belle colonie nous rappellera avec orgueil que ce sont les nobles enfants de la France qui chaque jour font pénétrer partout les arts et les sciences des sociétés européennes, ayant pour cortège les progrès de l'agriculture, du commerce, et le bien-être général des hommes (Quetin 1848 : 1).

En 1862, Louis Piesse publie un guide de voyage (Piesse 1862) qui fait aussi partie de la collection « Guide-Joanne ». Il s'agit d'un guide rédigé soigneusement car son auteur a utilisé non seulement ses propres expériences faites sur le terrain mais, pour créer un livre détaillé et utile, des ouvrages vulgarisateurs, indiqués dans une vaste bibliographie. Le fruit de son travail minutieux est un guide de plus de cinq cents pages qui vit plusieurs réimpressions avec un contenu modifié ou complété. Cette série de rééditions permet d'ailleurs de suivre l'expansion coloniale (Marlier 2011).

Dans l'introduction, le guide de 1836 énumère plusieurs arguments pour visiter l'Algérie : la facilité de traverser la Méditerranée (en raison de l'utilisation du bateau à vapeur et de la diminution des actes de piraterie), la beauté du climat de la régence d'Alger, la richesse du sol et les usages des indigènes. Puis, on apprend qu'Alger est une ville francisée, une possession de la France. Ainsi, un voyage effectué sur le terrain, n'est plus « qu'un voyage d'agrément » (Pignel 1836 : 2). Pour aller de Paris à Alger, dix jours suffisent. Chaque voyageur devait disposer d'un passeport, délivré en général à la préfecture et, dans certains cas, d'une autorisation d'embarquement émise par le ministère de la guerre ou du commerce.

Plusieurs guides conseillent de ne pas choisir un navire de commerce. Comme explication, le guide de 1836 ajoute le suivant :

Toutefois il est bon de remarquer qu'il en est des navires du commerce comme des voitures publiques : les uns sont gros, les autres sont petits ; ceux-ci sont dégoûtants de malpropreté, ceux-là n'ont pas même une cabine où l'on puisse se mettre à l'abri de la lame (Pignel 1836 : 79).

Cependant, le voyage n'était pas confortable au bord des autres navires non plus. Le guide de Pignel énumère plusieurs sortes de bâtiments qui étaient à la disposition des voyageurs. Il mentionne par exemple des « bâtiments de guerre » qui « n'ont pas toujours des couchettes pour les passagers ordinaires [...] et les femmes surtout n'y sont pas commodément logées » (Pignel 1836 : 80). Pour s'offrir un certain confort, le voyageur peut acheter des petits matelas sur les quais des ports (Pignel 1836 : 81). Et « quand on voyage avec des dames, il est prudent de se munir en plus de couvertures de laine » (Pignel 1836 : 81). Concernant les repas, il est déconseillé de ne pas le prendre à la cantine du bateau, car « les capitaines des bâtiments voient cela d'un mauvais œil, parce que le prix de la nourriture est pour eux presque tout bénéfice

lorsque les passagers sont atteints du mal de mer, ce qui arrive à 90 personnes sur 100 » (Pignel 1836 : 82-83).

Autant de guides, autant de conseils contre les « effets de la mer » (Pignel 1836 : 86). Pignel considère que le mal de mer a plusieurs étapes. Tout d'abord le voyageur devient victime des pensées négatives : les souvenirs de la famille, des amis, de la vie paisible. Ensuite viennent les symptômes physiques : tête lourde, poitrine oppressée, cœur embarrassé, affaiblissement. Enfin, « [o]n devient indifférent à tout ce qui se passe autour de soi, les plus tendres affections sont oubliées pour faire place au plus profond égoïsme » (Pignel 1836 : 86). Pour se protéger contre le mal de mer, Pignel recommande de manger suffisamment (malgré le mal de mer) pour avoir de l'énergie pour « supporter l'indisposition » (Pignel 1836 : 87) tout au long du voyage. Le meilleur est de manger de l'orange car « ce fruit, mangé en petite quantité, rafraîchit et dissipe les maux de cœur » (Pignel 1836 : 87). Si ce régime n'a aucun résultat, il faut « se coucher dès que l'on se sent indisposé » (Pignel 1836 : 87). Pour calmer le futur voyageur, il ajoute que le mal de mer n'est pas dangereux et ne dure pas longtemps : « Il se dissipe au bout de quatre ou cinq jours ; du reste il n'est pas effrayant puisqu'on n'en meurt pas et que le mot magique de *terre* prononcé par le matelot en vigie, suffit pour guérir immédiatement. » (Pignel 1836 : 87) Le guide de 1848 reconnaît que contre le mal de mer il existe « mille et un moyens [...] tous plus inefficaces les uns que les autres » (Quetin 1848 : 2). Pour échapper au malaise, il conseille de « se serrer fortement le ventre au moyen d'une large ceinture à boucles, et à manger peu. Cette partie du corps ainsi maintenue, les effets du roulis, seule cause du mal de mer, sont presque insensibles. » (Quetin 1848 : 2) En 1855, Jean Barbier reprend la même idée de « mille et un moyens » mais comme solution, il propose « de prendre de l'air le plus souvent possible et de ne pas rester sans manger » (Barbier 1855 : XII). Achille Fillias consacre un long passage à la traversée. D'après lui, « la traversée sera plus ou moins agréable, plus ou moins longue, suivant l'état de la mer et le tempérament du passager » (Fillias 1865 : 116). Selon lui, le mal de mer est presque inévitable et il « plonge ceux qu'il atteint dans une prostration complète » (Fillias 1865 : 116). Il avoue que malgré les nombreux remèdes proposés « bien peu de personnes échappent à ce malaise étrange » (Fillias 1865 : 116). D'après Fillias, les marins conseillent des boissons fortes et le mouvement ; au contraire les « voyageurs expérimentés » recommandent de rester couché et manger légère. Fillias suggère comme remède de boire quelques gouttes d'eau de mélisse puis rester couché et manger « des aliments d'une digestion facile » (Fillias 1865 : 116). Enfin, pour rassurer ses lecteurs, il ajoute qu'une fois arrivé, tout mal disparaît. Malgré les effets désagréables de la mer, il dessine une image favorable des activités que l'on peut faire pendant les jours du voyage : bibliothèque, piano, partitions de musique, jeux de dames, jeux d'échecs, jeux des cartes, observation du travail des matelots. Les nuits étoilées passées avec les autres voyageurs sont aussi agréables. Grâce à ces activités, le temps du voyage s'envole rapidement (Fillias 1865 : 116). Pourtant, si les conditions météorologiques ne sont pas idéales, l'atmosphère change :

La mer grossit, puis moutonne, puis bat, furieuse, les flancs du navire ; la lame inonde le pont ; les cordages fouettent la mâture, le vent hurle et le vaisseau gémit sous l'étreinte des vagues. – À cette heure solennelle, l'équipage est sublime : officiers,

matelots et mousses, chaque homme est à son poste, affrontent la mort sous l'œil de Dieu. Quant aux passagers, l'imminence du péril paralyse leur courage : les femmes pleurent, les enfants crient, et les hommes, même les plus énergétiques, sondent d'un œil anxieux les profondeurs de l'abîme (Fillias 1865 : 116-117).

Selon les conseils vestimentaires, le voyageur « doit se munir d'une ou de plusieurs ceintures de flanelles, pour se préserver de l'humidité ou de la grande fraîcheur des nuits, et aussi d'un court manteau à capuchon, qui doit le garantir du froid dans les hautes régions » (Quetin 1848 : 2).

Concernant le moyen de transport, dans le premier guide de Louis Piesse (1862), nous retrouvons des informations comme projetant l'avenir :

Il sera créé en Algérie un réseau de chemins de fer embrassant les trois provinces. Ce réseau se composera : D'une ligne parallèle à la mer [...]. De lignes partant des principaux ports et aboutissant à la ligne parallèle à la mer [...]. On fait espérer le prompt achèvement de la ligne d'Alger à Blinda, commencée il y a trois ans (Piesse 1862 : XIX).

L'hygiène et le climat sont aussi des sujets qui apparaissent souvent dans les guides de voyage, souvent ensemble. Fillias dit que, contrairement aux premières idées sur le climat algérien, celui-ci n'est pas dangereux ; de plus, il est semblable à celui du midi de la France. Cependant, la température baisse sensiblement dans l'après-midi. Selon lui, le climat fait augmenter l'appétit. Pour cette raison, il conseille aux voyageurs de manger avec modération, pour ne pas troubler la digestion (Fillias 1865 : 118). D'ailleurs, le climat exerce un effet sur les règles des femmes et la grossesse que l'auteur explique en détail (Fillias 1865 : 118-119). Selon Fillias, la maladie la plus fréquente est la diarrhée. Il propose aussi un traitement :

En cas d'accident, mettez sur le ventre une ceinture de flanelle : abstenez-vous de fruits, manger un peu moins à chaque repas et buvez dans la journée de l'eau de riz ou mieux de l'eau albumineuse que l'on prépare en délayant dans un kilogramme d'eau froide quatre ou cinq blancs d'œuf. Si la diarrhée n'a pas cédé en deux ou trois jours, et surtout si elle s'accompagne d'un peu de sang, il faut consulter un médecin (Fillias 1865 : 119).

Au sujet de l'hygiène, Jean Barbier évoque les conseils des médecins. Selon ses conseils, il est important de porter des vêtements chauds pour éviter l'inflammation respiratoire (Barbier 1855 : XII).

D'ailleurs, le travail intellectuel et physique est difficile à cause des conditions climatiques. Pour survivre, il est conseillé de « ne pas aller aux champs avant le lever du soleil » et de ne pas sortir à l'estomac vide (Fillias 1865 : 120). Dans les journées épuisantes, il est recommandé de prendre une sieste, mais jamais en plein air. Contre la fatigue et les maladies, Fillias explique que « la pratique en est des plus simples : elle consiste à se faire arroser à nu d'un seau d'eau froide, et à s'essuyer immédiatement » (Fillias 1865 : 120).

En Algérie, il faut faire attention à la quantité de la boisson, car boire trop est dangereux sous son climat. Selon Barbier : « Avant de boire, il est prudent de se rincer la bouche, de s'humecter les mains, et, s'il se peut, de les tremper dans l'eau ; on doit aussi faire un usage fréquent des acides. » (Barbier 1855 : XII) Comme acides, il mentionne le citron et le vinaigre, mais aussi le vin, l'eau-de-vie, et la liqueur de café.

Contre les effets nuisibles de l'eau, il conseille de se laver fréquemment les pieds, les mains et le visage. Il ajoute que les bains sont les meilleurs moyens d'échapper à des maladies inflammatoires. Cependant, toutes exagérations sont dangereuses aussi qu'un bain pris « au moment de la fatigue ou de la chaleur » et pendant la digestion (Barbier 1855 : XIII). Il est aussi important que l'eau, dans laquelle on se baigne soit coulante, car l'eau stagnante est souvent contagieuse. Pour revenir au sujet des boissons, Fillias dit que :

Pendant les repas, comme dans l'intervalle, le vin coupé d'eau ou le café noir étendu sont beaucoup préférables. Mais la bière est une boisson détestable pour l'Algérie : elle rafraîchit, c'est possible, mais elle coupe l'appétit, rend le tube digestif paresseux et donne bien vite pituite (Fillias 1865 : 121).

Le café est d'ailleurs protégé par Barbier aussi.

Au sujet des repas, d'après Barbier, il faut favoriser les végétaux sinon un repas trop lourd cause l'exubérance des humeurs et augmente l'excitabilité.

Ces renseignements, parfois contradictoires, montrent des hésitations et des incertitudes concernant les voyages d'outre-mer. Il se dessine clairement que le développement technique modifie radicalement les habitudes de voyager et que les différences géographiques et culturelles des colonies emmènent la nécessité de préparer le voyageur au défi qui l'attend. Les départs en masse vers l'Afrique du Nord et la naissance du tourisme font apparaître des guides de voyages qui deviennent les premiers fournisseurs d'informations, non seulement sur les habitudes mais aussi sur les croyances et la perception de l'inconnu.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante
mihalyidori@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BARBIER, Jean (1855). *Itinéraire historique et descriptif de l'Algérie avec un vocabulaire français-arabe [etc.]*. Paris : Hachette.

BLOND, Stéphan (2010). « Noubliez pas le guide ! *L'itinéraire d'une partie de l'Europe* de Louis Dutens », Pierre-Yves Beaurepaire et Pierrick Pourchasse (dir.), *Les circulations internationales en Europe*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 259-278.

BRETAGNOLLE Anne, Nicolas VERDIER (2014). *Les routes de la poste à cheval de 1632 à 1830. Atlas archéologique de Touraine*. [En ligne] URL : https://www.academia.edu/13462615/Les_routes_de_la_poste_%C3%A0_cheval_de_1632_%C3%A0_1833_en_Touraine_par_Anne_Bretagnolle_et_Nicolas_Verdier. Page consultée le 20 mars 2019.

CZÉRE, Béla (1989). *A vasút története*. Budapest : Corvina.

DORMOY, Roger (2003). *Les transports maritimes à Alger, en Algérie. Premières liaisons maritimes avec l'Algérie*. [En ligne] URL : http://alger-roi.fr/Alger/transports/maritime/textes/premieres_liaisons_gamt76.htm. Page consultée le 19 mars 2019.

DUPUY, Georges (2001). *Il était une fois le PLM*. [En ligne] URL : https://www.lexpress.fr/informations/il-etait-une-fois-le-plm_642601.html. Page consultée le 28 février 2019.

FILLIAS, Achille (1865). *Nouveau guide général du voyageur en Algérie*. Paris : Garnier Frères, Libraires-Éditeurs.

GANNIER, Odile (2001). *La littérature de voyage*. Paris : Ellipses.

GYÖMREI, Sándor (1934). *Az utazási kedv története*. Budapest : Pesti Lloyd Társulat Nyomdája.

J. NAGY, László (2014). *A Magreb-országok története a 20. században*. Szeged : JATE Press.

MARCHAND, Patrick (2006). *Le Maître de poste et le messenger, les transports publics en France au temps des chevaux*. Paris : Belin.

MARJAI, Imre (1981). *Nagy hajóskönyv*. Budapest : Móra Kiadó.

MARLIER, Hélène (2011). *Les Guides Joanne : invention d'une collection*. [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/insitu/524>. Page consultée le 19 mars 2019.

MITTL Katja (2007). *Baedekers Reisehandbücher Funktionen und Bewertungen eines Reisebegleiters des 19. Jahrhunderts*. [En ligne] URL : <http://www.alles-buch.uni-erlangen.de/Mittl.pdf>. Page consultée le 19 mars 2019.

ONFRAY, Michel (2016). *Az utazás elmélete. A földrajz poétikája*. Budapest : Orpheusz Kiadó.

PIESSE, Louis (1862). *Itinéraire historique de l'Algérie comprenant le Tell et le Sahara*. Paris : Hachette.

PIGNEL, Armand (1836). *Conducteur ou guide du voyageur et du colon de Paris à Alger et dans l'Algérie*. Paris : Debécourt.

QUETIN, E. (1848) *Guide du voyageur en Algérie : itinéraire du savant, de l'artiste, de l'homme du monde et du colon*. Paris : L.Maison.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang (2008). *A vasúti utazás története. A tér és az idő iparosodása a 19. században*. Budapest : Napvilág Kiadó.

Site officiel d'aferry : [En ligne] <https://www.aferry.fr>. Page consultée le 27 février 2019.

Site officiel du musée numérique de la Hongrie : [En ligne] URL : <https://hu.museum-digital.org/portal/singleimage.php?imagenr=384409>. Page consultée le 21 mars 2019.

Site officiel de la SNCF : [En ligne] URL : <https://www.sncf.com/fr>. Page consultée le 27 février 2019.

SZÁSZ, Géza (2018). « Instrument du voyage ou source ? La contribution des guides de voyage à la connaissance de la Hongrie au tournant des XVIIIe et XIXe siècles. », Krisztián Bene et Ferenc Dávid (dir.), *Au tournant de l'histoire. Ruptures et reconfigurations des relations entre la France et l'Europe médiane à l'époque contemporaine*. Talmont St. Hilaire : Université de Pécs, Éditions Codex, 25-43.

Autour de la notion d'exotisme. La peinture de Paul Gauguin

De nos jours, Paul Gauguin appartient sans doute aux peintres les plus réputés. Son art constitue un sujet très actuel, comme en témoignent les expositions régulièrement organisées qui sont consacrées à son œuvre¹. L'objectif de cet article est de réfléchir à propos de son art à la lumière de la notion d'exotisme. Cette notion tient un rôle bien particulier dans la vie et la carrière artistique de Gauguin parce que l'artiste a passé les dernières années de sa vie dans des pays exotiques et a raconté aussi ses expériences dans son œuvre écrite en collaboration avec Charles Morice, intitulée *Noa Noa*. Dans cet ouvrage, mais encore davantage sur ses tableaux, le peintre a créé un monde exotique et à la fois intime car composé d'images émouvantes.

Nous fournirons d'abord une explication de l'origine et du sens de la notion d'exotisme et montrerons le changement de son acception au cours des siècles. Nous trouvons intéressant d'inclure dans notre corpus l'analyse de l'ouvrage posthume de Victor Segalen aussi, intitulé *Essai sur l'exotisme*. Ce dernier est né sous l'influence de l'univers pictural et aussi des idées de Gauguin sur la civilisation polynésienne. Nous illustrerons, enfin, les modalités de la manifestation de l'exotisme à l'exemple de la peinture de Gauguin intitulée *Ia Orana Maria*. Notre recherche s'inscrit dans le champ de plusieurs disciplines : elle se trouve au croisement de l'histoire culturelle (l'étude du concept d'exotisme) ; de l'histoire littéraire (l'analyse de l'œuvre de Segalen) et de l'iconographie (l'analyse du tableau de Gauguin). Notre objectif est de répondre à la question de savoir si l'exotisme, tel qu'il se manifeste sur les tableaux de Gauguin ainsi que dans les écrits (*Noa Noa* et *Essai sur l'exotisme* de Segalen) correspond à l'image mystifiée que la littérature française de leur époque formait de cette notion ou, au contraire, il s'en écarte.

Le concept d'exotisme

Pour circonscrire le champ de ce concept, nous nous appuyons en premier lieu sur le *Vocabulaire d'esthétique* rédigé par Étienne Souriau. L'article « Exotisme » de ce vocabulaire précise que les deux bases fondamentales de l'exotisme sont l'*évasion* et le *pittoresque* qui sont en effet inséparables (Souriau 2004 : 707). En ce qui concerne l'évasion, il s'agit d'une sorte de dépaysement : selon l'idéologie romantique, nous trouvons quelque peu paradoxalement du plaisir dans le fait que nous ne pouvons pas être heureux dans notre réalité, et ce sentiment nous pousse vers un ailleurs, à l'étranger ou quelque part, à un endroit qui nous inspire un étrange sentiment de familiarité. Quant à Paul Gauguin, il a beaucoup voyagé, et c'est aussi grâce à ces

¹ Cf. l'exposition relativement récente, organisée au Grand Palais de Paris entre le 11 octobre 2017 et le 22 janvier 2018. [En ligne], <https://www.grandpalais.fr/fr/article/gauguin-le-dossier-pedagogique>. Consulté le 12 avril 2019.

voyages qu'il est, finalement, devenu peintre et a pu créer sur ses toiles un monde singulier et exotique.

En rapport avec la notion d'exotisme, nous trouvons important d'évoquer aussi quelques réflexions portant sur l'étymologie du terme. De fait, l'adjectif « exotique » existe à partir du XVI^e siècle pour qualifier les objets et d'autres produits venant de l'étranger, mais le phénomène d'exotisme est bien plus ancien : il remonte à l'Antiquité. Conçu en ce sens, le mot « étranger » ne comporte aucune connotation négative, il s'agit au contraire de quelque chose de *naturel*, venant *d'ailleurs*. Entre les XVII^e et XVIII^e siècles, le terme « exotique » ne renvoie pas qu'aux objets naturels (plantes et animaux), mais aussi aux choses qui impliquent la culture des pays étrangers (langages, usages ou productions artisanales). En ce qui concerne le substantif « exotisme », il existe à partir du XIX^e siècle : ce terme, étroitement lié à l'évasion, possède à cette époque-là une double acception qui comprend un sens objectif et un sens subjectif. L'acception objective conçoit l'exotisme comme une qualité de l'objet, alors que le sens subjectif regarde la notion d'exotisme en tant que sujet (Schaub 2011 : 40-41).

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'exotisme se rattache nécessairement aux voyages : dès le XVII^e siècle, les Français se sentent attirés par les voyages. Dans la littérature française du XVIII^e siècle, le chef-d'œuvre de l'exotisme oriental par excellence est d'abord la traduction des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland (1704), mais on pourrait également évoquer à ce sujet le *Supplément au Voyage de Bougainville* de Diderot (1772).

Le rôle de l'exotisme est plutôt ornemental dans la littérature française du XIX^e siècle car, toujours selon la définition du *Vocabulaire d'esthétique*, il est ressenti à cette époque-là avant tout comme fantastique, féérique et inhabituel (Moura 1992 : 14). Mais il existe aussi une autre sorte d'exotisme qui n'est pas entièrement fantaisiste : elle mêle quelques éléments de la réalité à ceux d'un monde imaginaire, par exemple dans les pièces de théâtre.

Quant à Gauguin, il a fait son premier voyage à Tahiti entre 1891-1893 et le second entre 1895-1900, et il vivait pendant les dernières années de sa vie à Atunoa, Hiva Oa, aux îles Marquises. Selon Jean-Marc Moura, spécialiste du sujet de l'exotisme, il existe trois types de personnes concernant leur rapport au voyage qui marquent en même temps trois degrés d'intérêt envers l'étranger : le touriste, le folkloriste et l'exote. Le touriste s'intéresse à la partie culturelle la plus superficielle du pays, le folkloriste, qui collectionne des objets exotiques, à la culture en général. Finalement, l'exote quant à lui fait attention aux petits détails tout en respectant l'altérité du pays et, en décrivant son voyage, il réussit à en restituer la « saveur » par son œuvre (Moura 1992 : 10). À propos de l'exote, il convient de citer la définition de Victor Segalen, à laquelle nous reviendrons plus loin, selon laquelle l'exote est un « [v]oyageur-né, dans les mondes aux diversités merveilleuses, sent toute la saveur du divers » (Segalen 1978 : 49). Cette définition s'enchaîne en effet sur l'idée précédemment citée de Jean-Marc Moura. Si l'on admet la typologie des voyageurs qu'il propose, il nous semble que Paul Gauguin appartient à ce dernier type, celui d'exote étant donné qu'il est non seulement enchanté par le pays exotique, mais respecte aussi la culture polynésienne, voire, il essaie de la sauver, phénomène que

nous tâcherons d'expliquer dans la dernière partie de notre travail en nous appuyant sur l'analyse de l'une de ses peintures.

Parcours historique autour de l'exotisme

Comme nous l'avons déjà noté, le concept d'exotisme date du XIX^e siècle, mais le phénomène qu'il désigne est plus ancien : il remonte à l'époque de grands voyages, celle de la découverte de nouvelles civilisations et aussi des débuts de la colonisation. Quant à l'apparition du terme « exotisme » vers 1845, il est important de noter qu'elle coïncide avec l'expansion coloniale française en Algérie et la popularisation des images de la conquête (Schaub 2011 : 40-41). Les représentations littéraires et artistiques datant de cette époque ont montré que les Européens se sentaient supérieurs aux habitants des colonies : ils avaient une image mythifiée – et mystifiée – de ces peuples. Cette image sera modifiée grâce à la peinture de Gauguin qui a fortement influé sur l'essai de Segalen. Au sujet de l'histoire de la colonisation, nous devons remarquer que non seulement les voyageurs quotidiens ont traversé le monde, mais les missionnaires ont également voyagé, en vue de convertir les indigènes. De cette manière, les « peuples sauvages » ont pu être contrôlés et manipulés par les conquérants qui voulaient leur imposer la même manière de pensée, la même base culturelle et aussi la même langue².

En rapport avec l'idée de la colonisation et, en général, avec les cultures lointaines, nous trouvons utile de mentionner la théorie de Diderot qui a établi trois « codes » dans son *Histoire des deux Indes* (1770) : le code naturel, le code civil et le code religieux. Nous pouvons cependant observer que ces trois codes sont parfois contradictoires comme le remarque aussi Raynal (Raynal 1981 : 360). D'après la théorie des « trois codes », l'homme, en tant que citoyen, doit toujours obéir aux codes civils et religieux. Malgré cette obligation, c'est le code naturel qui est le plus fort parce que les deux autres sont basés sur le premier :

[...] mais par toute la terre, qu'on a prescrit aux hommes, non la meilleure législation qu'on pouvait leur donner, mais la meilleure législation qu'ils pouvaient recevoir : et qu'à ne considérer que la morale ils seraient peut-être moins éloignés du bien s'ils étaient restés sous l'état simple et innocent de certains sauvages, car rien n'est si difficile que de déraciner des préjugés invétérés et sanctifiés (Raynal 1981 : 360).

Nous allons montrer par la suite la raison d'être de ce « code naturel » sur la base des textes écrits par Victor Segalen et Paul Gauguin.

Cependant, dans le contexte des voyages dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, il est nécessaire d'évoquer le nom de l'explorateur le plus connu de cette époque, Louis-Antoine de Bougainville, le premier Français qui a fait un voyage autour du monde : en 1768, il a voyagé à Tahiti. Il était en effet le premier ayant formé une image réelle des indigènes, des hommes qui ont été appelés « sauvages » : c'est grâce à lui que les Tahitiens se trouvent désormais dans la conscience collective des Français³ (Moureau 1990 : 5). L'ouvrage de Victor Segalen est aussi inspiré par son

² C'est pour cette raison que les missionnaires ont fondé des écoles afin d'éduquer les petits indigènes.

contexte, à savoir la littérature coloniale. L'écrivain est pionnier au sens où il a établi sa propre définition liée à l'exotisme, ce que nous allons développer dans ce qui suit.

L'Essai sur l'exotisme de Victor Segalen

Nous voudrions brièvement présenter le texte écrit par le médecin, ethnologue et voyageur Victor Segalen qui est allé à Tahiti peu après la mort de Paul Gauguin et a largement contribué à faire connaître aux Français l'œuvre du peintre. En rapport avec le concept d'exotisme dans le contexte de Gauguin, il est indispensable de traiter aussi de l'ouvrage de Segalen et présenter, en quelques lignes, l'auteur qui a écrit, à part *L'Essai sur l'exotisme*, entre autres *Les Immémoriaux*, *Stèles* et *Peintures*. Il est parti aux îles Marquises, plus exactement à l'île Hiva-Ou où Gauguin a vécu ses dernières années et est aussi mort là-bas (Segalen 1986 : 141). Segalen arrive à l'île trois mois après le décès de Paul Gauguin méprisé sur l'île. Il souligne le fait qu'il n'a jamais rencontré le peintre même s'ils étaient contemporains. Le texte de Segalen dresse un portrait de Gauguin qui atteste que la personnalité du peintre divisait fortement les habitants de l'île :

L'un me disait : - « Gauguin ? Un fou. Il peint des chevaux roses ! » Un autre, un marchand : - « Il est bien mieux dans ses affaires, voilà qu'il commence à vendre. Il y a des imbéciles. » Une personne pieuse : - « Il fait tous les jours des prosternations devant un magot de terre de cuite, et on prétend qu'il adore le soleil » (Segalen 1986 : 143-144).

Ce qui importe pourtant davantage pour notre propos que les éléments purement anecdotiques, c'est le fait que c'est sous l'influence de Gauguin que Victor Segalen élabore sa conception d'exotisme. L'image que Segalen forme des Maoris s'inspire en effet largement de la conception artistique de Gauguin (Camelin 1986 : 141). Loin du mythe et du rêve de l'empire colonial, Segalen conçoit la notion d'exotisme en liaison étroite avec celle du divers, du différent. Nous nous appuyons par la suite sur les textes de Segalen pour essayer d'y rechercher sa définition de l'exotisme, tout en sachant que restituer sa réflexion à l'égard de l'exotisme est plutôt difficile parce que son essai est une œuvre fragmentaire, marquée par l'écriture discontinuée.

Dans la réflexion de Segalen en rapport avec l'exotisme, la notion-clé est sans doute le *Divers*. À l'époque de son voyage, Segalen a déjà inventé la formule « esthétique du Divers ». Il définit cette expression dans une perspective à la fois historique et esthétique : « Parallélisme entre le recul dans le passé (Historicisme) et le lointain dans l'espace (Exotisme) » (Segalen 1986 : 91). Il suggère par là qu'une *distance*, spatiale et temporelle, se rattache au terme d'exotisme. Il note que le préfixe « ego » dans le mot renvoie à tout ce qui se trouve « en dehors », et précise qu'il ne développera par la suite que l'exotisme dans l'espace (Segalen 1986 : 38-39). Quant à la sensation d'exotisme, il insiste sur la nécessité d'écarter les connotations banales qui s'y rattachent (comme le cocotier ou le chameau) et qui continuent à influencer même de nos jours la conception d'exotisme. Il propose alors le « dévouement » du terme, notamment des clichés ou, comme il les appelle, des « oripeaux » (comme le

palmier, la peau noire ou jaune, le casque colonial etc.) qui y sont liés et conçoit la sensation d'exotisme comme la perception du Divers.

À propos des indigènes, ce qui nous vient automatiquement à l'esprit même aujourd'hui (tout au moins du point de vue européen), ce sont des fleurs, l'érotique, une vie naturelle et beaucoup d'émotions. De cette manière, nous créons pourtant des images fausses de la notion d'exotisme que nous traitons comme des images idéales ou plutôt comme des idoles. Ce phénomène est le résultat d'une *mystification* qui a déterminé pendant longtemps la réflexion des Français sur l'exotisme – et l'image qu'ils en ont formée – et que Gauguin et Segalen ont, à travers leurs tableaux et leurs textes, radicalement modifiée.

Comme nous l'avons déjà mentionné, dans son essai, Segalen développe seulement la définition d'exotisme dans l'espace qui est en elle-même assez complexe. Mais il ajoute que l'exotisme n'existe pas que dans l'espace mais aussi dans le temps (Segalen 1986 : 41). Il considère que c'est par l'art, plus exactement à travers la musique, la littérature et les arts plastiques que nous pouvons déduire ce qui est l'exotisme (Segalen 1983 : 38-39). Nous avons également souligné que l'exotisme est étroitement lié au voyage : il existait toujours des personnes comme Paul Gauguin et Victor Segalen qui ont consacré leur vie à voyager, autrement dit, qui sont des voyageurs-né ou des « exotes » selon la terminologie de Segalen. Les touristes sont, par contre, des pseudo-exotes qui ne regardent que superficiellement le pays, son entourage et les gens locaux (Segalen 1983 : 43). Chez Segalen, le « code naturel », auquel nous avons fait allusion à propos de Diderot, est mis en relief comme le montre la citation suivante de *l'Essai sur l'exotisme* : « Quinton⁴ m'a dit que toutes les vérités se trouvent dans la nature, que nous y trouvons celle-là que nous possédons en nous » (Segalen 1986 : 42). Nous voudrions signaler que cette position est aussi perceptible de la part de Gauguin : elle se manifeste dans son attitude vers les autochtones, leurs cultures et les sujets traités dans ses peintures. C'est donc le naturel qui domine ses tableaux, mais il nous semble que Gauguin le représente avec une certaine exagération. Cette observation nous incite à réfléchir sur le fait si c'est la réalité vue et perçue qu'il a peinte ou s'il s'agit plutôt d'une image mystifiée de cette réalité.

Analyse de la peinture intitulée Ia Orana Maria de Gauguin

Après avoir brièvement présenté les idées directrices de l'ouvrage de Segalen, nous analyserons, dans la dernière partie de l'article, un des tableaux majeurs de Gauguin, pour essayer d'y repérer les manifestations de l'exotisme. Le choix de cette peinture peut sans doute sembler arbitraire, mais elle illustre à merveille le processus de démystification de l'exotisme. Par la suite, nous présenterons la toile, tout en soulignant les traits qui sont susceptibles de la rendre exotique. Nous allons indiquer d'abord les circonstances de création du tableau ainsi que les influences artistiques qui ont pu contribuer à sa création. Elles seront suivies d'une courte analyse lors de

⁴ Il était un biologiste français, auteur de *L'eau de mer, milieu organique*. Segalen s'intéressa à l'aspect médical de son oeuvre et aux conséquences philosophiques qui découlaient de ses recherches.

laquelle nous insisterons sur l'originalité de la peinture et les signes de démythification de l'exotisme.

Le tableau a un sujet lié au monde chrétien. En offrant une « lecture » possible de cette toile, afin de mieux la saisir, il faut comprendre le fait que Gauguin y propose une image « réelle » du monde exotique dans lequel il vit, alors que le résultat en est une œuvre bien singulière. Même si c'est la démythification de l'exotisme que nous essayerons d'illustrer sur la base du tableau de Gauguin, nous devons remarquer que cette prétention ne contredit pas la construction du mythe de l'artiste. Gauguin a notamment beaucoup travaillé sur son propre mythe et était toujours en train de répandre ses tableaux pour se faire connaître dans le monde. Il a géré une intense exportation de ses œuvres, son nom est ainsi devenu relativement connu à son époque. C'est après quelques échecs et succès qu'il a enfin décidé de vivre à Tahiti, c'est là où son art pouvait vraiment se développer : « Gauguin fut ainsi un véritable professionnel de l'exil : envoi de ses toiles à l'étranger, exil de lui-même et de son art, référence incessante à un au-delà qui participa de manière essentielle à la construction de son mythe » (Joyeux-Prunel 2005 : 118).

La peinture que nous analyserons a été exécutée en 1891. Elle est intitulée *Ja Orana Maria*, titre qui signifie en français « Je vous salue Marie ». Ce qui nous semble le plus fascinant dans l'art de Gauguin se manifeste en effet pleinement dans cette toile où le peintre utilise des couleurs qui semblent mystiques, au sens où elles ont un pouvoir de suggestion très fort et inspirent au spectateur une certaine spiritualité. Bien que Gauguin n'ait jamais été croyant au sens traditionnel du terme, il était toujours ouvert à la spiritualité : il est souvent allé participer aux séances religieuses avec les Tahitiens. C'est ainsi qu'il se rend compte de cette expérience :

[...] le soir, j'allais à la maison où les indigènes d'alentour se réunissaient. Là après une prière consciencieusement dite par un vieillard, en refrains par tout le monde, les chants commençaient (cité in Joyeux-Prunel 2005 : 98).

C'est en effet cette ambiance qui se ressent dans la toile. Le tableau montre deux scènes puisées dans le Nouveau Testament de la Bible, mais qui sont placées dans le contexte de la culture tahitienne : d'une part, l'Annonciation et, de l'autre, la scène qui montre le petit Jésus avec sa mère. Cette peinture ressemble à une vision et c'est cette impression qui est susceptible de la rendre mystique. Les couleurs utilisées en sont les moyens principaux ; la terre est rose, les montagnes sont violettes, l'herbe est d'un vert vif, les fleurs et des fruits sont jaunes et aussi un peu verdâtres. Au centre de la peinture de Gauguin, Marie et le petit Jésus sont placés avec leurs auréoles. Occupant le premier plan, ils sont les acteurs principaux de la scène et, de cette manière, ils sont mis en relief par la lumière et aussi par leurs dimensions : ils sont plus grands que les autres personnages du tableau.

Deux femmes de la toile sont empruntées à un relief de Borobudur (Cachin 2017 : 160), elles sont des « figures orantes », à savoir les personnages qui sont en train de prier et d'adorer Marie et l'enfant Jésus. Habillées en *pareos*, vêtement fait d'un morceau du tissu coloré qui trouve son origine en Polynésie, elles ont le même geste, leurs mains jointes ne signifient pourtant pas la prière, mais le salut de bienvenue à l'orientale.

La balance verticale est assurée par les figures et les arbres et la balance horizontale est formée par le chemin, l'horizon, le bras et les épaules des trois femmes qui donnent de l'équilibre et de l'harmonie au tableau (Cachin 2017 : 164). Cette impression de paix est la cause de ce que ce tableau peut être considéré, selon notre interprétation, comme l'un des plus mystérieux de Gauguin. Les fruits symbolisent le luxe et la richesse de la tribu. À notre opinion, c'est le tableau qui incarne peut-être le plus parfaitement l'exotisme dans la peinture de Gauguin. Il unit notamment la croyance tahitienne à l'iconographie occidentale religieuse. Il nous semble alors que Gauguin voulait montrer par ce tableau un Tahiti d'avant le péché originel, à savoir avant l'arrivée des colons et des missionnaires. Selon lui, le colonialisme est un crime commis par les Européens contre les autochtones. C'est en ce sens qu'il écrit dans son œuvre qu'il a voyagé à Tahiti pour trouver des traces originellement tahitiennes, la culture purement tahitienne et les hommes qui ne sont pas atteints par les idées et les maladies européennes, mais il est arrivé en retard : « Puis disait-on beaucoup étaient malades – de ce mal que les Européens civilisés leur ont apporté en échange de leur si large hospitalité » (Gauguin 2017 : 88).

Lors de sa vie tahitienne, Gauguin s'intéresse de plus en plus au sacré, à la mythologie ainsi qu'aux légendes maories et il recopie les textes sacrés sur un cahier d'écolier qui se trouve actuellement au musée du Louvre (Cachin 2017 : 169). D'après la lecture de *Noa Noa*, nous avons l'impression que sa mission, qu'il exprimait par ses peintures au sujet exotique, était de sauver la culture, la religion et la langue locales. Il était indigné de voir que les indigènes ont suivi une éducation européenne et a tenté de les convaincre de prendre soin de leur propre culture. Il s'est soulevé contre les apports de la colonisation et a tâché de protéger les cultes ancestraux⁵ (Averty 2017 : 56). De cette manière, il offre une interprétation personnelle et synchrétique des traditions maories⁶.

Sur ce tableau, on doit encore remarquer le rôle des couleurs, vu qu'elles contribuent aussi à la compréhension de la notion d'exotisme dans la conception sur l'art de Gauguin. Les couleurs de la toile servent à nuancer les personnages, en même temps qu'à les mettre en valeur. Si le choix du thème renvoie à la culture européenne, la manière de sa représentation rend hommage au peuple tahitien et à sa culture.

Bien qu'on ne puisse pas tirer de conclusions fermes d'après l'analyse d'une seule peinture, nous avons trouvé important de l'intégrer dans notre étude parce qu'elle illustre la conception artistique de Gauguin – et aussi son rapport à la notion d'exotisme. En guise de conclusion, nous voudrions souligner que Victor Segalen et Paul Gauguin sont parvenus à démystifier par leurs écrits et peintures la notion d'exotisme, qu'ils ont réussi à la débarrasser des idées reçues – ou des « oripeaux », selon le terme de Segalen – qui y étaient liées encore au début du XX^e siècle. L'image que les Européens ont formée des pays lointains, qu'ils imaginaient heureux, était souvent semblable presque à des hallucinations et les découvreurs ont toujours espéré

⁵ Il est intéressant de noter que le motif de l'ange est inspiré par Botticelli : vêtu en rose, l'ange est représenté aux ailes d'or et se trouve caché derrière un arbuste.

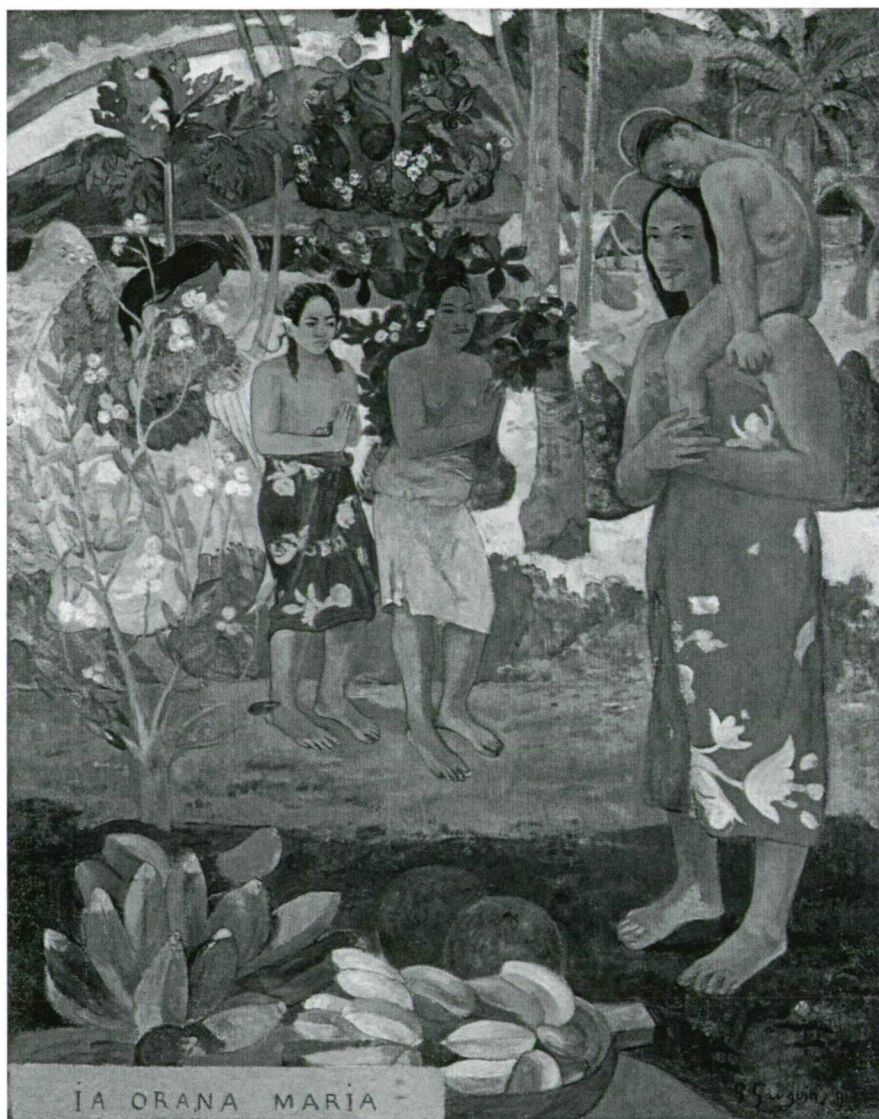
⁶ Il faut noter que le peintre avait un héritage culturel très riche puisqu'il était descendant d'une famille noble péruvienne. Sa curiosité pour les civilisations disparues remonte à son enfance quand sa mère, passionnée par la culture péruvienne, a collectionné des objets précolombiens.

conquérir une terre inconnue, bénéficier de ses avantages sur le plan économique et culturel. Segalen et Gauguin ont pourtant démontré la non-pertinence de cette image formée de clichés, et ont attiré l'attention sur le fait que les pays exotiques ne révèlent leurs traditions, leurs coutumes et leurs secrets qu'aux véritables « exotes ».

Si le phénomène d'exotisme existe depuis l'Antiquité, nous avons souligné que le terme « exotisme » ne date que du XIX^e siècle. Quant au phénomène d'exotisme, il s'est développé d'une époque à l'autre au cours de l'histoire et il a toujours été étudié d'un point de vue différent, selon les différentes époques. C'est l'évolution de la notion d'exotisme que nous avons essayé de suivre lors de l'analyse de l'écrit de Segalen mais, avant tout, du tableau de Gauguin intitulé *Ia Orana Maria*. Nous avons montré comment le peintre parvenait à le mettre en image dans son tableau représentatif, ayant un sujet religieux, qui faisait l'objet de notre analyse.

Au terme de ce travail, il nous semble que l'exotisme est un concept opératoire au sens où il nous aide à former une image d'une civilisation qui est liée à une autre culture, différente de la nôtre. En fin de compte, ce concept est porteur d'une valeur universelle qui nous touche parce que la vie en général se base sur ces valeurs. Mais, puisque ces valeurs peuvent changer d'une culture à l'autre, celles que nous avons évoquées peuvent être conçues dans la culture européenne avant tout comme des valeurs morales.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
étudiante en Master
turaieszti@gmail.com



Paul Gauguin, *Ia Orana Maria* (Je vous salue Marie), 1891, huile sur toile, Lieu de création : Tahiti, 113,7x87,6 cm, Gallery 825, The Metropolitan Museum of Art (New York, États-Unis).

L'illustration provient de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_-_Ia_Orana_Maria_\(Hail_Mary\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_-_Ia_Orana_Maria_(Hail_Mary)_-_Google_Art_Project.jpg). Page consultée le 22 avril 2019.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

GAUGUIN, Paul (2017). *Noa Noa*, Paris : Editions Bartillat.

RAYNAL, Guillaume Thomas (1981). *Histoire philosophique & politique des Deux Indes*, Paris : FM/La Découverte.

SEGALIN, Victor (1986). *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris : Le Livre de Poche.

Littérature critique

CACHIN, Françoise (2017). *Gauguin*, Paris : Flammarion.

CAMELIN, Colette (2005). « La peinture de Gauguin dans les écrits polynésiens de Segalen » Liliane Louvel et Henri Scepti (éd.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes : PUR, 185-199.

AVERTY, Christophe (2017). « Esprits et idoles », *Connaissance des arts* (revue), hors série, « Gauguin l'alchimiste », octobre 2017, 56-58.

DOUMET, Christian (1983). « Écriture de l'exotisme : *Les Immémoriaux* de Victor Segalen », *Littérature*, n° 51, 91.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (2005/2). « Les bons vents viennent de l'étranger : La fabrication internationale de la gloire de Gauguin », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 52-2, 113-147.

MOREAU, François (1990). « Présentation », *Dix-huitième siècle*, n° 22, « Voyager, explorer », Paris : Presses universitaires de France, 5-12.

MOURA, Jean-Marc (1992). *Lire l'exotisme*, Paris : Dunod.

SCHAUB, Nicolas (2011). « L'exotisme au XIX^e siècle », Roger Boulay et Patrick Absalon (éd.), *Rencontres en Polynésie : Victor Segalen et l'exotisme* (catalogue de l'exposition, abbaye de Daoulas, Finistère), Paris : Somogy.

SOURIAU, Étienne (2004). *Vocabulaire d'esthétique* (2^e éd.), Paris : Quadrige / PUF.

STENGER, Gerhardt (1996). « Diderot et la théorie des trois codes », *Ici et ailleurs : le dix-huitième siècle au présent. Mélanges offerts à Jacques Proust*, Tokyo, 139-158.

Anita SÜLYÖK

Histoire de ma vie de Casanova : questions de genre, questions de langue

Introduction

Dans son ouvrage consacré aux mises en scène de l'auteur, Jérôme Meizoz cite Blaise Cendrars, selon qui l'*Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova est souvent considérée comme une véritable encyclopédie du XVIII^e siècle (Meizoz 2007 : 140). Cette référence nous renseigne déjà sur la variété des possibilités d'interprétation : texte littéraire, document sur l'auteur et son époque...

Malgré les changements de la civilisation occidentale survenus au cours des deux derniers siècles, Casanova ne cesse d'intéresser les lecteurs et les chercheurs. Nous pouvons l'affirmer justement parce que plus de deux cents ans après sa mort, de plus en plus d'essais et de travaux d'analyse sont publiés sur la vie et l'œuvre de l'aventurier vénitien. Avec la publication – entre 1822 et 1838 – de ses *Mémoires* en traduction allemande puis en version française, il commence le *casanovisme*. Les casanovistes¹ d'aujourd'hui essaient de retrouver le réel derrière les mémoires. Les recherches actuelles s'intéressent aux aspects les plus divers², pour montrer d'autres visages que celui du séducteur ou de l'aventurier, et pour essayer de le présenter comme l'« homme des Lumières ». Nous-mêmes, dans nos articles précédents, nous avons réussi à reconstituer le comportement de l'aventurier du point de vue de la mode et du théâtre, en nous appuyant sur des passages concrets de l'*Histoire de ma vie* (Sulyok 2018 : 155-160)³. Nous avons aussi examiné les références hongroises avec les méthodes de la philologie et de l'histoire de la civilisation. Plus tard, nous avons étudié les mémoires comme guide pratique du voyageur en Europe (Sulyok 2012 : 81-89).

Nos constatations ont entraîné un certain nombre de questions tant méthodologiques que philologiques. Donner réponse à ces questions pourrait nous renseigner sur quelques conditions ou motivations de l'écriture de l'*Histoire de ma vie*, et nous permettrait aussi d'orienter nos propres recherches relatives à l'auteur. Parmi ces questions, il se pose tout d'abord l'*appartenance générique* ; ensuite, la question du *choix de la langue*, c'est-à-dire le français. On ne pourrait évidemment pas passer à côté de la question du *jugement sur le texte* de Casanova : fait-il partie de la littérature et, plus précisément, de la littérature française ?

¹ Le terme *casanoviste* est utilisé pour désigner les chercheurs spécialistes de l'œuvre de Casanova.

² Quelques exemples publiés ces dernières années : Jean-Christophe IGALENS, *Casanova. L'écrivain en ses fictions*, Paris, Classique Garnier, 2011 ; Michel DELON (dir.), *Largesse de Casanova*, Cahiers de littérature française IX, Bergamo University Press, L'Harmattan, 2011 ; Cyril FRANCES, *Casanova. La Mémoire du désir*, Paris, Classique Garnier, 2014 ; Guillaume SIMIAND, *Casanova dans l'Europe des aventuriers*, Paris, Classique Garnier, 2016.

³ Notre publication de 2018 faisait partie des actes de la 21^e École Doctorale Francophone des Pays de Visegrád, intitulée « Vitesse – Attention – Perception », organisée à Szeged du 2 au 4 octobre 2017.

Appartenance générique

Si l'on parle de Casanova comme « homme des Lumières », l'investigation doit commencer par une revue des définitions ou des classements. Il est ainsi indispensable de consulter les deux grands dictionnaires contemporains qui s'organisent autour des questions du XVIII^e siècle, le *Dictionnaire européen des Lumières*, publié en 1997 sous la direction de Michel Delon, et le *Dictionnaire des lettres françaises : Le XVIII^e siècle*, publié en 1995 sous la direction de François Moureau. Ce sont les deux ouvrages où les idées, les sentiments des personnages tiennent la plus grande place. Les deux suggèrent au lecteur de considérer *l'Histoire de ma vie* comme une autobiographie (Moureau 1995 : 277-279 ; Oehler 1997 : 123-128).

Les problématiques liées au genre de l'autobiographie sont multiples. Pour Philippe Lejeune, l'autobiographie est « un récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence quand il met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1975 : 44). Le livre de Casanova remplit toutes ces conditions. Il relate son histoire d'un point de vue rétrospectif. Bien qu'il établisse une certaine distinction entre « l'écrivain » et le personnage principal à cause du passage inexorable du temps, une technique utilisée tout au long de son œuvre lui permet de créer l'illusion, mêler le présent au passé. Parmi ces techniques, on remarque par exemple des rencontres ou des dialogues rapportés à l'aide de l'utilisation des verbes au présent.

Il ne peut s'agir de mémoire parce que son récit n'est pas basé sur la narration des faits politiques ou militaires qui se sont déroulés à cette époque.

Les figures du narrateur sont multiformes dans *l'Histoire de ma vie*. Il faut examiner les rapports qu'entretient ce narrateur avec son propre récit. L'irruption du moment de l'écriture au cours de la narration offre un cas intéressant. Le passé déborde sur le présent. Par exemple, lorsqu'en résumant la destinée ultérieure de ses personnages, le narrateur évoque ses relations actuelles avec certains d'entre eux : Henriette qui « vit encore aujourd'hui, vieille et heureuse » (Casanova 1993, t. III : 732). L'histoire du héros ne rejoindra jamais le présent du narrateur : après avoir renoncé à mener son récit au-delà de son retour à Venise, Casanova semblait avoir changé d'avis et décidé, comme on sait, de le poursuivre jusqu'aux jours de Dux. En se remémorant les façons d'être et de penser de sa jeunesse, le narrateur confesse parfois son étonnement, son amusement.

Selon Marcel Grève, son écriture peut être une épreuve par ses histoires, mais aussi par ses messages cachés pour les lecteurs plus au moins avertis. Le modèle contemporain du genre est sans aucun doute celui de Saint Augustin, qui, en tant que récit d'inspiration religieuse, fait face à sa vie et à sa conversion devant Dieu. À côté, mais surtout après, de plus en plus de souvenirs laïques apparurent, mais la narration de l'histoire de la vie restait toujours le droit et le privilège de l'aristocratie. Jean-Jacques Rousseau et Giacomo Casanova, tous les deux sont des gens du commun, mais Rousseau a été déjà un philosophe, un écrivain à partir de la parution des *Confessions* (Grève 2008 : 23-31). Casanova était certainement le premier « parvenu » qui a laissé ses traces dans l'histoire et dans la littérature européenne, surtout dans la littérature française. Casanova était un homme qui a toujours voulu

avoir une reconnaissance comme écrivain. Il porte le désir de la littérature, de l'écriture depuis sa jeunesse et pour cela il écrit dans divers domaines : dialogues, essais scientifiques ou techniques, philosophiques, correspondances.

Son œuvre de 3700 pages (en 12 volumes)⁴ offre un récit sans égal de la société européenne du XVIII^e siècle, et il s'inscrit dans un contexte historique précis, notamment à travers les voyages de son auteur et sa capacité de se mouvoir au sein même d'une société donnée. L'*Histoire de ma vie* rend possible une autre lecture du XVIII^e siècle.

Comme le XVIII^e siècle était le siècle philosophique, le rôle éducatif des voyages se met au centre. Le voyage « devient un des instruments (ou une des sources) de l'étude des peuples et des civilisations étrangères » (Szász 2000 : 42). Dans le monde dynamique de l'Europe du XVIII^e siècle, les peuples, les idées et les styles ont traversé les frontières nationales. Pour un homme comme Giacomo Casanova les possibilités devaient paraître infinies.

Étendant les limites de la mobilité sociale et de la géographie, Casanova a parcouru plus de 40 000 milles au cours de six décennies par voie terrestre, maritime ou fluviale. Il cherchait toujours la fortune, la chance et la richesse. Jusqu'à l'âge de 20 ans, motivé par la curiosité, l'esprit d'aventure et la poursuite d'une carrière, il a voyagé pour son plaisir ; mais, après 1756 - son évasion des Plombs -, il a passé des frontières pour pouvoir recommencer sa vie à zéro à cause des expulsions, et pour échapper à la prison. Il a dû passer les frontières parce qu'il ne pouvait plus retourner dans un certain nombre de lieux.

Après une lecture plus attentionnée, si nous prenons en compte les distances, le nombre des villes et des pays dans lesquels Casanova a séjourné, ses mémoires peuvent être interprétés comme un véritable guide pratique ou comme un récit de voyage.

Le récit de voyage s'imprègne de la forte présence de celui qui parle. Si nous considérons les mémoires de Casanova comme un récit de voyage, nous devons aussi consulter la littérature appropriée. Y a-t-il des critères auxquels le récit de voyage doit répondre et qui nous permettraient d'identifier un récit en tant que tel ? Dans une étude publiée en 2018 sur les « règles » du récit de voyage, Szász mentionne trois facteurs d'intégration : le sujet – la contrée où l'on voyage –, la fable et la forme.

En ce qui concerne le sujet, nous pourrions déterminer facilement le pays, les villes où Casanova a voyagé. Il a voyagé en dehors de l'Italie, et il a fait des tours dans les capitales européennes, dans les grandes villes et dans les villes d'eaux.

Tous les voyageurs n'ont pas les mêmes intentions : la fable n'impose pas de norme concernant le contenu du texte. Pour les voyageurs, les moyens de présentation des renseignements peuvent être hétérogènes : ils ont la possibilité de décrire tout ce qu'ils veulent, la géographie, la culture, la langue etc. Donc tout à quoi il est possible d'« être exposé » lors d'un voyage. Le récit de voyage ouvre la porte sur le monde étranger et inconnu, mais Casanova ne donne aucun détail sur les paysages ou sur la nature ni sur la beauté des villes visitées. Au contraire, il nous offre une description

⁴ Malgré qu'il existe plusieurs éditions de l'œuvre de Casanova, nous utilisons le texte de l'édition Brockhaus qu'a repris F. Lacassin pour la collection « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 1993.

détaillée des plats, des boissons et des lieux clos. Il présente les auberges, les relais de poste, les dangers du voyage. Nous pouvons connaître les bateaux, les véhicules, le niveau du confort et les caractéristiques de tous les moyens de transport utilisés :

Le troisième jour après le départ de Marcoline j'étais en état de partir. J'avais acheté une voiture qu'on appelle un solitaire à trois glaces, à deux roues, à brancards, avec des ressorts à l'Amadis, doublé de velours cramoisi, presque neuve. Je l'ai eue pour quarante louis. [...] Je la regarde avec attention, et je la trouve telle qu'il était impossible que voyageant seul avec elle je me tinsse dans certaines bornes (Casanova 1993, t. III : 97-98).

En ce qui concerne la forme, le voyageur dispose de la liberté de choisir entre les lettres, le journal ou le(s) mémoire(s). Vu cette classification, l'*Histoire de ma vie* pourra être considérée comme mémoire, mais uniquement pour la forme !

Nous pouvons alors affirmer que, les critères absolus n'existant pas, le statut du récit de voyage relève essentiellement du jugement du lecteur.

La question du choix de la langue

« En choisissant le français pour sa langue d'écriture, il manifeste son appartenance au grand théâtre du monde » (Thomas 2011 : 13), mais la gloire ne sera accordée à Casanova qu'après sa mort. S'agit-il, comme le pensent certains, d'un divertissement ou de l'écriture thérapeutique ? Ce qui paraît sûr, c'est qu'il essaie de se soustraire à l'influence du temps. Comme s'il refusait d'être soumis au passage du temps. Écrire les mémoires devait sans doute l'aider à tirer ses souvenirs de l'oubli, à se libérer un peu de Dux et de les inscrire dans un simulacre d'éternité. L'écriture lui permet de revivre ses belles années, « revivre imaginairement ce qu'il a vécu réellement une première fois » (Sermain 2001 : 102).

Malgré son origine italienne et une identité vénitienne très marquée, Casanova commence à écrire ses mémoires en français au terme de sa vie au château de Dux, en Bohême, où il vit à partir de 1785 comme bibliothécaire. Puisque le français n'est pas sa langue maternelle, on peut se demander s'il y avait une motivation particulière derrière le choix d'écrire ses mémoires en français. Dans son étude publiée en 2001, Jean-Paul Sermain essaie de trouver des réponses à cette question. Selon lui, dans l'Europe du XVIII^e siècle le français était la langue de l'aristocratie, « d'une bonne partie de ses aventures » (Sermain 2001 : 94) et celle de la diplomatie, de la politique et de la philosophie. Pour Casanova, le français était un moyen de communiquer « avec ses admirateurs comme le prince de Ligne » (Sermain 2001 : 94), celui de la conversation et « le moyen de s'ouvrir à un vaste lectorat » (Thomas 2011 : 13) :

J'ai écrit en français, et non pas en italien parce que la langue française est plus répandue que la mienne. Les puristes qui trouvant dans mon style des tournures de mon pays me critiqueront auront raison, si elles les empêcheront de me trouver clair (Casanova 1993, t. I : 10).

Plus tard, il ajoute :

J'ai écrit en français parce que dans le pays où je me trouve cette langue est plus commune que l'italienne : parce que, mon ouvrage n'étant pas scientifique, je préfère les lecteurs français aux italiens ; et parce que l'esprit français est plus tolérant que l'italien et plus éclairé dans la connaissance du cœur humain, et plus rompu dans les vicissitudes de la vie (Casanova 1993, t. I : 1387).

Au vu de son texte, Casanova s'adresse directement à « ses admirateurs », donc ses lecteurs : il établit une complicité réelle avec son lecteur, et le fait rentrer dans son propre univers. Comme il l'explique, il utilise une langue française qui est la sienne, qui le caractérise, qui a été colorée à l'italienne et qui parle à l'oreille du lecteur. Il ne veut pas suivre les idées du « style classique ». Il raconte ses propres souvenirs dans sa propre langue, une langue mixte, à la fois vénitienne et parisienne, comme s'il voulait rester fidèle à ses origines. Casanova affirme sur la langue française :

Les Français ont la langue, le palais, les lèvres, la poitrine et le nez si bien adaptés au son, à l'accent, à la prosodie, à la consonance de leurs mots [...] que, quelque effort qu'ils fassent, ils ne parviennent jamais à former correctement les phrases de la langue étrangère qu'ils tentent de parler et, moins encore, à la bien prononcer (Casanova 1993, t. I : 1387).

Sermain mentionne encore trois autres qualités importantes qui justifiaient l'utilisation de la langue française : la raison, la clarté et la grâce :

Ces qualités de raison, de clarté, de grâce relèvent d'un même modèle forgé au XVII^e siècle qui met la langue au service d'un idéal intellectuel, social et esthétique, et caractérise ainsi le français par sa transparence, par son effacement devant les exigences de la pensée et de la communication : d'autant plus parfaite qu'on ne la voit pas (Sermain 2001 : 98).

Pour conclure très brièvement l'analyse de la question du choix de la langue française de Casanova, nous pouvons constater que le premier but de l'usage de la langue française réside en effet dans la communication avec les personnes de la haute société, puis avec les lecteurs ; et – d'après Sermain – écrire en français au XVIII^e siècle était aussi une question d'esthétique et de philosophie du langage.

Conclusion

Si l'on veut, en guise de conclusion, répondre aux questions posées au début de notre étude, la première tâche consiste à souligner qu'il existe plusieurs lectures de *l'Histoire de ma vie* de Casanova, et que le lecteur averti qu'est le chercheur doit réfuter toute exclusivité en la matière.

Il est indéniable que l'œuvre constitue une très bonne source, encore sous-exploitée, pour la connaissance de l'auteur et du XVIII^e siècle. Nous avons vu qu'on pourrait lire d'abord *l'Histoire de ma vie* comme une autobiographie, si l'on insiste sur les approches théoriques de ce genre. Cependant notre analyse propose une nouvelle lecture des mémoires de Casanova : le récit de voyage. Grâce aux déplacements et les séjours, l'œuvre de Casanova offre un témoignage d'un intérêt exceptionnel sur l'Europe de son temps. « Les mémoires de Casanova sont plus qu'une série de ses aventures amoureuse légères et palpitantes. C'est le vaste ouvrage

du XVIII^e siècle, le souvenir le plus plastique et le plus varié de la belle vie de l'ancien Régime⁵ » (Szerb 1941 : 387). Avec ses mémoires écrits en français, il s'inscrit aussi dans la littérature française, et peut être considéré comme un des premiers auteurs d'une littérature européenne se superposant aux critères nationaux. Comme disait Cendrars, « unique dans l'histoire de la littérature mondiale » (Meizoz 2007 : 140).

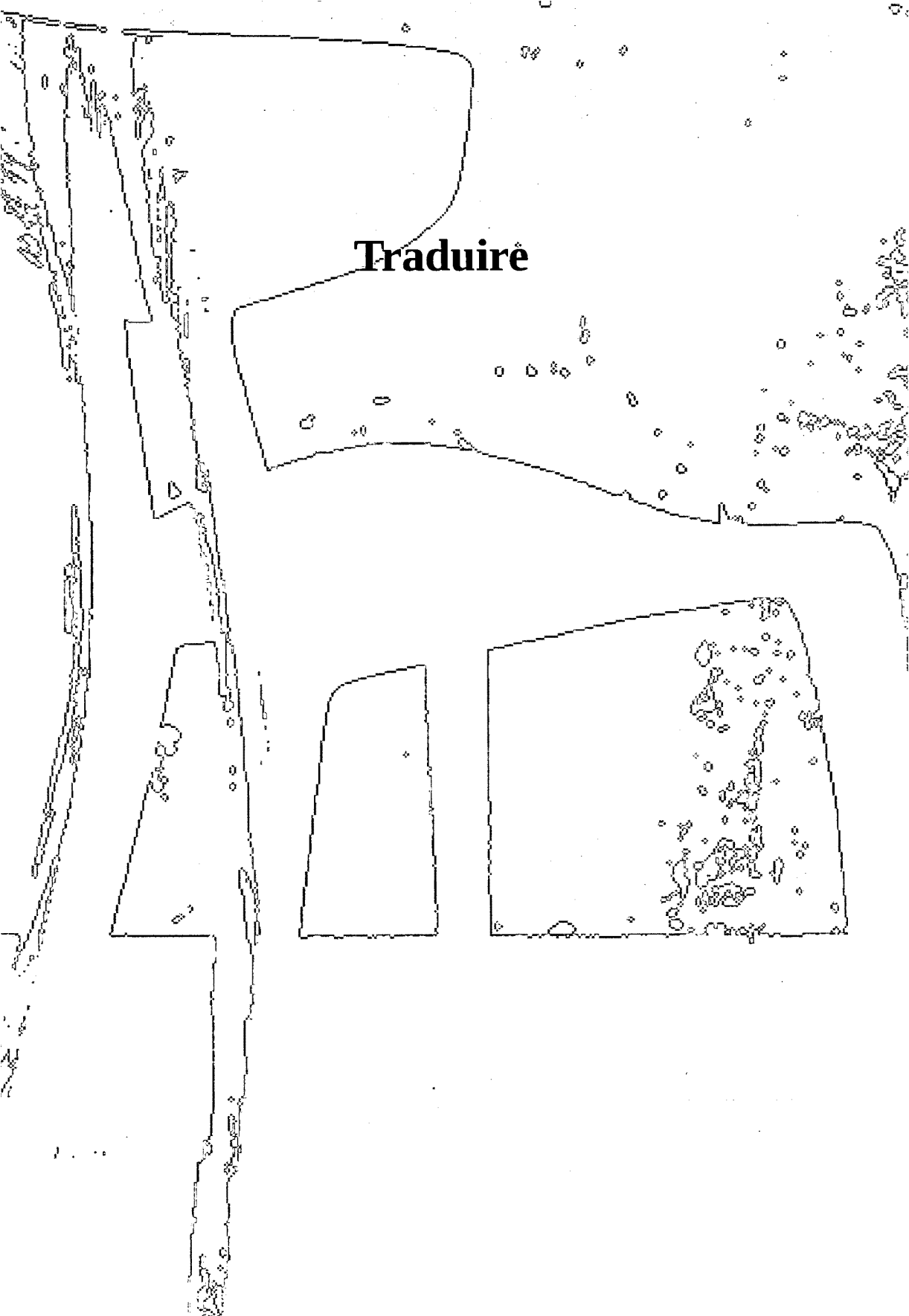
UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante
sulyoka@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

- CASANOVA, Giacomo (1993). *Histoire de ma vie*, t. I-III, Paris : Laffont.
- DE GRÈVE, Marcel (2008). « L'autobiographie, genre littéraire ? », *Revue de littérature comparée*, n° 325, 23-31.
- GREUTE, George, François, MOUREAU (1995). *Dictionnaire des lettres françaises : Le XVIII^e siècle*, Paris : Frayard.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*, Paris : Édition du Seuil, Coll. « Poétique ».
- MEIZOZ, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine Érudition.
- OEHLER, Dolf (1997). « Autobiographie », Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris : PUF, 119-128.
- SERMAIN, Jean-Paul (2001). « Une lumière d'arrière-saison : Casanova et la langue française », Simone Carpentari Messina (dir.), *Metamorfosi dei Lumi : Esperienze dell'Io e creazione letteraria tra Sette e Ottocento*, Alessandria : Edizioni dell'Orso, 91-110.
- SULYOK, Anita (2012). « Être et paraître : Casanova, spécialiste de la mode », *Acta Romanica* XXVIII, Szeged : JATEPress, 81-89.
- SULYOK, Anita (2018). « Une géographie attentionnée : l'Europe et ses frontières dans l'Histoire de ma vie de Casanova », *Acta Romanica*. Tomus XXVIII. Szeged : JATEPress, 81-89.
- SZÁSZ, Géza (2018). « Határtalan utazás, avagy követ-e normát az útleíró ? », *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, Új folyam* 3, n° 34, Szeged, 173-197.
- SZERB, Antal (1941). *A világirodalom története*, Budapest : Magvető.
- THOMAS, Chantal (2011). « Une passion de la liberté », *Catalogue de l'exposition « Casanova, la passion de la liberté »*, Paris : Seuil, 10-15.

⁵ C'est nous qui traduisons.

Traduire



Olga PENKE

Deux traductions de *Brutus* de Voltaire à la naissance du théâtre hongrois

Les deux traductions hongroises de *Brutus* de Voltaire, réalisées en 1788 et 1812, pratiquement inconnues jusqu'à nos jours et dues à deux traducteurs différents, représentent un grand intérêt tant du point de vue de l'histoire de la traduction que de celui de l'histoire du théâtre hongrois, et témoignent non seulement de l'influence des pensées du philosophe, mais aussi de celle du dramaturge à une époque où les intellectuels hongrois veulent fonder le théâtre en langue nationale. Dans notre étude, nous essayons donc de combler une lacune, mais aussi de rechercher quelle était l'actualité de ces deux traductions, et comment leurs traducteurs se sont acquittés de leur tâche.

Les débuts du théâtre hongrois

L'idée que seul le théâtre peut donner une instruction morale à toute la nation fait partie de la théorie dramatique de Voltaire, et elle est aussi partagée par les traducteurs hongrois qui lancent un véritable mouvement de traduction des tragédies à partir de 1772, année de la première publication d'une de ses tragédies traduites en hongrois. Avant 1792, le théâtre hongrois n'existe point, quoique quelques représentations publiques aient lieu (à Pest et à Buda), et il faut attendre 1840 pour que son fonctionnement soit légalisé (Kerényi 1990 : 63). L'élite hongroise n'est pourtant pas entièrement dépourvue du théâtre. Les nobles hongrois, parmi lesquels se trouvent les chefs de file des Lumières, les gardes du corps de Marie-Thérèse, peuvent assister aux représentations des tragédies de Voltaire grâce au théâtre français à Vienne. Les pièces du philosophe français sont mises en scène aussi par les théâtres allemands, à Pozsony et à Pest. Des amateurs et surtout des femmes représentent également ses tragédies dans les châteaux seigneuriaux, dans le cadre des « théâtres de société ». Nous possédons également des documents qui attestent que ses pièces ont été jouées par les élèves, en latin dans les collèges jésuites (*Mors Caesaris* en 1750, *Catilina vel Roma servata* en 1760), et en hongrois dans les écoles protestantes (*Brutus* en 1792).

Entre 1772 et 1794, c'est-à-dire à l'aube du théâtre hongrois, la littérature française sert de modèle en Hongrie pour véhiculer la culture européenne : c'est alors que les traductions de Corneille (*Cid*) et de Racine (*Phèdre*) paraissent également, mais l'auteur préféré est indéniablement Voltaire, dont huit tragédies sont traduites en hongrois (*Adélaïde de Gesclin*, *Brutus*, *Mahomet ou le fanatisme*, *Mérope*, *Mort de César*, *Tancredi*, *Triumvirat*, *Zaïre*). Les comptes rendus parlent de dix-sept représentations uniquement des pièces de Voltaire (Penke 1996).

L'auteur est un philosophe bien connu, dont de nombreux ouvrages sont traduits dans cette époque en Hongrie (Penke 2019 : 100-103). Ses tragédies, remplies d'une « propagande philosophique », semblent particulièrement convenir aux

objectifs des intellectuels hongrois, à cause du choix des sujets historiques (Ridgway 1961).

Le théâtre hongrois change profondément pendant les vingt-quatre ans écoulés entre les deux traductions. En 1812, le public hongrois s'intéresse toujours aux sujets historiques, mais il veut voir sur la scène l'histoire nationale, racontée de préférence en prose et par une représentation émouvante. Ainsi, malgré le fait que deux nouvelles tragédies soient traduites de Voltaire dans cette période (en dehors de *Brutus*, *Hérode* et *Mariamne*), on ne les joue plus en Hongrie.

Liberté politique et liberté poétique – une tragédie historique née sous l'influence anglaise

Voltaire commence à écrire *Brutus* pendant son exil en Angleterre, où il admire la liberté politique assurée par la monarchie constitutionnelle, découvre Shakespeare et le théâtre anglais contemporain (il en fait l'éloge dans les *Lettres anglaises*, connus aujourd'hui sous le titre des *Lettres philosophiques*). Sous ces influences, l'histoire de Lucius Junius Brutus – consul de la république romaine qui condamne à mort ses fils, accusés d'avoir trahi la république romaine, sujet de tragédie choisi par plusieurs auteurs français contemporains – reçoit une interprétation particulière chez lui. Un dialogue philosophique est mis en scène à travers l'histoire romaine sur la question si la monarchie ou la république peuvent plutôt assurer le bon fonctionnement de la société et la liberté de ses membres. La pièce présente les inconvénients de chacune : la monarchie peut se déformer en despotisme, la « république seigneuriale » peut devenir la tyrannie des « grands ». John Renwick, dans l'introduction de l'édition critique de *Brutus*, attire l'attention à la signification particulière du terme de « république » dans les années de la genèse de la tragédie, à la fine distinction que font les contemporains entre « république monarchique, seigneuriale et populaire » et constate que Voltaire, en ce temps-là, peut être considéré comme un « monarchiste républicain » (Voltaire 1998 : 43). L'auteur mélange dans cette pièce la politique avec l'amour : l'un des fils de Brutus, Titus, chef héroïque de l'armée de Rome contre le monarque devenu tyran, est amoureux de la fille de ce dernier. C'est à cause de cet amour, jugé criminel, qu'il doit mourir, et sa mort inhumaine est accompagnée par le suicide de son amante.

Les études critiques ont montré que Voltaire « est de loin en France le dramaturge qui attire le plus de spectateurs tout au long du siècle, il est certainement dans l'ensemble de l'Europe le dramaturge le plus populaire » (Menant 2007 : 13). La particularité de *Brutus* consiste dans le fait qu'il est froidement reçu par le public français lors de la première représentation, en 1730, tandis qu'à l'étranger, il jouit d'un succès immédiat qui dure tout au cours du siècle. *Brutus* sera d'ailleurs l'une des pièces préférées par la Révolution française quand on le réinterprète, mettant en relief ses « valeurs républicaines ». Sa réception inhabituelle est poursuivie au début du siècle suivant quand le mythe du patriotisme héroïque de Brutus est neutralisé (Barny 2002 : 321-331). Voltaire, surpris par l'accueil tiède des spectateurs du théâtre français et conseillé par ses amis-critiques, réécrit la tragédie juste après les premières représentations, en diminuant considérablement le fil amoureux : il abandonne des

scènes entières, change l'intrigue, et donne moins de présence aux personnages féminins. Les deux versions, ainsi que leurs remaniements nombreux, sont édités plusieurs fois après la première édition en 1730, séparément et aussi dans des volumes des œuvres complètes de Voltaire : ils ont été publiés plus de soixante fois pendant le siècle. Ces faits rendent impossibles l'identification des sources exactes des deux traductions hongroises.

Dans le paratexte théorique qui introduit déjà la première édition, intitulé *Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke*, l'auteur souligne qu'il a commencé à écrire cette tragédie en anglais, et que la réflexion sur la liberté politique britannique l'a préoccupé en écrivant. De surcroît, l'introduction fait l'éloge de la liberté dont jouissent les poètes anglais, de choisir des sujets historiques, de représenter les passions politiques ou amoureuses excessives, d'offrir à leur public un spectacle « terrible », de mettre en scène la mort, et même les spectres, à la suite de Shakespeare. Il établit dans ce texte toute une caractérisation nationale du théâtre. Le théâtre anglais y est apprécié comme la liberté même, non seulement à cause de la possibilité de représenter tous les sujets, mais aussi du libre choix de la forme, son public étant habitué aux enjambements et à la prose rythmée ou aux vers sans rime. Il reconnaît que le théâtre français, au contraire, est soumis à la bienséance dans le choix et la représentation des sujets et à la rigidité de la versification. En même temps, de façon paradoxale, Voltaire refuse que les tragédies françaises soient écrites en prose : les contraintes, découlant de la nature même de la langue française, lui semblent naturelles. Il reste fidèle dans ses tragédies et ses théories dramatiques à l'héritage du classicisme, à l'alexandrin rimé, à la règle des unités. L'auteur n'écrit qu'un seul drame en prose, *Saül* en 1763, dans cette période de sa vie où il est « converti » à la prose (Menant 1995 : 20, 84-106). Néanmoins, il utilise beaucoup d'innovations scéniques qu'il a pu apprendre des auteurs anglais.

Dialogue philosophico-politique – la traduction de Ferenc Kováts

La première traduction hongroise de *Brutus* date de 1788, mais elle reste à l'état de manuscrit. Jusqu'à nos jours, seulement quelques vers de la traduction elle-même, ainsi que son introduction ont été publiés (Császár 1918). Pourtant, le texte en manuscrit contient une traduction intégrale de la tragédie de Voltaire, et il peut être actuellement librement consulté avec plusieurs autres traductions de Ferenc Kováts, au Département des Manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie de Budapest (Voltaire 1788). Le traducteur, intellectuel illustre quoique très modeste du XVIII^e siècle, est un ingénieur d'origine simple, ayant fait ses études à l'étranger. Nous connaissons, en dehors de ses traductions, ses articles publiés dans les premiers périodiques hongrois de l'époque. Penseur libéral, patriote dévoué, il formule sa conviction dans une épigraphe qu'il a choisie pour l'une de ses traductions (une phrase souvent citée de *l'Épître au peuple* de M. Thomas) : « Le véritable honneur est d'être utile aux hommes ». Selon lui, l'œuvre littéraire et surtout le théâtre, est particulièrement capable de communiquer au large public des pensées que seule la fiction peut exprimer, sous une sorte de « voile ». Plusieurs de ses écrits trahissent l'influence voltairienne, mais *Brutus* est la seule traduction de Voltaire qui nous soit

parvenue. Par cette tragédie, le traducteur a pu véhiculer dans une forme dialoguée la pensée voltairienne et un contenu politique qui a intéressé ses contemporains hongrois, fréquentant le théâtre.

Traduire *Brutus* de Voltaire préoccupe Kováts pendant plusieurs années. En 1786, il en traduit déjà en hongrois 16 lignes, et insère ce détail dans une de ses traductions. L'extrait est accompagné par ses remarques où il estime que Voltaire expose bien dans son *Brutus* l'idée selon laquelle le bon fonctionnement de la société ne peut être garanti que par un contrat mutuel entre le roi et le peuple, étant tous les deux également soumis aux lois. Nous citons quelques lignes de l'original et de la traduction de Kováts :

Nous avons fait [au roi...] Serment d'obéissance et non point d'esclavage, [...] Il nous rend nos serments quand il trahit le sien :
Et dès qu'aux lois de Rome il ose être infidèle,
Rome n'est plus sujette, et lui seul est rebelle (Voltaire 1998 : 190-191).

[...] mikor mi ónékie alája
Adók magunkat; az esküvés formája
Bennünket akkor az engedelmességre
Köteleze csak; 's nem a' rabi inségre (Voltaire 1788 : MS 22, 50r).

La pensée politique articulée par cet extrait deviendra centrale dans la traduction intégrale de la pièce, réalisée en 1788, date soigneusement notée sur le texte manuscrit. Cette traduction fidèle – selon les normes de l'époque – est complétée par une « somme » historique [*Foglalat*] et par une apostrophe au lecteur [*Az olvasóhoz*]. La première laisse supposer que pour le traducteur, l'analogie historique de Voltaire est claire, et qu'il s'efforce de la mettre en évidence pour le public. L'abrégé historique précise que Lucius Junius Brutus fut le premier consul de la république romaine qui a chassé le dernier roi de Rome, Taquin le superbe, devenu despote. L'apostrophe explicite l'intention du traducteur de contribuer par ce travail à la naissance du théâtre hongrois. Dans ce paratexte théorique, il parle des difficultés du manque de vocabulaire indispensable pour écrire et pour jouer une pièce de théâtre et fait un effort de donner un lexique de base. Il partage également ses hésitations avec les lecteurs concernant le choix de la versification qui conviendra à la traduction hongroise d'une tragédie, et les raisons de sa décision à donner la préférence au vers en alexandrin rimé. Ces réflexions peuvent être interprétées comme sa réponse à la discussion qui commence à occuper les artistes hongrois de l'époque : il explicite que « nos auteurs et acteurs n'ont pas encore tranché » dans la question de versification. Néanmoins, le passage où il parle des contraintes de la forme montre des parallélismes avec le *Discours sur la tragédie* de Voltaire : « Mes oreilles me suggèrent que l'alexandrin rimé, avec une césure après la cinquième syllabe, conviendrait à la nature de la langue et au théâtre hongrois, malgré les difficultés, mais je ne veux pas en faire la règle ». Ses nombreuses instructions données pour les acteurs, pour la mise en scène et concernant le décor, peuvent être inspirées non seulement par la pièce française elle-même, mais aussi par la théorie dramatique de Voltaire, notamment l'idée des préférences nationales et celle de la mise en scène qui « frappe les yeux ».

L'actualité de *Brutus* en Hongrie peut être liée aux événements historiques de la fin du règne de Joseph II, et à sa mort intervenue le 20 février 1790. Les mécontentements des Hongrois, exprimés clairement dans les remontrances au cours des dix dernières années de son règne, ont largement contribué au fait que le roi mourant a révoqué en grande partie ses réformes et ses règlements, notamment les projets de lois concernant l'éducation, la langue hongroise et les privilèges des nobles hongrois. Il est intéressant de mentionner également que, durant ces années, la forme du gouvernement britannique fut présentée dans les écrits politiques comme celle qui pourrait être utilisée pour réformer la situation politique de la Hongrie. L'espoir de changer le « contrat » entre le roi et le peuple semble réalisable après la mort du roi, pensée qu'on peut mettre en rapport avec l'intérêt aigu à l'égard de la pièce et du souhait d'une traduction immédiate de *Brutus*. Le 26 mars 1790, une annonce est publiée dans un périodique, selon laquelle la publication de la traduction de *Brutus* serait subventionnée par un baron hongrois. Plusieurs traducteurs s'attellent à la tâche. Le 4 mai, un journaliste constate déjà que Ferenc Kováts a accompli ce travail, qu'il apprécie comme « un acte qui peut contribuer à l'ouverture tant désirée du théâtre hongrois »¹.

Quoiqu'il soit difficile de préciser de quelle version de Kováts se sert, sa source devait être un texte de Voltaire où il met Brutus au centre de l'intrigue et dans lequel le fil amoureux n'a pas trop d'importance, ainsi, les hésitations de Titus entre la fidélité à Rome et son amour à l'égard de la fille du roi chassé deviennent estompées. La source du tragique consiste dans le dilemme de Brutus, à savoir si l'homme politique peut avoir une vie privée, et s'il a le droit de juger dans les questions de la politique et de la morale publique de manière différente quand il s'agit d'un de ses enfants. Se concentrer sur le personnage de Brutus entraîne dans la traduction la prédominance d'un lexique politique. Le vocabulaire de grande occurrence est lié d'une part à la critique d'un pouvoir arbitraire : despotisme (*szabad kényű uralkodás*) – la traduction hongroise montre une recherche intéressante, soulignant l'opposition entre cette forme et la république (*szabadtársaságbeli igazgatás*) – ; le monarque qui ne respecte pas les lois est considéré comme ennemi (*ellenség*) ou comme tyran (*tyran*), ses sujets deviennent esclaves (*rab*). D'autre part, les termes se rapportent à l'éloge d'une forme de gouvernement, enracinée dans les lois anciennes, qui semblent assurer la liberté : cela peut être une allusion dans le texte hongrois à la Bulle d'or de 1222, premier texte constitutionnel en Hongrie comme la Magna Carta a été la première charte constitutionnelle d'Angleterre. Se révolter contre le monarque arbitraire n'est pas une trahison (*pártítás*), et ceux qui se soulèvent contre lui ne peuvent être traités comme « rebelle » (*rebellis*). Suivre les anciennes lois (assurées par le « contrat ») signifie donc agir suivant l'amour de la patrie. Au « rétablissement » de la liberté, le texte attache une série de valeurs morales : vertu, devoir, amour de la patrie. Le traducteur s'efforce de trouver les équivalents hongrois en traduisant les termes politiques, néanmoins, il ne peut pas toujours éviter d'utiliser

¹ Voir *Hadi és Más Nevezetes Történetek* (1790), 26 mars et 4 mai « Jelentés » et « Tudósítás », p. 408 et 576.

les mots latins, familiers alors pour le public hongrois dont la langue officielle était le latin.

En comparant le texte source et le texte cible, nous pouvons constater que Kováts s'identifie dans l'ensemble avec les pensées politiques de Voltaire au sens où sa traduction ne présente nullement une « exaltation républicaine » : il n'est ni rousseauiste, ni révolutionnaire, tout au contraire, sa conviction reste toujours réformiste. Quelques modifications dans la traduction peuvent pourtant être interprétées comme des écarts. Ainsi, le mot « sénat » (*tanács*) est traduit par « peuple » (*nép*), le « serment » (*eskü*) devient dans certains cas « contrat » (*kötés*, aujourd'hui remplacé par le mot : *szerződés*), les termes de l'original étant liés au système de droits et d'autorité centré sur les classes d'individus, tandis que ceux de la traduction sur un nombre considérable d'habitants, vivant sur le même un territoire.

« Pour que l'amour soit digne du théâtre tragique, il faut qu'il soit une passion véritablement tragique » - la traduction de Károly Kisfaludy

La traduction de Károly Kisfaludy, faite en 1812, diffère presque en tout de celle de Ferenc Kováts. Tandis que la première fut destinée par le traducteur à être jouée (elle fut probablement le texte qu'on a présenté en 1790 et en 1792), Kisfaludy n'a même pas pensé à proposer son texte pour la représentation. La première n'a jamais été publiée, tandis que la seconde avait deux éditions au XIX^e siècle (en 1831 et 1893), faisant partie des œuvres complètes d'un auteur devenu entre-temps célèbre (Voltaire 1893). Les traducteurs ont également utilisé deux sources très différentes. Alors que dans la première traduction, le message politique est mis en relief, la seconde cherche à montrer l'amour comme « une passion véritablement tragique » (Voltaire 1998 : 183).

Károly Kisfaludy, futur organisateur et homme de lettres, disposant d'un œuvre varié et riche, est né l'année de la naissance de la première traduction. Son adaptation est son premier travail littéraire qu'il dépréciera plus tard, c'est pourtant pendant son exécution qu'il devient dramaturge. Le théâtre hongrois présente en ce temps déjà régulièrement des pièces (sans avoir la permission officielle), mais les auteurs proposent plutôt des tragédies originales. Kisfaludy devient, lui aussi, connu en 1819 par des tragédies au sujet historique, puisé dans le passé national. La traduction de Voltaire date des années orageuses de sa vie lorsque, désillusionné par les guerres contre Napoléon et pendant lesquelles il tombe même prisonnier, le jeune noble, destiné à la carrière militaire par sa famille, quitte l'armée pour ne s'occuper désormais que de la poésie et de la peinture, préférant à toutes ses occupations le théâtre.

Kisfaludy traduit la tragédie de Voltaire bien après la Révolution française quand l'héroïsme de Lucius Junius Brutus est politisé, et même après que son mythe soit « neutralisé » (Lüsebrink 2002 : 285-306 et Barny 2002 : 321-332). Mais ces changements dans l'accueil de la pièce ne l'ont pas touché, *Brutus* devient dans sa traduction un drame « romantique », et au lieu de l'amour politique dévoué, ses personnages agissent suivant leurs sentiments excessifs. Le tragique réside dans cette traduction hongroise dans les contradictions entre les passions patriotique et

amoureuse, ainsi c'est Titus, le fils de Brutus qui devient le véritable protagoniste. Nous ne connaissons pas exactement le texte source de Kisfaludy, mais il s'agit en tout cas d'une variante où l'auteur français laisse libre cours aux passions amoureuses, et où les fils politique et sentimental coexistent. Après la comparaison du texte cible avec les versions nombreuses de *Brutus* données par Voltaire, réunies par l'édition critique, nous pouvons constater qu'il ne suit fidèlement aucun de ces textes. Le traducteur ajoute des scènes entières, produites de sa verve originale et transforme le texte source suivant son propre projet. Il considère d'ailleurs son travail comme la traduction d'une « adaptation » de Voltaire (Voltaire 1893 : 105). Malgré l'infidélité littérale à sa source, il en suit l'esprit. Voltaire, nous l'avons vu, rend compte dans son *Discours* du fait que sa tragédie possède une « double intrigue », et met en valeur que Titus est un « jeune homme furieux dans ses passions, aimant Rome et son père, adorant Tullie... » – tel que le peint Kisfaludy (Voltaire 1998 : 177).

Rome continue à être le symbole de la révolte contre le tyran dans cette adaptation, mais dès la seconde scène du premier acte, il devient clair que Kisfaludy suit une variante qui diffère de celle de Ferenc Kováts. Nous ne pouvons pas dire que la critique de l'absolutisme disparaisse entièrement de cette traduction. Mais au lieu de justifier le droit à la révolte, il met au centre de son texte le rapport entre bonheur, vérité, lois et liberté. La dominance du vocabulaire politique est atténuée et contrebalancée par les mots exprimant l'amour fatal. Un terme du lexique politique semble devenir particulièrement important pour lui, la « nation » (*nemzet*), comme équivalent de l'« État », pour parler d'une communauté des membres libres, contrairement à l'assemblage des peuples qui « semblent nés pour servir sous des maîtres » (Voltaire 1998 : 192 ; Voltaire 1893 : 193).

La seconde scène de l'acte premier dans cette version est entièrement consacrée à innocenter Tullie, la fille du roi chassé, que le traducteur transmet fidèlement, pareillement à la troisième scène, présentant le dialogue de Titus et Tullie. Ces deux scènes assurent le ton sentimental à la pièce, c'est dans celles-ci que s'enracine l'intrigue de base que Kisfaludy développe par la suite jusqu'au bout de la pièce. Le dramaturge hongrois possède un langage riche et des modalités variées pour exprimer l'état psychologique des amoureux. Leur manière de parler est passionnelle : ils interrompent la parole de l'autre, et après leurs dialogues, ils se recroquevillent sur eux-mêmes et cherchent à comprendre leurs sentiments dans des monologues. La parole des amoureux diffère de manière fondamentale chez l'auteur français et son traducteur : Titus de Voltaire parle la langue de la raison, tandis que Kisfaludy utilise celle des sentiments. En voici deux exemples : « n'écoutons que mon seul désespoir » deviendra « que mon cœur soit déchiré » (*Repedjen bár e' szív*), « jusqu'ou ma passion m'a-t-elle pu me surprendre » sera traduit par « mon cœur est rongé par une vermine » (*mint dühöd e féreg mellemben*) (Voltaire 1988 : 286, 290 ; Voltaire 1893 : 128, 131).

Dans les parties qui suivent, Kisfaludy reste parfois fidèle à l'original, mais les raccourcissements et des rajouts sont également nombreux : les personnages sur la scène ne sont pas toujours les mêmes que dans la source, il arrive que les scènes sont arrangées de manière différente. Mais c'est l'acte dernier qu'il modifie profondément, où il ajoute deux scènes que nous ne trouvons dans aucune variante de *Brutus* de

Voltaire. La quatrième scène présente le monologue de Tullie, la suivante, le dialogue précédant la mort des deux amoureux. Ce sont deux scènes supplémentaires par rapport à l'original. Titus et Tullie deviennent dans ces parties ajoutées un couple extraordinaire : il cajole la jeune fille comme « un phénomène céleste », elle se culpabilise noblement pour la mort de son amoureux. Dans la traduction, le suicide de Tullie se déroule devant les yeux des spectateurs, et elle meurt entre les bras de Titus, avant que ce dernier soit exécuté. Les « citoyens » de Rome les contemplent avec tristesse, remarquant que « c'est la fin tragique des passions sans bornes » (Voltaire 1893 : 181-185). Bien que Kisfaludy s'écarte de l'intrigue de Voltaire, la mort sur la scène est conforme à l'idée de l'auteur français qui veut un « spectacle effroyable, terrible » (Voltaire 1998 : 172). Les didascalies nombreuses, utilisées par l'auteur hongrois intensifient encore les paroles : les personnages pleurent, tremblent, sont amollis, agissent déchirés par les souffrances, se trouvent envahis par les passions insurmontables (*ömlendezve, fellengezve, könnyes szemekkel, nagy érzeménnyel, szakadozva*). Nous ne trouvons pas les équivalents de ces instructions d'auteur concernant le jeu des acteurs chez Voltaire. Les sentiments amicaux sont également amplifiés, et Brutus devient un personnage remarquablement sensible, plein de tendresse paternelle. Après la mort de ses fils, il se plaint, gémissant de ses pertes personnelles, se comparant à un arbre dont le tronc sans racines reste debout et dont les branches sont cassées par un orage (Voltaire 1893 : 193).

L'adaptation qui transforme *Brutus* de Voltaire en une pièce romantique n'utilise pas la versification rigide de l'original, le texte est écrit en poésie iambique sans rimes, pleine d'enjambements ce qui l'approche de la prose ; sa forme évoque la liberté du théâtre anglais, louée par l'auteur français dans son *Discours*.

Conclusion

La destinée de *Brutus*, tragédie de Voltaire à double intrigue, se forme de manière particulière dans les deux traductions hongroises. En 1788, le fil politique est actualisé dans l'accueil, tandis que le second traducteur, faisant partie d'une nouvelle génération, met en valeur en 1812 le fil amoureux et la sensibilité, suivant le goût et l'esthétique changés. La traduction de Ferenc Kováts, réalisée à l'aube du théâtre hongrois, véhicule fidèlement la critique oblique de Rome royale et républicaine de la pièce, afin de suggérer un modèle politique moderne que Voltaire a tant admiré dans la constitution britannique. Le texte hongrois infléchit quelque peu le projet original en mettant l'accent sur l'idée d'un « contrat », respecté aussi bien par le roi que par le peuple, idée ayant une actualité politique dans ces années en Hongrie. L'objectif du traducteur est de fournir un répertoire aux troupes qui intéresse les contemporains. Sa préférence au niveau du sujet se combine avec ses recherches de l'esthétique littéraire du théâtre. Elles s'inspirent du texte source : aux valeurs de la tragédie « classique » il ajoute celles du dialogue philosophique, mis en relief par une mise en scène saisissante. Károly Kisfaludy modifie plus profondément la tragédie de Voltaire, qui devient sous sa plume un drame romantique, ce qui reflète un changement du goût. Au lieu de l'actualité politique, les passions humaines dominent dans son adaptation. Le langage, le style, les vers iambiques sans rime correspondent à l'esthétique de la

sensibilité et des effets terrifiants. Les deux traducteurs font un effort extraordinaire pour transmettre en hongrois cette tragédie complexe dans sa signification et particulière dans la représentation. La densité du texte les oblige souvent à s'exprimer beaucoup plus longuement que Voltaire (deux-trois vers peuvent devenir une dizaine de lignes dans le texte cible) ou bien à simplifier, à raccourcir. En s'écartant littéralement du texte source, la traduction et l'adaptation hongroises sont pourtant, à leur manière, fidèles aux idées exprimées par Voltaire dans son *Discours sur la tragédie*.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
professeure émérite
polga@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

BARNY, Roger (2002). « Brutus après Thermidor : la neutralisation du mythe », Franco Piva (éd.), *Bruto il Maggiore nella letteratura francese e dintorni* (Atti del Convegno internazionale), Fasano (Italia) : Scena Editore, Coll. « Cultura straniera 116 », 321-332.

CSÁSZÁR, Elemér (1918). « Kovács Ferenc irodalmi hagyatéka » [Héritage littéraire de F. K.], *Irodalomtörténeti Közlemények*, n° 28, 215-319.

KERÉNYI, Ferenc (1990). *Magyar színháztörténet* [Histoire du théâtre hongrois] (1790-1873), Budapest : Akadémiai Kiadó.

LÜSEBRINK, Hans Jürgen (2002). « Brutus, idole politique. Dimensions symboliques et mises en scène théâtrale », Franco Piva (éd.), *Bruto il Maggiore nella letteratura francese e dintorni* (Atti del Convegno internazionale), Fasano (Italia) : Scena Editore, Coll. « Cultura straniera 116 », 285-306.

PENKE, Olga (1996). « Théâtre et patriotisme. L'influence des tragédies historiques de Voltaire sur la formation du théâtre hongrois au XVIII^e siècle », *Revue d'Études Françaises*, n° 1, Budapest, 235-249.

PENKE, Olga (2019). « L'écho hongrois des contes et dialogues philosophiques de Voltaire au XVIII^e siècle », *Revue Voltaire*, n° 19, « Voltaire, du Rhin au Danube », Paris : PUPS, 89-103. (à paraître)

RIDGWAY, Ronald (1961). *La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, Oxford : Voltaire Foundation, Coll. « Studies on Voltaire and the 18th Century, XV ».

MENANT, Sylvain (1995). *L'esthétique de Voltaire*, Paris : SEDES, Coll. « Esthétique ».

MENANT, Sylvain (2007). « Le théâtre de Voltaire en Europe au XVIII^e siècle : essai d'une problématique générale », n° 7, « Échos du théâtre voltairien », Paris : PUPS, 13-21.

VOLTAIRE, *Brutus* (1998). *Les Œuvres complètes de Voltaire (1728-1730)*, édité par John Renwick, vol. 5, Oxford : Voltaire Foundation, 1-308.

[VOLTAIRE], *Brutus* (1788). KOVATS, Ferenc *Műfordításai* [Traductions], Pépa, 1787-1788. manuscrit autographe, vol. 1. fol. 43-91. Département des Manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie de Budapest [MTA Kézirattára]. Cote : MS 22, Poss. 222/1952.

[VOLTAIRE], *Brutus* (1812). KISFALUDY, Károly (1893), *Minden munkái* [Œuvres complètes] (1893), vol. 6, édité par Bánóczy, József, Budapest : Franklin, 105-194.

Izabella LOMBÁR

Comment traduire certains éléments de subjectivité dans *l'Enfance* de Nathalie Sarraute ?

Nous nous proposons de présenter par cette étude les variantes de traductions en rapport avec les formes de subjectivité littéraires qui apparaissent dans *l'Enfance* de Nathalie Sarraute. Pour traiter ce sujet, nous allons nous servir de la terminologie littéraire, stylistique, linguistique, et celle des études comparées (Adam 1997 ; Barthes 1985 ; Bureau 1976 ; Chevrel 1995 ; Cressot 1957 ; Fontanille 1999 ; Fromilhague 1992 ; Groupe μ 1982 ; Herschberg-Pierrot 1993 ; Pichoit-Rousseau 1971 ; Šabršula 1990 ; Spitzer 1970).

La traduction littéraire travaille en premier lieu au niveau connotatif (donc à notre avis stylistique) d'un texte (Élthes 2006 ; 2009) et non pas à son niveau dénotatif (donc linguistique [sémantique]). C'est pour cette raison qu'il semblera au lecteur que la recherche proposée ci-dessous ne manque pas d'aspect interprétatif.

L'œuvre de Nathalie Sarraute est riche en formes différentes qui, d'une façon ou d'une autre, sont les signes d'une subjectivité littéraire. L'ensemble de ces éléments forment son style, dont l'étude est nécessaire au cours de la traduction de ses textes. Le roman autobiographique, intitulé *Enfance*, met en scène un dialogue intérieur entre deux voix différentes de l'auteur. Déjà les faits stylistiques tirés des dialogues, les éléments lexicaux, syntaxiques ou les images révèlent en quoi consiste la subjectivité littéraire du texte. Pour cela, nous allons examiner les faits de style qui donnent le rythme et la subjectivité du texte français.

Finalement, à l'intérieur d'une étude comparative, nous allons examiner, à l'aide d'une suite d'exemples tirés de l'œuvre original et de la traduction, si les lecteurs hongrois parviennent à bénéficier des mêmes éléments rythmiques et de subjectivité des dialogues sarrautiens que les lecteurs français. Pour ce qui est des tableaux intégrés dans le texte, ils ne sont pas numérotés, car ils ne servent pas à illustrer le texte, mais en font partie intégrante.

Stylistique et traduction

Par la suite, nous esquisserons la méthode à l'aide de laquelle nous proposons l'étude comparée de *l'Enfance* et de sa traduction hongroise. Cette méthode est proche de celle d'une stylistique comparée (ou comparative).

Nous allons examiner des faits stylistiques dans le texte littéraire, sans essayer de cerner les caractéristiques exactes et générales d'un « style sarrautien ». Donc, sous l'appellation « stylistique », nous entendons la recherche de la subjectivité de l'auteur, l'originalité de son écriture à travers les faits linguistiques. En guise de référence, notons qu'il existe des études de stylistique comparée français – allemand, français – anglais, et hongrois – anglais (Szabó 2001). Proviennent-elles de la traductologie ou de la littérature comparée ? Il faut dire que non.

Une seule notion de la traductologie, l'équivalence, plus précisément l'équivalence stylistique peut être introduite dans cette étude (Klaudy 1994 : 64-66). L'étude de l'équivalence – qui est un terme base de la traductologie – et ainsi celle de l'équivalence stylistique nécessitent pourtant moins l'approche théorique qu'une approche linguistique, pratique. Selon Klaudy aussi, pour avoir une traduction littéraire stylistiquement équivalent à la version originale, on est censé faire l'étude stylistique approfondie du texte-source. La théorie de la traduction et les études littéraires comparatives s'occupent donc de la question de la traduction littéraire, mais l'aspect de ces études est peu technique, voire théorique.

Par conséquent, dans la présente étude, je me suis fixé pour ambition de pointer mes recherches sur ces frontières de la créativité littéraire. Derrière les choix linguistiques très concrets d'un auteur, il se trouve toujours une sorte de subjectivité littéraire. La tâche première de la créativité traductrice consiste notamment à saisir l'apparition de cette subjectivité à travers les faits stylistiques.

Nous concluons juste que la traductologie dont nous puisons ne souffre pas d'un « théoricisme » (Ladmiral 1994 : 161), mais se reconnaît comme un soutien technique (linguistique) nécessaire de la traduction susceptible de s'enrichir d'une vision stylistique comparatiste. Cette stylistique comparée et la typologique comparatiste pourraient servir de béquilles pour une praxis traductrice.

Les phénomènes de subjectivité littéraire dans l'Enfance

Comment la subjectivité littéraire mentionnée – qu'on appelle style – apparaît-elle donc dans l'*Enfance* de Nathalie Sarraute ? L'expression de la subjectivité chez Nathalie Sarraute n'est surtout pas l'épanchement des sentiments intimes de l'auteur ou l'abandon du cœur. Il s'agit plutôt d'une sorte de médiation du *je* de la parole par le texte du roman autobiographique. Il s'agit de la réalisation d'un rythme de prose fait du dialogue entre les deux moi de l'auteur, des phrases fragmentaires « bégayantes » (Deleuze 1993), d'une ponctuation qui utilise les points de suspension. Un rythme de prose sans rythme en fait, car le texte tente sans cesse d'éviter d'« avancer » quoi que ce soit et rester dans un présent très subjectivement intime de l'auteur et du lecteur.

Tout d'abord, en quoi consiste le dialogue sarrautien ? Il n'est ni un dialogue philosophique, ni un dialogue de théâtre, ni un dialogue romanesque proprement dit. Car il existe une différence fondamentale entre ces types de dialogues et le dialogue sarrautien. Puisque le style des romans de Sarraute est fortement marqué par l'abstraction, le lecteur est susceptible de les taxer d'une visée philosophique, voire moralisante (Gosslin-Noat 2002). Selon cette interprétation, il serait vrai que l'un des interlocuteurs dans l'*Enfance* est le moi conscient, et l'autre est celui qui se plonge inconsciemment dans les événements du passé. Mais faisons plutôt confiance à l'aveu de l'auteur : « Je ne suis pas philosophe » (Sarraute 1996 : 1645). En face de la réalité du monde, « étudié depuis longtemps, exprimée dans des formes elles-mêmes connues, reproduites mille fois et mille fois imitées », Nathalie Sarraute ne voit qu'apparence. Son intérêt, sa recherche, sa vocation d'écriture ne concernent pas la réalité en tant que réalité (ni ontologique, ni phénoménologique), mais une volonté de

dégager la réalité des sous-conversations qui tendent la réalité. Sarraute proclame dans une de ses conférences (Sarraute 1996b) que l'artefact littéraire est une construction linguistique. Elle ne va pourtant pas jusqu'à l'intransitivité barthésienne (Barthes 1964) en disant que le verbe écrire est un verbe intransitif. Au contraire, elle souligne : « le langage et la signification sont inséparables » (Sarraute 1996b :1685). Le langage littéraire est censé donc renvoyer le lecteur à une signification, mais non pas « à des significations intellectuelles », mais à « un certain ordre de sensations » (Sarraute 1996b : 1685).

Nathalie Sarraute se positionne donc entre deux pôles théoriques opposés. D'une part elle ne se soustrait pas à la conception moderniste de la littérature, notamment à ce que l'œuvre littéraire n'est qu'une construction linguistique. D'autre part elle met en cause l'efficacité de la parole. Le langage n'est le véhicule ni d'une expression adéquate des pensées, ni d'une communication interpersonnelle sans problème. Ce qu'elle formule en théorème en tant que réalité, c'est la face inconnue, invisible, intacte et neuve d'une réalité de trompe-l'œil. Cette philosophie du silence, du non-dit et du caché est loin de n'importe quelle branche de la philosophie, même de la phénoménologie. Ici se révèle le caractère anti-conceptuel, aphoristique de l'écrivain. Le langage littéraire renvoie à une signification, mais cette signification est la matière de la sous-conversation, une matière faite de silence et d'inconnu ou même d'inexistant.

En tant que romancière et théoricienne du roman, Sarraute ne cherche pas à prouver l'inefficacité de l'expression linguistique ou l'intransitivité du langage artistique, mais à introduire l'élément de jeu, le composant que Blanchot appelle « tiers » (Blanchot 1959 : 211), dans *La douleur du dialogue*, à propos de Duras. C'est l'élément ludique dans le système bipolaire des dialogues. La communication sarrautienne s'organise autour de l'incommunicable, autour du troisième élément du dialogue. Et chez elle cela sert justement à pouvoir nommer l'innommable, dire le silence, éclairer l'obscurité.

L'introduction de cet élément « tiers », de ce jeu dans le système bipolaire des dialogues est à l'origine d'une longue et minutieuse investigation poétique de l'auteur. Aux côtés donc de la subjectivité littéraire des dialogues, il se trouve celle de la sous-conversation. Qu'est-ce que cela veut dire ? Bien que Sarraute soit attentive à la parole en train de se construire, c'est-à-dire que son style d'écrivain est marqué par des hésitations, des inachèvements, des reformulations, des corrections ou des répétitions, il faut dire que cela n'est pas par un engagement qui l'attacherait au côté parlé de la langue. Elle ne se sert ni des dialectes, ni des accents étrangers, ni de l'argot. L'auteur n'a pas l'intention d'établir des variations situationnelles de la langue parlée, elle ne recherche pas la vraisemblance. Les dialogues de Sarraute ont une tout autre fonction que l'évocation de situations : ils mettent en scène les tropismes. Alors que les marques prosodiques, l'écrivain s'en sert très fortement. L'une de ses marques prosodiques les plus utilisées est le point de suspension, qui semble évoquer une temporalité égale au discours spontané, en train de se construire. Sarraute évince par contre toute indication du ton, de l'intonation ou de l'accentuation des paroles du genre. Les marques syntaxiques ne servent pas non plus à transmettre dans le texte littéraire les caractéristiques d'une oralité authentique. La juxtaposition de phrases

non reliées par des connecteurs, l'interrogation sans inversion (par simple intonation), la chute de « ne » dans la négation, donc les effets stylistiques servant à évoquer l'oralité de tous les jours, ne sont pas tendancieuses dans la poétique de l'écrivain.

Elle n'est donc pas à la recherche de situations réelles, mais d'une authenticité au niveau linguistique. Le vocabulaire de l'écrivain, voire les marques lexicales de ses textes, est loin de la parole de tous les jours. Le langage de chacun des personnages sarrautiens est univoque et soutenu. Et plus tard, dans ses romans sans personnages, toutes paroles sont caractérisées par ce langage à style unique. Comme c'est la sous-conversation qui représente la parole la plus réelle, toute parole « normale » est chez Sarraute plutôt mensonge, bavardage ou silence.

La traduction stylistiquement correcte des deux phénomènes majeurs au niveau macrostructural : la parole des deux interlocuteurs et les temps verbaux

Dans la suite, nous allons examiner l'organisation discursive des textes sarrautiens. C'est ce que Barthes appelle « seconde linguistique » (Barthes 1966 : 3) qui traite du « discours » (cité par Groupe μ 1982: 158). Dans la suite, nous allons présenter les éléments de subjectivité au niveau du récit et de la narration : notamment la forme dialoguée, et puis des aspects du temps.

La forme dialoguée

La caractéristique formelle majeure de cette écriture est le dialogue. Le dialogue ici est la mise en évidence pour le lecteur d'une des difficultés majeures de l'autobiographie¹ ; ce geste quasi impossible de la part de l'écrivain que nécessite le genre lui-même : faire croire au lecteur que la diégèse², racontée par le *je*-écrivain du texte est authentique et entièrement vraie.

C'est pour examiner la problématique de l'identification de l'énonciateur de l'*Enfance*, que nous avons introduit deux notions de Ducrot : celle du « locuteur³ en tant que tel » (noté *locuteur-L* par Maingueneau) et celle du « locuteur en tant qu'être du monde », terme de Ducrot noté *locuteur- λ* par Maingueneau (Maingueneau 1993 : 80). Dans le cas de l'autobiographie, les deux "moi" de l'écrivain, le narrateur en tant que tel (le locuteur-L) et l'être du monde (le locuteur- λ) normalement coïncident, mais ils sont dissociés chez Sarraute sous la forme d'un dialogue. Ce dialogue est donc un dialogue d'apparence, il ne se réalise pas entre deux interlocuteurs, mais entre un locuteur, et un narrateur. Le Locuteur dans l'*Enfance* se charge de la responsabilité de la locution, de la parole, de la participation à ce dialogue avec le Narrateur, mais il ne

¹ « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence » (Lejeune 1975 cité par Herschberg-Pierrot 1993 : 51).

² « *Diégèse* est synonyme d'histoire au sens de « signifié ou contenu narratif », par contraste avec le récit, qui désigne « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même ». (Genette 1972 cité par Herschberg-Pierrot 1993 : 15).

³ Nous entendons par *locuteur* le sujet de l'énonciation, le destinataire (Ducrot-Todorov 1972) ; la question du locuteur touche également celle de la *polyphonie* : l'énonciation d'une œuvre littéraire implique forcément plusieurs sources différentes, ainsi le producteur physique de l'énoncé, le *je* qui se pose en énonciateur, et celui qui est responsable des actes illocutoires, car chaque énonciation accomplit en effet un acte qui modifie les relations entre les interlocuteurs (Maingueneau 1993 : 76).

se charge pas de la narration. C'est cette situation de dialogue, la présence du Locuteur qui incite le Narrateur à se rappeler les événements du passé : « c'est de toi que me vient l'impulsion, depuis un moment déjà tu me pousses... » (Sarraute 1995 : 9) – confie le Narrateur dans la première séquence du livre.

Comment est le style des deux interlocuteurs (le Locuteur et le Narrateur), et comment ces subtilités stylistiques apparaissent dans la version hongroise ? Le Locuteur tient aux dates, il a une obsession pour nommer les choses par leurs noms. Il nomme les choses, tant que le Narrateur est beaucoup plus incertain. Dans les phrases qui suivent, nous pensons que c'est justement cette précision de l'expression qui compte. Les phrases sont courtes, précises, pour se tenir à une expression.

LA VERSION FRANÇAISE DES PAROLES DU LOCUTEUR	LA VERSION HONGROISE DES PAROLES DU LOCUTEUR	UNE PROPOSITION DE TRADUCTION
— Huit ans et demi <u>exactement</u> , c'était en février 1909. (Sarraute 1995 : 249)	<u>Pontosabban</u> nyolc és fél, 1909 februárjában. (Sarraute 1986 : 241)	<u>Pontosan</u> nyolc és fél, 1909 februárjában.

La traductrice recherche cette expression concentrée visée par la version originale, et le comparatif ne signifie que formellement une emphase, car, selon le sens, il suggère plutôt au lieu d'une précision une date approximative.

— C'est un peu plus tard que t'est <u>venu ce grand amour</u> pour lui [Napoléon Bonaparte] (Sarraute 1995 : 249)	Csak valamivel később <u>lángolt fel benned az a nagy szeretet</u> iránta... (Sarraute 1986 : 235)	Csak valamivel később <u>szeretél bele</u> igazán.
---	--	--

Dans cette séquence-ci, le Narrateur parle de ses comportements et de ses sentiments de préadolescent envers Napoléon Bonaparte, sans vouloir nommer exactement le sentiment qui l'attache au personnage historique. C'est le Locuteur qui le force à nommer exactement l'affection qu'il ressent. C'est pour cela que l'utilisation du mot « szeretet » pour rendre « amour » dans la version hongroise sonne faux. Le fait d'introduire en plus le verbe « brûler ou mieux encore s'enflammer » pousse trop loin l'intensité stylistique de la phrase sans être en harmonie avec « le degré émotionnel » de « szeretet » Le traduire sous forme de verbe donnerait peut-être plus l'impression d'un texte homogène.

— Sois <u>juste</u> , ... (Sarraute 1995 : 38)	Légy <u>igazságos</u> ... (Sarraute 1986 : 35)	Légy <u>pontos</u> ...
--	--	------------------------

Dans la séquence dont l'exemple est tiré, le Narrateur raconte la façon dont sa mère le néglige et le met de côté par rapport à ses occupations, notamment à l'écriture, à la lecture, et à son mari (Kolia) et ses amis. Le Locuteur a pour but de remettre la narration dans une sorte de position centrale, de la canaliser au juste milieu. En disant donc « sois juste », il ne s'agit pas d'une sorte justesse entre deux parties prises, car il

n'y a pas deux parties. Il s'agit tout simplement d'une tentation de remettre la vision narrative dans une position objective.

— Est-il certain que cette image se trouve dans <i>Max et Moritz</i> ? Ne vaudrait-il pas mieux le vérifier ? (Sarraute 1995 : 48)	Biztos, hogy a <i>Marci-Miskában</i> van az a kép? Nem kellene ellenőrizni? (Sarraute 1986 : 44)	
— Tu n'y croyais pas <u>vraiment</u> ? (Sarraute 1995 : 85)	És nem hiszed, hogy <u>csakugyan</u> az volt? (Sarraute 1986 : 81)	Te nem hiszel ebben igazán?

La traductrice recherche cette expression concentrée et précise visée par la version originale, comme dans notre premier exemple, mais à nouveau pousse à l'extrême la précision. Dans la version française, le Locuteur, par le pronom 'y' renvoie tout simplement à une expression mentionnée dans la phrase précédente : « traumatisme de l'enfance », et interroge le Narrateur, s'il y croit ou non. La traductrice, dans la version hongroise, en introduisant un pronom démonstratif et un mot supplémentaire : « certes, en effet », donne une signification différente à la phrase.

Le Narrateur par contre, est tout ce que le Locuteur n'est pas : il ne se soucie pas des dates, il ne veut pas nommer les choses, mais les présenter juste en les dessinant, en les formulant et ensuite reformulant, il ne veut ni prendre position, ni faire d'effet quelconque. Malgré ses protestations, il prend quand même la parole : l'autodiégèse se réalise par le Narrateur. Ses incertitudes, ses hésitations dans la parole, sa parole bégayante, ses formulations et reformulations sont manifestes dans la traduction aussi. Voyons tout cela à l'aide de deux exemples :

LA VERSION FRANÇAISE DES PAROLES DU NARRATEUR	LA VERSION HONGROISE DES PAROLES DU NARRATEUR	UNE PROPOSITION DE TRADUCTION
— Était-ce de l'amour ? (Sarraute 1995 : 243)	Vajon szeretet volt az? (Sarraute 1986 : 235)	Vajon szeretet volt?
Non, à quoi bon ? Ce qui est certain, c'est que cette <u>image</u> est restée liée à ce livre et <u>qu'est resté intact</u> le sentiment qu'elle me donnait d'une appréhension, d'une peur qui n'était pas de la peur pour de bon, mais juste une <u>peur drôle</u> , pour s'amuser. (Sarraute 1995 : 48)	Nem, minek? Az biztos, hogy ezzel a könyvvel kapcsolódott össze, és <u>épségben fennmaradt</u> az az érzés, amit felkeltett bennem, az a szorongás, az a félelem, ami nem igazi félelem volt, hanem épp hogy mulatságos, <u>szórakoztató félelem</u> . (Sarraute 1986 : 44)	Nem, mire lenne jó? Ami biztos, hogy a <u>kép</u> a könyvhöz köt és a kép által akkor felkeltett érzés is <u>érintetlen</u> : ijedség, félelem, de nem olyan igazi, csak olyan játékos, a <u>szórakozás része</u> .

La version hongroise suit la construction grammaticale de l'original, et le style hésitant qui y est lisible aussi. Le mot « image » de l'original manque, il se perd, et il s'y trouve plusieurs expressions maladroites : « épségben fennmaradt érzés » et « szórakoztató félelem » par exemple. Le mot « szorongás » en français est « l'angoisse ». Il ne s'agit pas de cela ici.

La dualité de l'énonciateur n'est aucunement schizophrénique – cette fausse situation d'énonciation où un *je* et un *tu* renvoient à deux rôles, celui du locuteur et

celui de l'allocutaire, dissimule la fusion évidente du Locuteur et du Narrateur. On a l'impression que la traduction ne se rend pas compte de la différence stylistique des paroles des deux locuteurs. C'est surtout le changement des modalisateurs et leur remplacement avec d'autres qui trouble en partie la réalisation d'une équivalence stylistique.

Les éléments temporels

L'aspect temporel, à part la personne du narrateur, est le côté le plus important de l'étude stylistique d'une œuvre autobiographique. Car le thème de l'autobiographie n'est même pas en premier lieu l'histoire plus ou moins précise de moments réellement vécus par quelqu'un ; ce qui préoccupe avant tout l'écrivain d'un mémoire, c'est justement la question de la mémoire, du temps qui passe, qui construit et qui ravage. Le travail de la mémoire est au centre de toute écriture autobiographique. Et ce travail consiste – au niveau de la réalisation linguistique en tout cas – en un jeu, une lutte avec le temps, et cela est ainsi pour l'*Enfance* de Nathalie Sarraute aussi.

Parmi les deux oppositions de l'aspect⁴, nous exploiterons surtout la perfectivité de ce texte. Car un phénomène rare attire l'attention du lecteur : il semble que toute perfectivité est ôtée à ce texte. Les deux temps verbaux dominants sont le présent et l'imparfait, le passé simple est tout à fait absent, le passé composé et le plus-que-parfait sont rares. Les récits traditionnels opposent temps du discours et temps de l'histoire⁵ : les verbes à l'aspect perfectif se présentent plutôt au cours de l'utilisation du temps de l'histoire. Il paraît pourtant que, dans l'*Enfance* – quoiqu'on ait affaire à une histoire (fragmentaire : des histoires) autobiographique(s), il ne se trouve que des temps verbaux qui marquent le temps du discours : le présent, le futur, le passé composé, le plus-que-parfait. Ce texte a une très forte imperfectivité. Cet aspect temporel du texte renforce donc le style oral, parlé de l'œuvre, aussi bien que le dialogue, la structure narrative fondée sur les deux interlocuteurs.

Ce mirage du récit imperfectif s'évapore quand on examine la temporalité des propos des deux interlocuteurs, et de plus près les différentes valeurs du présent et de l'imparfait dans les textes du Narrateur. Le présent de l'énonciation est celui de leur dialogue. Les propos prononcés par le Locuteur concernent soit le passé – dans ce cas-là, il se sert des temps verbaux du passé (passé composé et imparfait) – soit le présent de l'énonciation – alors il utilise le présent. La temporalité des propos du Narrateur est plus complexe : il se sert du présent, mais ce présent a une double valeur : soit il se réfère au présent de l'énonciation, soit il est le temps verbal du récit (du / au passé). Il utilise également des différentes formes du passé, mais cela rarement pour évoquer

⁴ « L'aspect constitue une information sur la manière dont le sujet énonciateur envisage le déroulement d'un procès, son mode de manifestation dans le temps. » (Maingueneau 1993 : 33-34.) Ses deux oppositions principales sont le *perfectif* et l'*imperfectif* (passé simple, imparfait, mise en relief) et l'*accompli* et l'*inaccompli* (Je marchais quand il est arrivé. J'ai mangé puis j'ai pris mon thé.)

⁵ Termes de Benveniste cités par Ducrot-Todorov 1972 : 399. Discours et récit sont souvent qualifiés comme les deux plans distincts de la narration : « Relève du discours toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à son instance d'énonciation. » (Maingueneau 1993 : 37). Le récit par contre un usage narratif de la langue dans lequel l'histoire est plus ou moins détachée de son énonciateur.

des souvenirs : nous examinerons surtout les valeurs de l'imparfait dans les paroles du Narrateur.

Le présent a une valeur plus large et plus fondamentale dans l'*Enfance* que le moment présent. Le présent, c'est la présence. Il représente les moments du passé incarnés dans l'écriture. « "Nein, dans tust du nicht." "Non, tu ne feras pas ça"... Ces paroles viennent d'une forme que le temps a presque effacée... Il ne reste qu'une présence... » (Sarraute 1995 : 10). Il ne veut pas s'éloigner du présent pour reconstruire le passé comme un monde sans faille, mais il veut faire revivre ses souvenirs un peu comme s'ils faisaient partie même du présent. D'ailleurs, aucun des deux interlocuteurs du dialogue ne se sert d'aucun temps verbal qui éloignerait le texte de son énonciateur.

Quels sont les faits stylistiques temporels, à l'aide desquels le Narrateur tient constamment la parole proche du temps de l'énonciation ? D'abord on distingue deux sortes de présents, qui sont dissociés par le choix d'embrayeurs⁶ différents.

VERSION FRANÇAISE	VERSION HONGROISE
Il est assis <u>sur une chaise derrière moi</u> et il <u>me</u> chante une vieille berceuse... sa voix basse et incertaine, comme un peu éraillée... il ne sait pas bien chanter et cette maladresse donne à ce qu'il chante quelque chose d'encore plus touchant... je l'entends <u>aujourd'hui</u> si distinctement que je peux l'imiter et j'avoue que parfois cela m'arrive... (Sarraute 1995 : 52-53)	<u>Mögöttem ül a széken</u> , és egy régi altatódalt énekel <u>nekem</u> ... mély hangja bizonytalan, kicsit mintha rekedt volna... nem tud énekelni, és ügyetlenségétől csak még meghatöbb, amit énekel... <u>ma</u> is oly tisztán hallom, hogy utánozni is tudom, és bevallom, néha meg is teszem... (Sarraute 1986 : 49)

Le présent du récit et le présent de l'énonciation s'enchaînent dans la citation, dans le texte original aussi bien que dans la traduction. Jusqu'à « je l'entends » il s'agit de ce présent de récit, qui ressemble à s'y méprendre à un présent aoristique⁷. À partir de « je l'entends » pourtant il s'agit d'un présent de l'énonciation. Le déixis apparaît sous forme d'un déictique temporel (« aujourd'hui ») et le verbe « j'avoue » révèle que le « je » qui prend la parole compte sur la présence d'un « tu » : il s'agit d'une situation de parole. Nous appellerions ce présent de récit non pas présent aoristique, mais présent diégétique.

À part le présent, le temps verbal le plus fréquent est l'imparfait. Le Narrateur s'en sert le plus souvent pour sa valeur itérative⁸. Le présent de ses récits non-déictiques est la meilleure forme pour exprimer ces images inchangeables, gravées

⁶ Les *embrayeurs* (traduction de l'anglais *shifter*) ont pour fonction l'articulation de l'énoncé sur la situation d'énonciation. Les indicateurs spatiaux (à côté de la rivière, ici), les indicateurs de temps (maintenant, hier) et les personnes (je, tu, Pierre) (Maingueneau 1993 : 3-6).

⁷ Le *présent aoristique* est un présent historique, un présent de récit. L'utilisation du présent pour raconter des histoires (Maingueneau 1993 : 49-53).

⁸ « L'*itération* (est) la répétition d'un même procès. » (Maingueneau 1993 : 68.) Par exemple : « — Quant à moi, je n'avais pas peur non plus de Véra. Je savais que je ne pouvais provoquer chez elle un agacement, une impatience... » (Sarraute 1995 : 145). Ou encore : « — Peut-être... j'avais l'impression qu'il [son père] n'était pas heureux, il me semblait soucieux... il y avait chez lui quelque chose qui me donnait envie de le protéger... » (Sarraute 1995 : 157). (Verbes soulignés par nous)

« une fois pour toutes » (Sarraute 1995 : 41) dans sa mémoire. En effet, le Narrateur doit ressentir le besoin de donner l'arrière-plan de ses récits, en fournir une sorte d'explication, commentaire, et cela dans cet imparfait de généralisation.

<p>Quelque temps après, mon père <u>m'appelle</u>. Je le <u>voyais</u> très peu. Il <u>partait</u> le matin vers sept heures, quand je <u>dormais</u>, et <u>rentrait</u> le soir très fatigué, préoccupé, le repas <u>s'écoulait</u> souvent en silence. Vera <u>parlait</u> très peu. Les mots qu'elle <u>proférait</u> étaient toujours brefs, les voyelles <u>comme écrasées</u> entre les consonnes, comme pour que chaque mot <u>prenne</u> moins de place. (...) Après le dîner, mon père, je le <u>sentais</u>, <u>étais</u> content que j'<u>aïlle</u> me coucher... et moi-même je <u>préférais</u> aller dans ma chambre. (...) Donc quelques jours après <u>mon envoi</u> de cette lettre à maman, mon père me <u>retient</u> après le dîner. (Sarraute 1995 : 114-115)</p>	<p>Kis idő múlva <u>hívat</u> apám. Keveset <u>voltam</u> vele. Reggel hét óra körül <u>ment el</u>, mikor még <u>aludtam</u>, és este <u>jött meg</u> fáradtan, gondterhelten, sokszor szóltanul <u>vacsoráztunk</u>. Vera nagyon keveset <u>beszélt</u>. Mindig rövid szavakat <u>használt</u>, a magánhangzókat <u>összelapították</u> a mássalhangzók, talán hogy kevesebb helyet <u>foglaljanak</u> el a szavak. (...) Apám <u>örült</u>, <u>éreztem</u>, ha vacsora után <u>elmentem</u> lefeküdni... és magam is <u>jobban szerettem</u> visszavonulni a szobámba. (...) Szóval egy héttel azután, hogy <u>elküldtem</u> anyámnak azt a levelet, apám <u>ott tart</u> vacsora után" (Sarraute 1986 : 110-111)</p>	<p>Kis idő múlva apám <u>hív</u>. Akkoriban keveset <u>találkoztunk</u>. Reggel hét körül <u>ment</u>, akkor még <u>aludtam</u>, és este nagyon fáradtan, gondterhelten <u>érkezett</u>, gyakran csendben <u>vacsoráztunk</u>. Vera nagyon keveset <u>beszélt</u>. Rövid szavakat <u>mondott</u>, a magánhangzók mintha <u>összelapultak volna</u> a mássalhangzók között, hogy minden egyes szó kevesebb helyet <u>foglaljon</u> (...) Vacsora után, apám, <u>éreztem</u>, <u>örült</u>, ha aludni <u>tértem</u>... és én is inkább <u>mentem</u> a szobámba (...) Szóval néhány nappal az anyunak szóló levél feladása után apám nem enged elmenni vacsora után.</p>
---	--	--

Entre les deux verbes au présent, nous avons une dizaine de verbes à l'imparfait. Ce passage est un type de séquence descriptif, il donne l'arrière-plan des propos du père. Les verbes à l'imparfait décrivent la façon dont la famille vivait à ce temps-là. Cette utilisation itérative de l'imparfait prête un aspect souvent monotone au texte, mais renforce à ce va-et-vient qui est entre le passé (exprimé par le présent diégétique) et le présent de l'énonciation. La négligence du subjonctif imparfait (son remplacement par des subjonctifs présents) démontre également la perméabilité des deux plans temporels de la narration de l'autobiographie. La traduction de ce passage est problématique. La traductrice n'a pas remarqué cette valeur descriptive de l'imparfait, le rôle descriptif du paragraphe. Si elle s'était rendu compte de cela, elle aurait utilisé moins de verbes, et moins de verbes à l'aspect fini.

LE VERBE FRANÇAIS	ASPECT	LE VERBE HONGROIS	ASPECT	ASPECT ITÉRATIF EN HONGROIS
je le voyais	itératif	voltam vele	perfectif	találkoztunk
il partait	itératif	ment el	perfectif	ment
je dormais	itératif	aludtam	itératif	

il rentrait	itératif	jött meg	perfectif	jött, érkezett
le dîner s'écoulait	itératif	vacsoráztunk	itératif	
elle parlait	itératif	beszélt	itératif	
je sentais	itératif	éreztem	itératif	
je préférais	itératif	jobban szerettem	perfectif	inkább mentem

On peut constater, qu'au niveau macrostructural du récit, l'aspiration première stylistique de l'auteur et de trouver les expressions linguistiques d'une narration sans les gestes de narration, quasi sans narrativité. Les faits de styles examinés produisent cet effet : la situation de parole fondée sur l'interlocution et les deux styles différents des deux interlocuteurs, et les temps verbaux utilisés, qui sont plutôt ceux du discours que de l'histoire. En examinant la traduction, on constate que la traductrice ne se rend pas compte consciemment de ces valeurs stylistiques des aspects temporels par exemple, et ainsi elle n'arrive pas à se détacher de la volonté de produire un texte diégétique.

Conclusion

En tant que méthode, nous avons choisi les outils d'une stylistique comparée pour ces études de linguistique appliquée dans le domaine de la traduction littéraire. L'examen des faits linguistiques des textes-sources et leur prise en considération en tant que faits stylistiques est un soutien technique pour l'élaboration d'une traduction stylistiquement équivalente à l'original.

Nous avons examiné deux caractéristiques du texte qui sont valables au niveau macrostructural, la forme dialoguée et les aspects temporels. On remarque une différence de style entre les deux interlocuteurs de l'autobiographie. Ensuite nous pouvons conclure que les temps verbaux utilisés sont ceux du discours, le présent et l'imparfait en premier lieu.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature française
 lombariza@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

ADAM, Jean-Michel (1997). *Le style dans la langue*, Lausanne-Paris : Delachaux et Niestlé S. A.

BARTHES, Roland (1985). *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil.

BARTHES, Roland (1964). « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris : Seuil. 147-154.

BARTHES, Roland (1966). « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1-27, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113. Page consultée le 15 avril 2019.

BLANCHOT, Maurice (1959). *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard.

BUREAU, Conrad (1976). *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, Paris : PUF.

CRESSOT, Marcel (1959). *Le style et ses techniques*, Paris : PUF.

CHEVREL, Yves (1995). *La littérature comparée*, Paris : PUF.

DELEUZE, Gilles (1993). *Critique et clinique*. Paris : Minuit.

DUCROT, Oswald – Tzvetan, TODOROV (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil.

ÉLTHES Ágnes (2006). « Racine en hongrois avec un regard particulier sur les répétitions lexicales dans Phèdre, traduite par György Somlyó ? Le cas du monstre. Linguistique contrastive, linguistique appliquée, sociolinguistique, Hommage à Etienne Pietri », *Études contrastives*, Vol. 6., Bern : Peter Lang, 83-15.

ÉLTHES Ágnes (2009). « Rejtett szövegszubsjektivitás. Szabó Magda *Az ajtó* című regényének francia fordításáról. », *Fordítástudomány*, XI. évf. 2. szám 22. Budapest : Scholastica, 82-100.

FONTANILLE, Jacques (1999). *Sémiotique et littérature*, Paris : PUF.

FROMILHAGUE, Catherine (1992). *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris : Bordas.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*, Paris : Seuil.

GICQUEL, Bernard (1993). *L'explication de textes et la dissertation*, Paris : PUF.

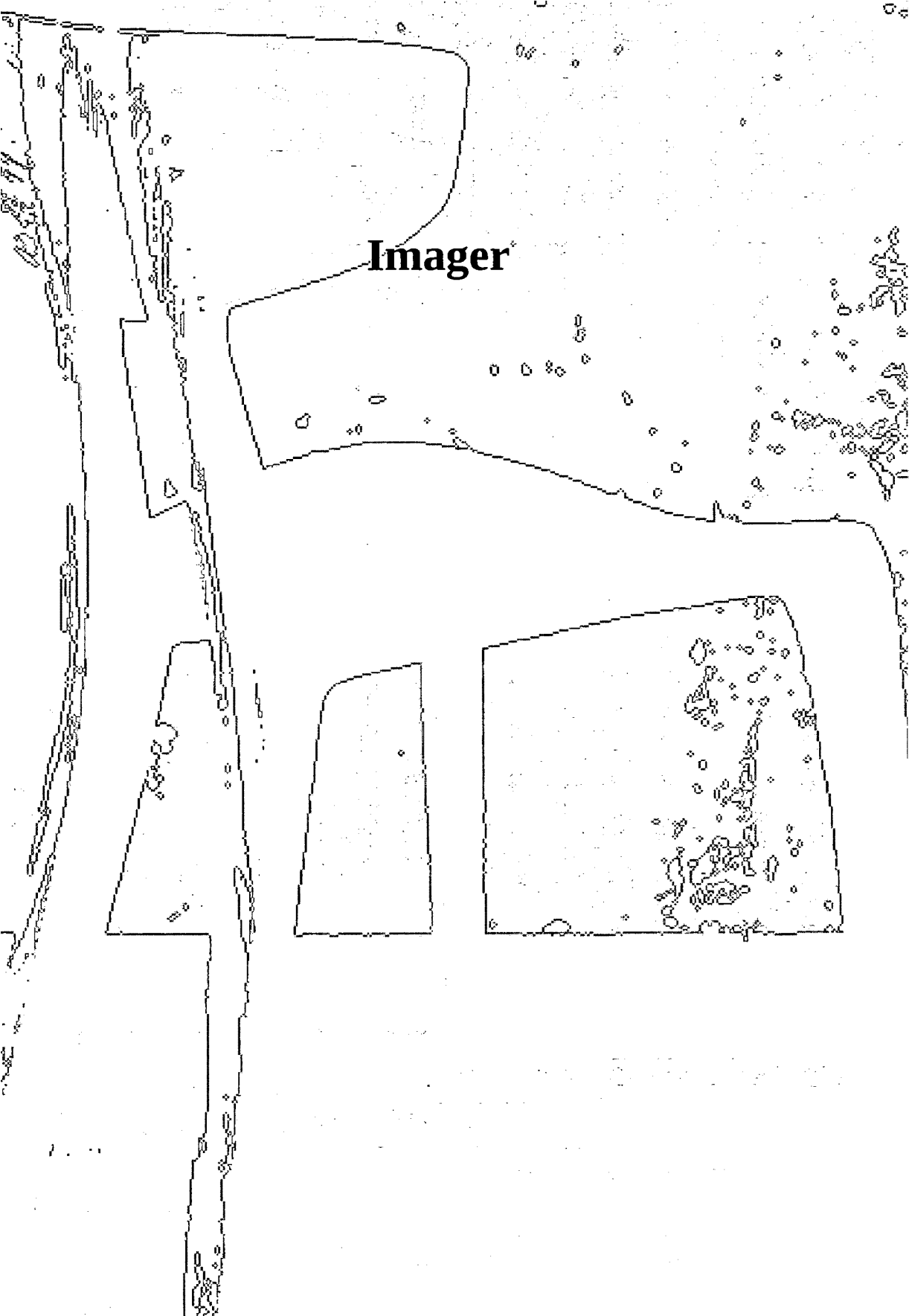
GOSELIN-NOAT, Monique (2002). « Nathalie Sarraute et la recherche de la vérité », *Critique*, n° 656-657, 22-36.

GROUPE μ (1982). *Rhétorique générale*, Paris : Seuil.

HERSCHBERG-PIERROT, Anne (1993). *La stylistique de la prose*, Paris : Belin.

- KLAUDY Kinga (1994). *A fordítás elmélete és gyakorlata*, Budapest : Scholastica, 1994.
- LADMIRAL, Jean-René (1994). *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris : Gallimard.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Dunod.
- PICHOIS, Claude – André M., ROUSSEAU, (1971 [1967]). *La littérature comparée*, Paris : Armand Colin.
- ŠABRŠULA, Jan (1990). *Problèmes de la stylistique compare du français et du tchèque*, Praha : Universita Karlova.
- SARRAUTE, Nathalie (1995 [1983]). *Enfance*, suivi du dossier par Marie-France SAVÉAN Paris : Gallimard (Folio).
- SARRAUTE, Nathalie (1986). *Gyerekkor*, ford. PÓR Judit, Budapest : Magvető Kiadó.
- SARRAUTE, Nathalie (1996). « Roman et réalité », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1645.
- SARRAUTE, Nathalie (1996b). « Le Langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1679-1694.
- SPITZER, Léo (1970). *Études de style*, traduit par Éliane KAUFHOLZ, Alain COULON, Michel FOUCAULT, Paris : Gallimard.
- SUMPF, Joseph (1971). *Introduction à la stylistique du français*, Paris : Larousse.
- SZABÓ Zoltán (2001). « Gondolatok az összehasonlító stilsztikáról », *Magyar Nyelvőr*, n° 125, 1-3.
- ZJAICEK, Jacques (1973). *Études de stylistiques comparatives Néerlandais – Français*, Paris : Mouton.

Imager



Les livres illustrés et les lectures d'images de Lorand Gaspar

Lorand Gaspar a collaboré avec plusieurs peintres pour créer des livres objets où ses poèmes sont accompagnés d'illustrations¹. Comme le note Anne Flanagan, on peut observer une production en deux phases dans la publication de ses œuvres :

Gaspar a ainsi une production double, celle de sa poésie accessible au plus large public par la lecture d'éditions de poches, et celle de ces livres d'art, quasi secrète, vouée à un public très restreint pouvant acquérir les volumes tirés à un très petit nombre d'exemplaires (Flanagan : 176).

Cependant nous ajouterions encore une phase, car les poèmes sont souvent publiés en premier lieu dans des revues (accompagné ou non par des illustrations), et suivent un cheminement particulier à travers chaque nouvelle forme d'édition², trajectoire au cours duquel ils peuvent se modifier considérablement (abrégé, rajouté, déformé, accompagné d'image, ...).

Parmi les livres accompagnés d'images, Anne Flanagan distingue les livres d'art, où des illustrations viennent enrichir les poèmes, mais qui conservent la lecture linéaire qu'offre le livre ; et une autre catégorie qui serait le livre objet où l'on quitte la lecture classique linéaire et l'ordre défini par exemple grâce aux feuilles détachables (*Approches d'un désert vivant*, Villeneuve-Lez-Avignon, 1999, encres de Claude Caranjoud). Toutefois dans certains cas il est difficile de trancher à partir de quand peut-on parler de livre objet. Le livre d'art ou livre objet « illustré » permet cependant un autre type de lecture où non seulement les images participent à la construction d'une signification mais aussi la qualité et la texture de la page, ce qui renoue avec les propos de Gaspar, sur la vue qui donne accès au toucher et à la quête auquel est invité de la sorte le lecteur. L'exemple d'*Amandiers* est représentatif comment les poèmes ont leur propre vie et resurgissent dans différents contextes (voir le tableau n° 1 à la fin de l'étude).

Une version abrégée d'*Amandiers* parut d'abord dans la *Nouvelle Revue Française* en 1974, puis en 1980 paraît le poème entier accompagné d'estampilles d'Étienne Hajdú, artiste d'origine transylvanienne connu surtout pour ses sculptures. Hajdú a commencé à développer le procédé des estampilles vers 1957, une technique de gravure qui utilise le relief créé par la pression sur le papier pour faire sortir le dessin par les ombres et les lumières.

¹ L'étude ci-présente est une variante remaniée d'une partie de la thèse de Gyöngyi PÁL, thèse intitulée *Le dispositif photo-littéraire en France dans la seconde moitié du XXème siècle : analyse de l'œuvre de François-Marie Banier, Jean-Loup Trassard, Lorand Gaspar et Denis Roche*, soutenue en 2010 à l'Université de Szeged et à l'Université Rennes 2 sous la direction de Tímea Gyimesi et Jean-Pierre Montier. (Disponible en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00481329>.)

² Voir quelques exemples dans le tableau n°1 ci-joint sur le cheminement du texte à travers les différentes éditions que nous avons reconstruit en se basant sur la bibliographie établie par Daniel Lançon dans les actes du colloque sur Lorand Gaspar (Lançon 2004 : 356-412).



Amandiers (1980)³

Les formes des estampilles comme le remarque Anne Flanagan vivent grâce à la lumière et ne sont jamais statiques, en tournant la page, en changeant de point de vue le dessin change aussi (Flanagan 2004 : 176). Le papier Duchêne utilisé pour *Amandiers* (1980) est d'une facture à la fois visuelle et sensuelle. La douceur du papier et le procédé qui utilise les jeux d'ombre et de lumière entrent en dialogue avec les poèmes de Gaspar, encore plus que les formes représentées, qui symbolisent de manière abstraite les branches, les fleurs, les feuilles, ou l'arbre entier de l'amandier. La fragilité et la vulnérabilité de la fleur d'amandier trouvent un écho dans la délicatesse du papier. L'amandier, qui est un des premiers arbres à fleurir au printemps, évoque « ce bonheur [est] simple au bout du cheminement obscur » (Gaspar 1980 : sans pagination). Le procédé de l'estampille comme l'arbre en fleur devant la maison de Gaspar en Tunisie, offre soudain à la vue une évidence.

Comme cette cécité nous voit soudain dans notre sommeil !
Écoute comme il fond ce peu de blanc tombé au fond de l'œil ! (Gaspar 1980)

Les formes en creux des estampilles se montrent soudain grâce à la lumière, mais l'expérience se poursuit car au revers de la page la forme réapparaît en forme de relief. On observe un double jeu de creux et de relief, de lumière et d'ombres, d'impressions, des termes qui évoquent la photographie et les préoccupations du poète sur la lumière.

³ L'image provient du catalogue de vente Muizon – Rieunier, voir d'avantage d'image sur le site : <http://www.muizonrieunier.com/html/fiche.jsp?id=9083865&np=&lng=fr&npp=150&ordre=&aff=&r=>. Consulté le 19 mars 2019.

Gaspar est conscient de cet effet des estampilles, comme il le note dans un texte pour le catalogue d'exposition d'Étienne Hajdú :

Ne pouvait-on pas demander à cette feuille de papier blanc de l'accueillir [la forme] aussi sensuellement, aussi innocemment transparente et brûlante qu'un pétale d'amandier, qu'un flocon de neige ? [...]

Ce que les corps composés par Hajdú nous apportent, c'est à la fois la graine et le ciment, le battement et le souffle. Ils nous aident à mieux percevoir le monde, un monde guéri de sa fragmentation, un réel qui se déroule d'un seul tenant, mû par la même respiration de la lumière⁴.

Dans *Apprentissage* (Gaspar 2004 : 273) sous le chapitre « Approches de l'étendue », qui réunit des textes sur l'œuvre de plusieurs peintres, Gaspar parle à propos de Hajdú de corps capables d'étendre l'étendue, « l'étendue en tant que source d'elle-même sans fond, et déploiement sans limites » (Gaspar 2004 : 273). Grâce au toucher c'est l'espace que s'étire :

Sentir naître sous ses doigts des volumes noués par les rencontres, foyers d'énergie, de rayonnement. Figures tranquilles ceintes dans leur puissance d'aller, de se déplier. Masse de vibration serrée, compacte, aiguisée pour un départ.

Intensité immobile dans le regard. Immobile et pourtant ressentie comme une pulsation. Les doigts plongent, mus par le chant. Leurs mouvements dégagent des courbures et des pentes, éclairent des épaisseurs où affleure le silence (Gaspar 2004 : 273).

De même manière l'espace et la signification du poème *Amandiers* (1980) se déploient et s'étendent à travers la troisième dimension qu'offrent les images.

La republication des poèmes d'*Amandiers* en 1996 accompagnée des lavis de T'ang Haywen (voir le tableau n° 1) montre toutefois que les images n'ont pas un strict rôle d'illustration, elles viennent s'ajouter aux poèmes plus par une commune énergie et par une commune approche qui les alimentent (et c'est souvent une amitié qui relie le poète et l'artiste).

⁴ La citation est rapportée par Anne Flanagan (Flanagan 2004 : 182) depuis la « Préface à Étienne Hajdú » écrit par Gaspar dans le catalogue d'exposition : *Sculpture, lavis, estampilles* (Hajdú 1980 : sans pagination).



Couverture d'*Amandiers*⁵ (1996)

Les lavis de T'ang évoquent vaguement les fleurs d'amandiers et la plante, mais le texte n'est plus tout à fait le même car il s'agit d'une version augmentée par rapport à la première publication par les parties Sidi Bou Saïd I, Raouad et Lianria. Les papiers Ingres Thalo et Conquéror n'ont plus la douceur et les grains du papier Duchêne, néanmoins il ne s'agit pas non plus d'un papier ordinaire, et dès la prise en main le lecteur est conscient qu'il s'agit d'un livre spécialement soigné.

Néanmoins la technique du lavis s'accorde, elle aussi, avec les propos de Gaspar. Cette méthode de peinture utilise une seule couleur qui plus ou moins diluée avec de l'eau crée un effet de clair-obscur, le plus clair étant les parties où la page blanche transparaît. Cette technique de peinture provient de la Chine et en accord avec les calligraphies, elle attache une importance au trait qui est le signe du souffle de la vie. Ainsi dans le texte de Gaspar sur T'ang publié dans *Apprentissage*, le poète fait plusieurs fois référence au « souffle vivant » (Gaspar 2004 : 274-280) qui anime le rythme des mouvements des encres du peintre. Les propos de T'ang sur sa propre activité d'artiste sont très proches de ceux de Gaspar sur la poésie, car tous les deux parlent d'une énergie qui alimente leur travail, une énergie qui trouve sa source dans la nature. Selon 'Tang :

La peinture incarne l'énergie. Elle agit comme la force cosmique qui crée les étoiles et entraîne les saisons. Cette énergie rayonne et son rayonnement touche et émeut le spectateur. Nous n'avons pas affaire à une énergie brutale mais subtile, qui unit en même temps tension et détente. [...] Nous ne sommes que des cellules sensibles entrant dans le courant, nous captions l'énergie à sa source, cette saisie immédiate se matérialise par l'encre le papier et le pinceau (T'ang 1983 : sans pagination).

⁵ La photo provient du site abebooks : <https://www.abebooks.fr/Amandiers-GASPAR-Lorand-Pierre-Alain-Pingoud-Pully/10898891022/bd>. Consulté le 16 mars 2019.

Les encres de T'ang dans le recueil déplacent finalement l'importance de l'amandier, (la fleur qui était encore au centre dans la publication précédente pour percevoir la beauté et l'harmonie soudain retrouvée) vers une source plus large, plus abstraite, celle du rythme et de la musique du monde qui se reflètent dans le poème.

Énergie, mouvement, vie, désir, pensée, langage, – des noms que nous donnons à des aspects différents de la même vivacité (Gaspar 1986 : 63).

L'énergie commune qui alimente les deux œuvres est perçue par le poète et peut être perçue par le lecteur à son tour, cependant Gaspar insiste sur la relativité de cette harmonie retrouvée :

Or, quelque chose en moi sait que l'ordre et l'harmonie convenable à ma « composition » ne sont qu'une construction ou, si l'on veut, une des figures parmi une infinité d'autres que peut revêtir la nature selon le point de vue où se place l'observateur ; je « sais » que dans ses tumultes, ces désordres à mes yeux, il y a une cohérence, une musique dénuée de sons, comme avait dit Mi Fou (Gaspar 2004 : 274).

L'image offre une voie pour « entrer » dans l'univers du poème en même temps qu'elle offre une sortie sur le monde, elle invite le lecteur à poursuivre la quête, sa quête, en soulignant qu'il ne s'agit que d'une entrée possible.

À la suite de ces deux livres d'art, le poème *Amandiers* (voir le tableau n° 1) va resurgir dans d'autres publications permettant chaque fois un accès à un public de plus en plus large (qui s'accompagne d'une perte de sa valeur artisanale en tant que livre d'art), en même temps que le poème s'élargit par le contexte des autres poèmes qui l'entourent (*Patmos*, 2001 et 2004) l'inscrivant dans un autre paysage, une autre étendue.

La collaboration de Lorand Gaspar avec d'autres artistes témoigne d'une richesse dans l'utilisation de l'image dans divers contextes et différents supports (magazine, livre d'art, livre objet, catalogue d'exposition, ouvrage critique (voir le tableau n° 2). À part ses propres textes publiés avec ses propres photos (dans des magazines, livres ou catalogues d'exposition), Lorand Gaspar collabore avec des artistes pour réaliser des livres d'art (Étienne Hajdú, Zao Wou-Ki, Árpád Szenes, Claude Caranjoud, Claude Ballaré), il utilise aussi volontiers des éléments visuels de diverse nature (dessins d'Henri Michaux, une partition de Bach et des dessins scientifiques) pour structurer un de ses livres : *Approche de la parole*, tout comme il prête également ses photos pour l'illustration (Yves Bonnefoy, Mátyás Varga, James Sacré).

Dans de nombreuses revues figurent un texte en prose, réflexions ou poème(s) accompagnés soit de ses propres photos soit des images d'autres peintres-amis. Ses photos, fragments de ses manuscrits ou ses poèmes inédits, tout comme les poèmes d'autres poètes-amis ou images de peintres-amis viennent enrichir les ouvrages critiques consacrés à son œuvre le transformant partiellement en livre à son hommage. Gaspar est également l'auteur de plusieurs textes d'introduction de catalogues d'exposition pour des artistes auxquels il ressent une affinité. Les mêmes textes sans images réapparaissent dans des revues ou dans ses livres.

Dans ses diverses collaborations il est parfois difficilement reconnaissable laquelle des deux œuvres a été la source d'inspiration pour l'autre. Vouloir comprendre et transcrire l'œuvre picturale d'autres artistes, en donner une description ekphrastique semble toutefois une étape importante dans le développement d'une sensibilité visuelle, l'apprentissage d'une lecture visuelle. Le chapitre « Approche de l'étendue » dans *Apprentissage*, que nous avons déjà évoqué réunit les « lectures » d'œuvres des artistes suivants : Étienne Hajdú, T'ang Haywen, Vieira da Silva, Arpad Szenes, Zao Wou-Ki, Jean de Maisonseul, Alexandre Hollan, Roger Van Rogger. Il s'agit dans ses lectures d'une rencontre entre le poète et les œuvres décrites, rencontre au sens spinozien de ce qui se compose bien avec le corps et augmente sa puissance d'agir, « rencontres qui nous ouvrent à une joie profonde » (Gaspar 2004 : 151). Il s'agit d'une rencontre dynamique et active « comme s'il [le corps] reconnaissait quelque chose qui le concerne de près, une vérité sur l'autre, en même temps que sur lui-même et ses liens avec le monde » (Gaspar 2004 : 151). La préface du chapitre avertit le lecteur de la dimension personnelle de cette lecture des images :

Assurément, il ne peut s'agir pour moi dans ces notes sur le travail de quelques peintres et un sculpteur dont les œuvres me sont proches, de chercher à dégager un sens particulier, conscient ou inconscient, que chacun d'eux exprimerait dans son travail. Je ne puis parler que de ce que je vois, ressens, à force de les regarder, toucher, de suivre intérieurement, comme il m'arrive de le faire pour la musique, leurs mouvements, peindre et sculpter à mon tour les idées et les images qui me viennent en leur compagnie, en les habitant avec ma propre vie (Gaspar 2004 : 271).

En effet, dans la majorité des cas au lieu de parler de tableaux concrets, le poète s'attarde sur les aspects de l'œuvre qui l'intéresse, et ses réflexions divaguent et se détachent parfois de l'œuvre décrite. Par exemple le dernier chapitre dédié aux paysages de Roger Van Rogger parle avant tout du mécanisme de la vision, sur la connivence entre l'espace du monde et celui de l'esprit, mais sans s'attarder sur la particularité des paysages abstraits du peintre.

Ce qui compte c'est le rapport dynamique que peuvent provoquer les images des autres, qui mobilisent l'expérience de chacun, qui donne accès à un savoir qui est intériorisé grâce à la participation active de son élaboration, qui s'inscrit donc dans le processus de l'apprentissage de la vie. Le même rapport dynamique est décrit dans son essai d'esthétique à propos de la notion de la beauté :

[...] mon corps capable de détecter certains aspects du réel dont il construit des perceptions sensibles et des images, mais aussi les idées que mon esprit en forme, les relations qu'il établit entre les effets de cette rencontre dynamique et ceux, plus ou moins proches, inscrits dans notre mémoire, tout cela vibre ensemble en ce sentiment qui me pousse à parler de beauté (Gaspar 2004 : 148).

C'est le mouvement dynamique de la pensée qui relie la beauté et l'acte créateur et non le produit de l'acte : l'image, la peinture, la photographie, même si à son tour l'œuvre matérielle peut mobiliser des connexions nouvelles, étendre notre champ de vision et de pensée.

Le sentiment du beau qu'il m'est donné de ressentir parfois, et que j'essaie sans doute vainement de dégager, n'est pas séparable ni même distinct du « travail » du créateur ou de celui qui patiemment approfondit sa vision et sa conscience au contact des choses de l'art ou de la vie quotidiennement rencontrée, il est le travail même, cet apprentissage (Gaspar 2004 : 157).

Si on examine les gravures, peintures, et sculptures des artistes auxquels Gaspar consacre des textes dans *Apprentissage*, on peut constater que le point commun qui les relie c'est leur attachement à l'art abstrait et à l'exploration de la dynamique de l'image. Les peintres choisis produisent peut de portrait plutôt des paysages ou des images en lien avec des éléments naturels (la pierre – Jean de Maisonseul ; l'arbre – Alexandre Hollan).

Quand Gaspar choisit d'accompagner par son texte l'œuvre du photographe Koïchiro Kurita, il fait son choix pour un photographe dont l'œuvre montre également un penchant pour l'abstraction. Ainsi dans le cliché ci-dessous, intitulé *Summer grasses*, (mais qui figure sans titre dans *Le mouvement du monde*⁶, ouvrage avec les poèmes de Gaspar), un champ de hautes herbes peut se transformer en traits qui s'étalent dans un ordre dynamique et qui fait ressembler le cliché aux images réalisées par la technique de grattage.



Koïchiro Kurita *Summer grasses*, Lozere, France, 1996,
platinum print, 20,3 x 25,4 cm⁷

Le changement du titre du livre *Le mouvement du monde* par rapport à celui de l'exposition *Hydrosphère* montre à quel point le texte de Gaspar influence la lecture

⁶ Le livre a été édité suite à l'exposition de Kurita : « Hydrosphère » à la Galerie Camera Obscura en mai et juin 2001. (Kurita 2001)

⁷ L'image fut reproduite sur le site : <http://www.artnet.fr/artwork/424696597/117186/koichiro-kurita-summer-grasses-lozere-france.html>, consulté le 10 novembre 2008. En 2019 elle n'est plus accessible sur le lien ci-dessus mais visible sur amazon en taille réduite : <https://www.amazon.com/Koichiro-Kurita-Mouvement-du-Monde/dp/B004D0NW1M>, consulté le 16 mars 2019.

des photographies. Le texte de Gaspar n'est pas une introduction, il s'étale sur tout le livre en s'alternant avec les photos. Ce sont en majorité des fragments courts (d'une ou deux lignes) qui font penser par leur densité et leur longueur à des haïkus. Le texte ne donne pas de clé à l'interprétation des images, mais plutôt une réflexion autour des images qui incite chacun à chercher des clés de lecture soi-même.

L'écriture, le dessin, les formes qu'isole dans la durée un arrêt sur l'image attendent un regard qui efface les contours, rend leur fluidité aux choses (Kurita 2001 : sans pagination).

L'expérience de chacun devient un élément indispensable dans la lecture des images, ainsi Gaspar invite littéralement chaque lecteur à la fin de son texte sur Jean de Maisonneuil à poursuivre la quête de la compréhension des images :

Je laisse à chacun de *continuer sa méditation en se regardant* dans ces fontaines que sont ses tableaux qui nous regardent (Gaspar 2004 : 291, Nous soulignons).

Par les lectures d'images qu'il donne dans *Apprentissage*, comme dans un miroir il se reflète lui-même, étirant de la sorte l'étendue-pensée du texte gasparien, un reflet qui se trouve amplifié par le fait de publier les textes sans images. L'utilisation de l'image dans de différents contextes ainsi que les lectures d'images semblent conférer une liberté au poème pour se déployer, une liberté de cheminement pour le lecteur-regardeur. L'enthousiasme d'Henri Michaux à propos d'un ouvrage illustré par Zao Wou-Ki résume la même idée (cité par Florence Trocmé depuis « Lecture de huit lithographies de Zao Wou-ki » volume II des œuvres de Michaux dans la Pléiade) :

Lire un livre, en substance, est très ennuyeux car le chemin y est tout tracé par les lignes et les pages. Aucune liberté de cheminement. En revanche, dans un tableau, promenade ad libitum : "à gauche, aussi, à droite, en profondeur, à volonté. Pas de trajet, mille trajets". Tout est là, certes, mais rien n'est encore connu dans le premier regard. "C'est ici qu'il faut vraiment commencer à LIRE" (Trocmé sans date)

Si l'image confère une ouverture dans les modes de lectures, la fréquente republication des textes de Lorand Gaspar sur des supports différents, accompagnés ou non par des images, offre également une sensation d'infini au sens de l'étendue qui s'étire.

KAPOSVÁRI EGYETEM
Rippl-Rónai Művészeti Kar
maître de conférences
pal_gyo@yahoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

- FLANAGAN, Anne (1989). « Lorand Gaspar et ses livres d'art », Yves-Alain Favre (dir.) *Poétique et poésie*, colloque international, 25 au 27 mai 1987, Pau : Université de Pau, 175-184.
- GASPAR, Lorand (1980). *Amandiers*, (huit estampilles d'Étienne Hajdú), Paris : Fata Morgana.
- GASPAR, Lorand (1986). *Feuilles d'observation*, Paris : Gallimard.
- GASPAR, Lorand (1996). *Amandiers*, lavis de T'ang, Lausanne : Pierre-Alain Pingoud.
- GASPAR, Lorand (2004). *Approche de la parole suivi de Apprentissage*, Paris : Gallimard.
- HAJDÚ, Étienne (1980). *Sculpture, lavis, estampilles*, (catalogue de l'exposition à la Galerie Irtissem entre 28 avril -15 mai 1980), Tunis : Galerie Irtissem.
- KURITA, Koïchiro (2001). *Le mouvement du monde*, textes et poèmes de Lorand Gaspar, Paris : éd. galerie Camera obscura.
- LANCON, Daniel (dir.). *Lorand Gaspar*, Cognac : Le Temps qu'il fait/Cahier seize, 2004.
- T'ANG, Haywen (1983). « Entretien avec J. P. Desroches », in Catalogue d'exposition de Quimper 28 janvier – 16 avril 1983. Extrait reproduit sur le site dédié au peintre : <http://www.tanghaywen.org/index/Projet-Frame1.htm>. Page consultée le 14 novembre 2008.
- TROCMÉ, Florence (sans date). *Œuvres en dialogue : Michaux et Zao Wou-ki*, [En ligne] <http://www.maulpoix.net/zao.html>. Page consultée le 24 octobre 2008.

ANNEXE

TABLEAU N°1 – Exemples du cheminement des œuvres de Lorand Gaspar à travers les différentes publications

Revue	livre objet	livre
<p>« Amandiers » (extraits), <i>La Nouvelle Revue Française</i>, n°264, déc. 1974, p. 50-55.</p>	<p><i>Amandiers</i> ; Fata Morgana, 1980 (huit estampilles d'Étienne Hajdú) tiré sur papier Duchêne à la main à 14 exemplaires.</p>	<p><i>Amandiers</i>, Pully, P.A.P., 1996 avec des lavis de T'ang tirage de 40 exemplaires numéroté de I-XL sur Ingres de Thalo et 660 exemplaires sur Ingres Conqueror</p>
<p>« Genèse », <i>La Nouvelle Revue Française</i>, n° 342-343, juillet août 1981, p. 39-43</p> <p>nouvelle version: « Genèse », Seyssel, <i>Le Nouveau Recueil</i>, n°52, sept. - nov. 1999, p. 5-9.</p>	<p><i>Genèse</i> avec trois eaux fortes de Zao Wou-Ki, Thierry Bouchard, 1981. tiré en 100 exemplaires dont 20 sur papier du Moulin de Pombié de G. Duchêne avec la suite de gravure sur vélin des Rives et 80 sur vélin d'Arches</p>	<p><i>Patmos et autres poèmes</i>, Paris, Gallimard, 2001, coll. « blanche » (20 exemplaires sur vélin pour l'édition de tête)</p>
<p>« Patmos », <i>La Nouvelle Revue Française</i>, n°438-439, juillet-août, 1989, p. 48-53. « Patmos II » Seyssel, <i>Recueil</i> n°13, 1989, p. 5-7.</p>	<p><i>Patmos</i>, Pully, P.A.P., 1989, avec un lavis de T'ang tiré en 500 exemplaires sur Ingres de Thalo et 13 exemplaires avec un lavis original de T'ang</p>	<p><i>Patmos et autres poèmes</i>, Paris, Gallimard, 2004, coll. Poésie, n° 390 (édition de poche)</p>

TABLEAU N°2 - Ouvrages de Lorand Gaspar rassemblant textes et images

texte	image	titre	support	relation entre texte-image
textes et photos de Lorand Gaspar		<i>Porte-des-Singes</i> , n°5, 1977.	magazine	8 clichés avec poèmes
		<i>Lorand Gaspar, Espaces</i> , Marseille, Sud, 1983.	catalogue d'exposition	15 clichés, poèmes inédits
		<i>Lorand Gaspar, Égée-Judée</i> , Aporic, n°9, 1988.	magazine	2 clichés avec poèmes
		<i>Lorand Gaspar</i> , Musée Nicéphore Niepce, 1989.	catalogue d'exposition	10 clichés texte d'introduction et entretien
		<i>Carnet de Patmos</i> , Le Temps qu'il fait, 1991.	livre	12 clichés, parallèle à la prose
		<i>Arabe heureuse et autres journaux de voyage</i> , Deyrolle, 1997.	livre	une photographie en couverture
		<i>Carnets de Jérusalem</i> , 1997.	livre	16 clichés, parallèle à la prose
		<i>Scherzo</i> , n°4, 1998.	magazine	4 clichés avec poèmes
texte de Lorand Gaspar	photo de René Rousset et Claude Ballaré	« Que fuions-nous en voyageant ? » in : <i>Sable</i> , Tunis, 1972.	livre	réflexions qui accompagnent l'image
	photo de Koïchiro Kurita	<i>Le mouvement du monde</i> , livre faisant suite à l'exposition « Hydrosphère » à la Galerie Camera Obscura en mai et juin 2001.	livre	poèmes qui accompagnent l'image
texte de Lorand Gaspar	images d'autres artistes	<i>Approche de la parole</i> , Gallimard, 1978. Frontispice d'Henri Michaux.	livre	l'image accompagne le texte
		<i>Sentes</i> , Tunis, 1979. Frontispice de Claude Ballaré.	livre	l'image accompagne le texte
		<i>Amandiers</i> , Bagnoux, 1980. Huit estampilles d'Etienne Hajdu.	livre d'art	l'image illustre le texte
		<i>Genèse</i> , Thierry Bouchard, 1981. Trois eaux-fortes de Zao Wou-Ki.	livre d'art	l'image illustre le texte
		<i>Séfar</i> , Fata Morgana, 1983, illustrations au grattage d'Árpád Szenes.	livre d'art	l'image accompagne le texte
		<i>Journaux de voyage</i> , Le calligraphe, 1985. Encre de Zao Wou-Ki.	livre d'art	l'image accompagne le texte
		<i>Patmos</i> , PAP, 1989. lavis de 'Tang.	livre d'art	l'image accompagne le texte
		<i>La Maison près de la mer</i> , Thierry Bouchard, 1991. Quatre lavis de 'Tang.	livre d'art	l'image accompagne le texte
		<i>Pour accompagner Árpád Szenes</i> , Marie, 1993. Frontispice d'Árpád Szenes.	livre d'art	le texte accompagne l'image
		<i>Apprentissage</i> , Deyrolle, 1994, un lavis de 'Tang en couverture.	livre	l'image accompagne le texte
		<i>Anandiers</i> , Pully, PAP, 1996. Lavis de 'Tang.	livre d'art	l'image accompagne le texte
		<i>Approche d'un désert vivant</i> , Villeneuve-Lez-Avignon, 1999, encre de Claude Caramjoud	livre objet	l'image illustre le texte
texte d'autres auteurs	photo de LG	Yves Bonnefoy, <i>L'arrière-pays</i> , Paris, Flammarion, 1982.	livre	1 cliché choisi pour illustrer le texte
		<i>Espaces de Lorand Gaspar</i> , Sud, 1983.	ouvrage critique	12 clichés
		<i>Gravure ripestre</i> . Poème de Mátyás Varga (traduit par L.G.), 1998.	livre	5 clichés sans rapport aux poèmes
		<i>Mouvement de mots et de couleurs</i> , Le Temps qu'il fait, 2003.	livre	25 clichés, le texte de James Sacré a été écrit à partir des photos
		Cahier Lorand Gaspar, Le Temps qu'il fait 2004.	ouvrage critique	16 clichés

Imola TÓTH

Lanzarote de Michel Houellebecq La résurrection à travers récit et image

Michel Houellebecq est considéré comme un auteur incontournable sur la palette de la littérature française et mondiale contemporaine. Il est l'un des écrivains les plus lus de notre époque dont l'activité artistique dépasse largement le domaine proprement dit de la littérature (poésie, roman, récit) pour s'essayer dans le domaine de la cinématographie et de la photographie. Ainsi Houellebecq jouit-il d'une reconnaissance médiatique très forte, ce qui lui donne une visibilité accrue sur le marché et dans le monde culturel. Michel Houellebecq assume donc un rôle qui n'est plus celui, plus simple, plus classique de l'écrivain : le masque institutionnel (Meizoz 2017) qu'il se crée consciemment comprend toutes les activités de cette figure médiatique (écrivain, poète, acteur, metteur en scène, etc.). Notre ère numérique fournit une plateforme plus élargie pour les artistes et Michel Houellebecq n'hésite pas à saisir toutes les opportunités pour se présenter dans les médias.

Aussi dans ce travail nous nous proposerons à l'analyse une œuvre médiatiquement hybride – *Lanzarote* – qui par le fait qu'il conjugue l'écriture avec de la photographie, met en œuvre un travail postural complexe de la prise de position (médiatique, politique, etc.) de l'écrivain, au rapport aux lecteurs, de l'engagement du corps physique aux effets particuliers que cette hybridation implique. La notion de posture, signifiant la manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire, fait appel en dernière analyse à la performativité qui influe sur l'ensemble même du fait artistique de l'écriture à la réception, à l'interprétation de l'œuvre (Meizoz 2016).

Michel Houellebecq s'amuse souvent à faire des jeux de miroirs dans ses œuvres littéraires et cinématographiques : soit avec les alter ego mis en scène qui sont les porte-parole de l'écrivain, soit avec l'autoreprésentation, comme dans *La carte et le territoire* (2010). L'utilisation de ces techniques et le contexte des œuvres laissent découvrir une image et un univers énigmatiques de l'auteur. Cette énigme se traduit souvent par une ouverture poétique vers une dimension imaginaire, à la frontière de la fiction et du réel. C'est dans cette zone de collision entre réel et fiction qu'il situe ses œuvres, ainsi que la fonction de l'auteur. Et c'est là que le rapport à la référentialité, la relation auteur-lecteur et la logique de la représentation – soit les notions les plus problématiques des études littéraires – sont également mis en doute.

Publié en 2000, *Lanzarote* est l'histoire d'un narrateur qui désire s'échapper de l'ennui du quotidien et décide de participer à un voyage méditerranéen. Il opte pour partir à *Lanzarote*. L'histoire évoque notre contemporanéité, les thématiques abordés sont celles qui préoccupent le grand public : tournant du siècle, clichés sur la société moderne, sexualité, froideur de l'humanité. Si cette édition chez Flammarion fait événement et nous intéresse ici, c'est parce qu'elle propose une rencontre inédite entre

le texte et les photographies de paysages prises par ailleurs par Houellebecq sur Lanzarote, une des îles Canaries. À déchiffrer la relation que le texte entretient avec l'image, il serait nécessaire de voir la disposition et la structuration de l'ensemble, puisque les deux parties que constituent les images et le texte, restent séparées dans le volume publié.

Le corps du texte est situé dans la deuxième moitié du livre avec un sous-titre, *Au milieu du monde*, et une devise, « *Le monde est de taille moyenne* », les deux se mettant en contraste l'un avec l'autre suite au sarcasme qui invalide le caractère grandiose du titre. De fait, on considère la Terre et le monde comme quelque chose d'immense que l'on a du mal à connaître et à parcourir. La devise nous confronte à son caractère moyen, voire médiocre. Avec la globalisation, qui est à la fois l'enjeu majeur du nouveau millénaire, l'espèce humaine fait l'expérience du même, du pareil, qu'il n'y a pas de différence entre ce qui est « global » et « local » : on vit tous dans un « village planétaire », « village global » (McLuhan 1976 ; Bourdieu 1996). Tout comme l'univers de Michel Houellebecq dans lequel les choses sont similaires (plusieurs livres reprennent la thématique du tourisme, comme *Plateforme* ou *La carte et le territoire*), les personnages font l'expérience des mêmes ennuis et sont en général dans un état d'âme pessimiste, vu qu'ils n'arrivent pas à remédier à la médiocrité.

Dans la première partie du récit, le narrateur-protagoniste entre dans une agence de voyages pour réserver un voyage pour la première semaine de l'année 2000. Le narrateur montre une indifférence quant à la destination, mais se sent mal à l'aise devant les offres schématiques qui lui sont proposées, avec des types de voyageurs et des sites touristiques à visiter. L'agent de voyages est imaginé comme quelqu'un qui est défini par cette fonction sociale et économique et dont la seule raison d'être serait d'accomplir cette tâche. Le narrateur incarne la médiocrité de la vie, les moyens limités des voyageurs « types », alors que tout ce qui accompagne cette médiocrité, le choix circonspect, la tergiversation nécessaire jusqu'à la réservation, prendra une dimension surmesurée ridiculisée avec une description minutieuse de l'offre. Le ton adopté est à l'évidence ironique voire cynique :

[...] c'est en grande partie d'elle que dépend votre bonheur – ou, du moins, les conditions de possibilité de votre bonheur – pendant ces quelques semaines. De son côté il s'agit – loin de l'application stéréotypée d'une formule de vacances « standard », et quelque soit la brièveté de la rencontre – de cerner au mieux vos attentes, vos désirs, voire vos espérances secrètes (Houellebecq 2000 : 8).

Comme le narrateur trouve des excuses pour rejeter les destinations ordinaires, comme la Tunisie, vu son hostilité prétendue à l'égard de l'islam, on lui conseille les Canaries, quasiment oubliées par les voyageurs. Lanzarote est décrit comme une destination insolite avec un climat agréable, parfait pour un séjour du début d'année. La deuxième partie raconte le voyage du narrateur truffé de réflexions sur le changement de siècle. Le narrateur achète tous les journaux importants de la presse française et s'informe sur les différentes opinions concernant le changement de siècle en 2000 tout en donnant une vision déplorable sur la nature humaine, à part les progrès techniques qui restent seuls à louer du XX^e siècle :

Le transfert à l'hôtel était bien organisé, il faut le reconnaître. Voilà ce qui resterait du XX^e siècle : les sciences, les techniques. Un minibus Toyota, c'était quand même autre chose qu'une diligence (Houellebecq 2000 : 15).

Il insiste alors sur le côté pragmatique des objectifs du siècle dépassé, selon ses réflexions nous resterons encore sous l'effet de cette attitude qui voit l'essor de l'humanité strictement lié à l'essor scientifique. Au fur et à mesure, le narrateur raconte la faiblesse des atouts touristiques de Lanzarote et décrit d'autres clichés concernant les touristes, le public cible qui n'a aucun appétit de découverte. Le touriste français ordinaire est caractérisé par l'ennui et l'indifférence devant la beauté de la Terre. Les touristes se comportent comme des enfants curieux qui touchent tout et n'importe quoi sans savoir ce qu'ils sont en train de regarder. Le narrateur prononce une critique grave à l'endroit de la société française. Celle-ci, malgré ces possibilités, reste dans un cadre limité, médiocre et infantile. Les guides touristiques constituent aussi un outil pour la catégorisation des sites touristiques, comme si la beauté et la valeur de ces destinations pouvaient être mesurables par des principes objectifs :

[...] mais le Français, être vain, est également impatient et frivole. Inventeur du tristement célèbre *Guide du Routard*, il a également, en des âges plus heureux, a mis au point le fameux *Guide Michelin*, qui, avec son ingénieux système d'étoiles, a pour la première fois créé les conditions de quadrillage systématique de la planète sur la base de son potentiel agrément (Houellebecq 2000 : 21).

Le narrateur explique en se moquant de ces types de voyage, que le petit-déjeuner est le point le plus agréable de la journée. Faute de sites touristiques intéressants il n'y a rien à faire. Le paysage est décrit comme monotone et sans intérêt. Lanzarote est supportable, mais ne suscite au départ aucune curiosité. Dans les parties qui se succèdent nous trouvons de plus en plus de descriptions du paysage dont nous parlerons de plus en détail à propos des photographies. Par contre, avec le temps, le protagoniste finissant par découvrir la beauté de ce paysage lunaire ou martial, critique l'ignorance des autochtones ainsi que l'exploitation consciente des potentiels de l'île dans le seul objectif du profit :

Parfaitement insensible à la splendeur de son cadre naturel, l'autochtone s'emploie en général à le détruire, au désespoir du touriste, être sensible, en quête de bonheur. Lorsque le touriste lui désigne la beauté, l'autochtone devient capable de la voir, de la préserver et d'organiser son exploitation commerciale sous la forme d'excursions (Houellebecq 2000 : 41).

Ayant abandonné les excursions organisées, il prend l'initiative d'aller découvrir ensemble avec son ami belge et deux femmes allemandes quelques sites plus lointains, comme le marché artisanal et des plages moins fréquentées. Cette découverte lui permet de revenir sur son avis et commence à apprécier Lanzarote, alors que cependant son compagnon de voyage reste mélancolique et démotivé. La dynamique des personnages prend un tournant grâce à un événement largement exploité dans les écrits de Michel Houellebecq, notamment grâce à la sexualité, considérée comme source exclusive de l'épanouissement humain.

Le récit prend un rythme différent par l'introduction dans la narration d'une secte (sujet à développer dans *La possibilité d'une île*). Après l'aventure charnelle du narrateur et les deux allemandes lesbiennes, leur compagnon belge disparaît en laissant un mot. C'est qu'il a rejoint une secte qui promet à côté de l'immortalité de pensées et de souvenirs, une immortalité physique, et ce, grâce au clonage humain. Le pur bonheur sexuel du protagoniste se transforme en frustration et tristesse. Rudi, le Belge remercie le protagoniste de lui avoir montré de l'affection et de l'avoir traité en tant qu'être humain, comportement apparemment rare dans les sociétés dégradées de nos jours. Dans les deux derniers chapitres le narrateur, après le retour de ses vacances, observe les scandales médiatiques de la secte, y compris une affaire de pédophilie. La secte explique la pédophilie par un catéchisme sensuel et ne regrette aucun événement. Cela montre que la transgression du tabou, la relation sexuelle avec des enfants, est interprétée de deux manières strictement différentes. La société actuelle condamne et répugne ce crime, par contre la secte utilise l'argument de l'arrivée d'une nouvelle société, un nouveau monde.

On arrive donc à un constat très grave avec Michel Houellebecq qui attaque violemment les phénomènes sociaux comme la consommation, la médiatisation et la disparition des valeurs de l'humanité à travers le sujet du voyage. Les relations humaines sont dégradées de telle sorte que même la pédophilie devienne acceptable par certains groupes radicaux, donc il utilise des extrémités pour exprimer cette perte de valeur. Le bonheur n'est accessible qu'à travers la sexualité, la joie est remplacée par la froideur et le narcissisme. La pédophilie, peut-être le tabou le plus grand des sociétés humaines apparaît comme pratique acceptable. L'auteur annonce d'une manière prophétique l'arrivée d'un nouveau monde. Un monde qui mettra en questions toutes les valeurs de notre contemporanéité. Cela s'explique par le contexte établi avec le tournant du siècle, moment symbolique qui incarne le passage d'un ordre à un autre.

D'un autre côté il se pouvait qu'Azraël soit un bon prophète, que ses idées conduisent effectivement à l'amélioration du sort de l'humanité. Une chose était certaine, en tout cas : ce qui était arrivé à Rudi aurait pu arriver à chacun de nous ; plus personne n'était à l'abri. Aucune position sociale, aucun lien ne pouvait plus être considéré comme assuré. Nous vivons les temps tout avènement et de toute destruction possible (Houellebecq 2000 : 74).

Quant aux photographies en couleur sur l'île de Lanzarote qui semblent confirmer après coup l'idée que le livre développe sur la nature désertique de l'humanité faisant référence à une menace apocalyptique, elles sont situées dans la première moitié du livre, et constituent un corps à part précédant étrangement l'ensemble du texte. Elles traduisent la beauté paradoxale de l'île qui porte en soi la possibilité d'une résurrection, d'une rédemption – la force créatrice de la nature, mais incarne aussi une irrémédiable aridité et un cruel abandon. La plupart des images sont situées au milieu de la page blanche, mais il y en a qui occupent toute la page. Certaines images sont posées côte à côte sur la même page. Les images ne possèdent ni titre, ni date ou indication de lieu.

La première photographie représente des collines qui occupent les deux tiers de l'image. Le ciel est bleu foncé, couvert de nuages et nous pouvons voir l'ombre allongé d'un homme, peut-être celui de l'auteur / du narrateur. L'identité de ceux-ci est mise en question. Le lecteur est déstabilisé car le récit est écrit à la première personne du singulier. Possédant les informations supplémentaires sur les circonstances d'origine de l'œuvre, le lecteur peut inconsciemment supposer que le narrateur et l'auteur sont identiques.

Les photographies suivantes montrent le littoral de l'île et des paysages qui sont marqués par l'activité humaine : des maisons au lointain, une route, le déchet sur la plage et la vue d'une ville à travers une clôture. Nous nous approchons petit à petit pour arriver au *Jardin de Cactus* décrit comme une des deux attractions de Lanzarote. La première image des cactus occupe deux pages entières et montre les formes diverses de la végétation. Selon le narrateur : « [...] gras et piquants, les cactus symbolisent parfaitement l'abjection de la vie végétale » (Houellebecq 2000 : 21), la végétation étant aussi un sujet récurrent de Houellebecq. Plusieurs images se succèdent qui représentent la végétation caractéristique de cet environnement volcanique. Dans le sable et les roches noirs, les cactus de couleur verte fanée constituent la seule preuve de la présence de la vie, nous ne voyons aucune trace humaine. Ces plantes exotiques prennent des formes variées et s'étalent sans contrainte.

La deuxième attraction de l'île de Lanzarote est son parc national. Sa description est en harmonie avec les images qui sont placées après celles des cactus. Le parc national est un chaos pierreux, une plaine désertique et rocheuse.

Sur à peu près un kilomètre devant nous s'étendait une plaine de rochers noirs aux découpes tranchantes ; il n'y avait pas une plante, pas un insecte. Immédiatement après les volcans barraient l'horizon de leurs pentes rouges, par endroits presque mauves. Le paysage n'avait pas été adouci, modelé par l'érosion ; il était d'une brutalité totale (Houellebecq 2000 : 23).

Cette description nous rappelle les photographies vues au début du livre, les couleurs et le caractère brutal sont bien présents. Nous ne voyons pas le ciel sur les images, les rochers tracent les formes linéaires dans le sable gris et les collines sableuses et rougeâtres occupent la totalité des images. La photographie apparaît dans le texte au niveau thématique aussi. Pendant l'excursion organisée il y a notamment des pauses photos où à des endroits précis le bus s'arrête pour que tout le monde puisse descendre prendre des clichés. Les touristes aperçoivent le caractère monotone du paysage, mais ils essaient tous prendre des photos singulières. L'auteur se moque de ces touristes pour lesquels les photographies prises prennent la place de la contemplation, le narrateur est le seul qui n'a pas apporté d'appareil photo. Ce geste crée un décalage par rapport à l'identification narrateur-Houellebecq supposément faite par le lecteur. Ces arrêts-photos sont l'élément indispensable de tous les voyages ordinaires et montrent la médiocrité et la rusticité des touristes.

D'autres photographies représentent des collines, des rochers avec des lacunes et des trous arrondis, cela montre la présence de l'océan. La représentation picturale de la morphologie intéressante des roches est aussi en harmonie avec les couleurs

typiques du paysage. Le texte parle aussi de cette dualité entre l'activité volcanique et la force destructrice de l'océan :

Je me suis allongé en méditant sur la confrontation, si directe à Lanzarote, entre ces deux puissances élémentaires : la création par le volcan, la destruction par l'océan (Houellebecq 2000 : 31).

Pour reprendre alors nos idées concernant le sous-titre du récit, il nous semble que Lanzarote est un lieu privilégié où se rencontrent ces deux forces naturelles qui travaillent ensemble sur la création de la planète. Un paysage de plus en plus impressionnant est montré aussi sur les images et dans la description du texte. Les couleurs de ce « *western métaphysique* » (Houellebecq 2000) animent les images : les déserts minéraux noirs, ocres, gris et rouges nous montrent des paysages vides, abandonnés, mais esthétisés en même temps. Ce paysage véhicule la symbolisation de la mort et de la résurrection, tout comme la secte au niveau de l'histoire.

Devant nous une faille énorme, de plusieurs dizaines de mètres de largeur, serpentait jusqu'à l'horizon, tranchant la surface grise de l'écorce terrestre. Le silence était absolu. C'est à cela, me dis-je, que ressemblerait le monde, après sa mort./ Plus tard, peut-être, il y aura une résurrection. Le vent et la mer attaquaient les rochers, les décomposeraient en poussière et en sable ; peu à peu des sols se formeraient. Il y aurait des plantes – et puis, beaucoup plus tard, des animaux. Mais, pour l'instant, il n'y avait que des rocs – et une route, tracée par l'homme (Houellebecq 2000 : 48).

On constate avec le narrateur le besoin d'une nouvelle origine, la création d'un nouveau monde, mais la similitude avec les pensées de la secte n'est qu'apparente. C'est que l'humanité n'est pas représentée sur les photographies et disparaît aussi dans la vision de la résurrection.

L'annexe du récit peut être mise en rapport avec cette interprétation. Le paysage martial de cette île est créé par une série d'éruptions volcaniques de Timanfaya entre 1730 et les années suivantes, l'annexe raconte en détaille le déroulement de ces éruptions. Le volcan bouleverse l'écosystème et transforme le territoire tout entier. La mer bouillit, des fissures s'ouvrent dans les roches, la vapeur et l'obscurité causée par les cendres provoquent la fuite des habitants. L'atmosphère empoisonnée tue tout organisme vivant, une masse de poissons morts est le témoin de l'anéantissement. La lave provoquant une catastrophe géographique empêche le renouveau et symbolise la dualité de création et la destruction. Une vision apocalyptique nous est léguée en tant que parabole du récit : les photographies font montre du résultat, du dégât. Mais après la mort, le déluge vient la résurrection, la paix. Il est intéressant de faire remarquer la source de l'annexe. Il s'agit d'une chronique, donc le contexte religieux introduit par la secte aélienne entre en contraste avec l'Église catholique.

Pour conclure, il reste à souligner que le dépaysement, le voyage permet à Houellebecq de dresser un tableau plutôt décevant des sociétés capitalistes postmodernes, lesquelles finissent par rendre la nature et le paysage à leur image dénaturée. Pas de réconfort, le topos classique de la nature pure qui console et apaise se voit complètement détournée. De la nature, il ne reste que la nature humaine,

indomptable, et comme telle forcément perverse. Les personnages ont tous le même but : dépasser l'ennui et trouver un sens dans leur vie. Le Belge trouve la réponse dans une secte, les deux Allemandes s'épanouissent dans la sexualité, représentée d'une manière naturaliste dans le récit. Par contre, notre protagoniste, perplexe, reste un observateur, un outsider invétéré qui ne trouvera jamais rien qui puisse le fasciner, même s'il comprend la beauté de la nature dans laquelle il découvre la possibilité d'un nouveau départ, l'opportunité d'un monde meilleur. Face à la société, à sa dégradation et à la commercialisation capitaliste, il croit encore les potentialités cachées de ce territoire. Les photographies mettent en scène cette ultime possibilité hors de la présence humaine : le paysage, grâce à son sublime, grâce à sa brutalité formidable, à la fois féroce et irrésistible, est plein d'imprévus toujours humains que l'homme ne cesse malheureusement de vouloir humaniser, à rendre à son image. Houellebecq donne aussi une image de lui-même : la posture de l'écrivain met en question l'identité du narrateur, ses deux entrent en écho dans la perspective des images. La position de l'auteur est doublée, voire triplée : le lecteur rencontre deux auteurs, celui du texte et celui des photographies, s'y ajoute le narrateur de l'histoire. La singularité de la posture de Houellebecq tient au fait qu'il ne cesse d'un geste à l'autre de développer un rapport confus avec le lecteur, un rapport qui s'étend non seulement dans le domaine littéraire, mais dans un champ plus vaste grâce aux autres médiums utilisés.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
étudiante en Master
imola.toth95@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

BOURDIEU, Pierre (1996). *Sur la télévision* suivi de *L'emprise du journalisme*, Paris : Éditions Liber.

HOUELLEBECQ, Michel (2010). *La carte et le territoire*, Paris : Flammarion.

HOUELLEBECQ, Michel (2010). *Lanzarote*, Paris : Flammarion.

HOUELLECQ, Michel (2005). *La possibilité d'une île*, Paris : Fayard.

MCLUHAN, Marshall (1967). *Message et Massage, un inventaire des effets*, New York : Bantam Books.

MEIZOZ, Jérôme (2016). *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève : Slatkine Érudition.

MEIZOZ, Jérôme (2017). « Vers l'au-delà médiatique : *La carte et le territoire* », *Fabula / Les colloques*, Les "voix" de Michel Houellebecq, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4340.php>. Page consultée le 6 avril 2019.

De l'intime comme terme de relation

Si l'intime reste depuis quelques décennies au centre de l'intérêt des travaux académiques, colloques et journées d'étude¹ à la croisée des disciplines, c'est soit qu'il se laisse facilement ramener, peut-être même trop vite, à la thématique de l'écriture de soi où l'intime se définit *in fine* dans l'opposition irréductible du privé et du public ; soit qu'il ne se laisse saisir que dans le paradoxe, dans l'« altération ». La difficulté de déterminer ou d'identifier l'intime tient essentiellement à ce qu'il ne soit et n'ait jamais été une donnée immédiate et intangible du sujet. Car ce rapport à soi n'a lieu ou ne prend forme qu'au sein d'interactions réciproques de l'intérieur avec l'extérieur. Déjà l'étymologie du mot est instructive à cet égard : de la famille étymologique *entrer*, du latin *intimus* superlatif de *interior*, l'intime est ce qui se crée à l'intérieur, au fond sans fond de l'intérieur, ce qui se plie dans le tissu même de l'intérieur, ou encore ce qui se créera au for intérieur de ce qui est déjà intérieur, alors que, par ce repli, l'intérieur devient sinon extérieur du moins il s'enveloppe d'extérieurs ou d'intimes d'antan (Jullien 2013 : 33-34). Tant qu'on désire le reconduire à des oppositions binaires, intérieur/extérieur, public/privé, social/individuel, c'est justement son côté le plus intime, toujours déjà procédural qui échappe. Serge Tisseron (2011) dans la lignée de Lacan insiste sur le « désir d'extimité » pour traduire le paradoxe de l'intime : car l'intime n'*ek-siste* que par la validation du regard d'autrui, ceci dit, l'intime n'est accessible qu'en tant qu'extimité. C'est ce paradoxe qui se traduit dans des travaux d'écrivains contemporains, dont *Journal extime* de Michel Tournier (Tournier 2002).

De nature évidemment spatiale (dedans/dehors) et feuilletée (espace/temps), l'intime dénote un espace hétérotopique accueillant des traits opposés : creux, vaguement défini, nécessairement caché et paradoxalement inaccessible (et à ce titre qualifiable comme impersonnel). Aussi se réclame-t-il d'une ouverture pour s'affirmer comme un terme relationnel impliquant l'opération par laquelle se crée, se déplie un dehors, comme une condition de possibilité de toute intériorité. Car pour qu'il ait (un) lieu, l'intime, à la fois espace et temps, se doit d'instiller ses propres limites et d'« involuer » dans les plis (Deleuze 1988).

Or, avec l'apparition des nouvelles formes de sociabilité en réseau et les nouvelles technologies, l'intime apparaît aujourd'hui beaucoup plus infirme et sujet aux mutations qu'auparavant. Marquée par l'érosion ultrarapide de ses *a priori*, notre contemporanéité épuise rapidement ses concepts constitutifs, dont, par exemple, le sujet et l'objet, l'intérieur et l'extérieur, le privé et le public, etc. À propos de la « resubjectivisation par le machinique », et dans la continuité de Félix Guattari, Arnault Regnault constate avec Mizuko Ito et Daisuke Okabe une « banalisation » (Regnault 2011) de l'intime. En effet, cette « intimité ambiante » à portée de la main

¹ Voir entre autres « Les frontières de l'intime », 2005 ; Chiron-Lelièvre 2012 ; Berrebi-Hoffmann 2010 ; Hortóneda 2010 ; Baillet-Regnault 2011.

de tout le monde, à la fois collectif et impersonnel, fait l'interface avec le monde pour le sujet, ou pour cette nouvelle subjectivité qui s'élabore sur le réseau. Aussi revient-il à ce dispositif techno-social de mettre au grand jour tout le paradoxe de l'intime, et non seulement celui de l'« intimité ambiante », car l'impersonnel qu'elle met en scène serait le pendant nécessaire de ce for intérieur constitutif d'une subjectivité inaliénable, la soi-disant « essence » de l'intime.

S'il fallait revenir sur l'intime c'est moins pour constater son absolu irréductible, ou pour déplorer sa liquidation, son anéantissement suite aux flux des réseaux surchauffés, mais pour mettre en valeur son caractère performatif et relationnel. Ceci permettra de le considérer comme un fonctionnement individuante susceptible d'infirmier la coupure nette entre l'intérieur et l'extérieur, et de redéfinir par là les franges, les lisières qui séparent les espaces du public, du social et du privé. Ceci dit, l'intime se fait toujours dans la déterritorialisation, laquelle ne cesse de participer de l'impersonnel, non pas dans le sens où le terme d'« intimité ambiante » laisse entendre, plutôt dans un sens deleuzien et guattarien du terme où l'impersonnel (à côté de l'imperceptible et l'indiscernable) serait l'une des trois vertus du « devenir ». Penser l'intime comme un terme de relation consiste donc à le prendre, à le saisir dans son « devenir », comme création du réel. Dans ce qui suit, nous nous interrogerons sur le côté procédural de l'intime dont la prise n'est possible que sur un mode mineur : résistant à la vue géométrique, et partant du partage entre dedans/dehors, extérieur/intérieur, l'intime se crée dans les plis (de l'âme) et les replis (de la matière), dans l'agencement des territoires, dans les inflexions (Deleuze 1988 : 5-37).

C'est dans cet esprit que nous essayerons de déplier l'intime au sein de la triple relation « écologique » qui se met en place à la jonction de l'art, de la philosophie et de la vie. Ceci pour montrer que toute création du réel participant de l'intime, relève bien d'un acte éminemment politique, donc collectif. Ceci dit, le but de l'art, même s'il continue de creuser et se creuser dans l'intime, ce n'est de déceler ou exprimer un contenu secret, mais de « frayer des passages invisibles » devant des individuations imprévisibles, qui seront comme autant de « devenirs », autant de « composés de sensations », « percepts » et « affects » : « Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est un bloc de sensation, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affect » (Deleuze-Guattari 1991 : 154). C'est dire qu'avec la géophilosophie, philosophie pragmatique, on quitte le paradigme esthétique du modernisme, on délaisse cet héritage du romantisme qui prend l'art pour l'expression d'une subjectivité intime, d'un for intérieur caché. Aussi l'hostilité de Deleuze à l'égard de la littérature française car trop attachée à la subjectivité, à la manie du « sale petit secret » (Lawrence) s'inscrit-elle dans cette ligne de pensée. Par opposition à la littérature américaine qui « opère d'après des lignes géographiques : la fuite vers l'Ouest, [...] le sens des frontières comme quelque chose à franchir, à repousser, à dépasser », la littérature française ignore ou bien a longtemps ignoré ce devenir géographique. Comme il le dit dans *Dialogues* :

Les Français sont trop humains, trop historiques, trop soucieux d'avenir et de passé. Ils passent leur temps à faire le point. Ils ne savent pas devenir [...] tracer des lignes suivre un canal. Ils ne savent pas percer, limer le mur. Ils aiment trop les racines, les arbres, le cadastre, les points d'arborescence... (Deleuze-Parnet 1977 : 48)

Au lieu de « faire le point », au lieu de nourrir « la manie d'interpréter » (Deleuze-Parnet 1977 : 58), le modèle géophilosophique du devenir revendique une « expérimentation » de la littérature : la pragmatique dont le modèle esthétique s'élabore dans le dernier chapitre ou plateau de *Mille plateaux* (« Le lisse et le strié ») et dans *Logique de la sensation*, brouille les assises de la représentation (point de vue cartésien, perspective géométrique, distance optique, etc.). On se demande si le retour massif du sujet (la prolifération des écritures de soi) caractéristique de la littérature française à partir des années quatre-vingt-dix, ne participe pas étrangement à cette critique, ne serait-il pas le signe d'une approbation bruyante faite à l'endroit de la critique deleuzienne dont le bien-fondé, la légitimité ne nous semble que plus flagrante si l'on tient compte du débat générique peu fécond, voire stérile, devenu autotélique autour de l'autobiographie, de l'autofiction et ses avatars.

Car si retour il y a, celui du sujet, de la mémoire, du vécu, du référent, etc., ceci n'est envisageable que sur un mode mineur, clinique, géographique. Avant d'interroger quelques cas précis d'individuation de l'intime sur ces modes particuliers que les pratiques artistiques ou philosophiques mettent en œuvre, nous nous proposons, pour mieux cerner encore le cadre de notre lecture, de revenir sur deux constats, dont chacun reste à contextualiser avec la philosophie de Deleuze et Guattari. D'une part le rapport que l'intime entretient avec l'art ne se laisse pas concevoir selon le modèle de représentation (ceci dit, l'intime n'est pas l'objet de l'art, n'est pas le fond de la forme), mais sur un mode modulatoire, temporel : voici l'intime qui fait appel à une temporalité inédite, dont l'existence tient à la modulation. D'autre part, si l'art est censé créer, explorer et inventer de nouvelles réalités (territoires), et de nouvelles individuations, et s'il est, par là même, en prise directe avec la réalité « politique » et collective, c'est parce qu'il est à penser comme un « agencement », agencement à la croisée de trois formes à devenir : voici l'intime comme agencement d'espaces inédits.

Quant à cet agencement dans lequel l'intime pourra s'actualiser c'est « le mot d'ordre » de *Mille Plateaux* qui nous oriente : faire de la philosophie ou penser n'est possible qu'en fonction d'un dehors qui échappe à la prise philosophique, par rapport à un dehors que l'art peut expérimenter avec ses propres moyens. Ainsi compris, non seulement l'art participe de l'élaboration d'une philosophie de l'événement et du devenir, mais il réalise aussi un point de déséquilibre, on dirait un « ferment » à la fois esthétique, intellectuel et politique censé pouvoir déplacer, déterritorialiser nos « opinions courantes » (Deleuze-Guattari 1991 : 64). C'est grâce à cette co-formation que notre rapport au monde défie la norme et résiste à la conformité. Cette co-formation, on peut l'appeler « agencement », opération à l'œuvre dans toute territorialisation, déterritorialisation, reterritorialisation. Voici les phrases de Deleuze tirées de *Dialogues* : « L'unité réelle minima ce n'est pas le mot, ni l'idée ou le concept, ni le signifiant, mais l'agencement. [...] L'agencement, c'est le co-fonctionnement, c'est la « sympathie », la symbiose. » (Deleuze-Parnet 1977 : 65-66)

Cette pragmatique, évidemment redevable à la philosophie des Stoïciens et à l'empirisme (philosophies des ET..., de conjonction), consiste à agencer les trois modes de connaissance : science, philosophie et art et les situer sur le même plan. Car, « c'est cela agencer : être au milieu, sur la ligne de rencontre d'un monde intérieur et d'un monde extérieur » (Deleuze-Parnet 1977 : 66). Deleuze et Guattari appellent aussi *sensibilia* ces « devenirs » qui ne cessent de circuler aux limbes mal définis des territoires. C'est en effet ce qui permet ou est à l'œuvre de tout acte de création du réel. Pour la philosophie, ce sont les « personnages conceptuels » qui ont le rôle de « manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations absolues de la pensée » (Deleuze-Guattari 1991 : 67) ; la science, quant à elle, « perçoit » et « éprouve » avec ses « observateurs partiels » (Deleuze-Guattari 1991 : 124) ; alors que l'art expérimente « des puissances d'affects et de percepts » avec ses « figures esthétiques » (Deleuze-Guattari 1991 : 64). Toujours est-il que les « personnages conceptuels » (et aussi des figures esthétiques) partagent certains traits : ils sont « instables », se meuvent dans « les enclaves ou les marges d'une société », tels « l'étranger, l'exclu, le migrant, le passant, l'autochtone, celui qui rentre dans son pays... » (Deleuze-Guattari 1991 : 65-66) ; et aussi le « penseur », ou le nomade à la suite de ses animaux, ou encore l'écrivain qui fait bégayer sa langue maternelle. Faire bégayer, trouver, faire filer, mais aussi – en relation avec la terre – « grimper » et « descendre », ces actes appartiennent aux « traits dynamiques » des personnages conceptuels et des figures esthétiques, autant de « bègues » qui créent des sensations (intimes) des affects, autant de devenirs non-humains de l'homme et des percepts.

Ces intercesseurs nomades, mineurs – qui sont les « véritables sujets » (Deleuze-Guattari 1991 : 62) du philosophe, des « cristaux » ou « germes de la pensée » (Deleuze-Guattari 1991 : 68), réalisent l'agencement des et entre territoires, entre l'intérieur et l'extérieur. À cheval entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'intime et le collectif, l'artiste se doit de renier les deux, il a à renoncer « au procès personnel de la mémoire » tout comme « à l'idéal collectif de la commémoration » et à rester du côté de l'hétérogène, de l'impersonnel, de l'indiscernable, de ce qu'il lui faut pour pouvoir appeler le « peuple qui manque » de Klee. Aussi l'artiste opère-t-il (opérer veut dire travailler, lire, écrire, composer, danser, marcher, tailler, etc.) dans les plis et replis de la matière et de l'âme – autant de « non-lieux » auxquels on ne peut avoir accès que sur un mode mineur, à savoir « clinique ». Deleuze reconnaît l'athlétisme de l'artiste et du philosophe, sa capacité de supporter l'inassimilable ; c'est le nécessaire non-conformisme qui lui promet l'invention d'autres possibilités de vie « intime ».

L'art – pour reprendre le dernier Deleuze de *Critique et clinique* – se définit comme un processus impersonnel où l'œuvre se compose un peu comme un cairn, avec les pierres apportées par différents voyageurs et devenants (plutôt que revenants) qui dépendent ou non d'un même auteur (Deleuze 1993 : 87).

On sait, l'accès au monde se fait par des biais symboliques. Or, comment appeler cette procédure qu'est l'« opération du Réel » (Deleuze 1985 : 42) qui s'interdit le moule de la représentation et son espace relationnel abstrait. Deleuze appelle « modulation » cette représentation procédurale créatrice du Réel dans la lignée de Cézanne et de

Gilbert Simondon. Cette notion repérée dans l'ouvrage magistral de Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, et que Deleuze renvoie en 1966 (Deleuze 2002 : 120-124), réapparaît une première fois dans *Logique du sens*, dans un contexte étayé par Artaud, Carroll et Wolfson. La modulation y désigne une technique en vue de récupérer la physique du sens, laquelle dans la conception saussurienne de la langue échappe à la prise du signe. Deleuze découvre chez et avec Artaud que « [t]out est de la physique [...] Tout mot est physique, affecte immédiatement le corps » (Deleuze 1969 : 106, 107). Ainsi compris, la langue est habitée par un « pur langage-affect » porté par les « surcharges consonantiques, gutturales et aspirées » et « accents intérieurs », « cris » et « souffles » (Deleuze 1969 : 109). Cette matière molle et « mouillée » se voit sécrétée par la modulation qui efface la valeur molaire, syllabique du langage articulé. À conjuguer de la sorte la surface des Stoïciens, la schizophrénie et les concepts de la techno-philosophie de Simondon (disparition, individuation, milieu), Deleuze arrive à opérer une prise le Réel, et provoquer un état métastable où l'émergence ou l'hétérogénéité du sens a lieu. C'est le lieu même de l'intime qui se laisse « voir » sur un mode haptique, dynamique (Deleuze 1981).

Modulations intimes : ébauches

Les vagues de Marie Darrieussecq. D'un livre à l'autre Marie Darrieussecq invente un monde à conjonctions. Les gestes qu'elle met au service de ce travail d'agencement consistent en ceci : composer, moduler des espaces-temps loin de l'équilibre, expérimenter des percepts et des affects en investissant les territoires de la jointure (*youanguï*, *vague*) ; plier, rester toujours « entre » équilibres, genres (autofiction), identités (*fantôme*) ; marcher toujours à côté ; être toujours en attente, aux aguets, en vue de pouvoir capturer tout devenir qui émerge à toute vitesse et à toute lenteur (Gyimesi 2015 ; 2016).

Écrire à deux. Deleuze et Guattari. Replis conceptuels qui s'agencent avec l'intime : moléculaire, mineur, rhizome, pli, lignes de fuite, affect, percept, virtuel, diagramme, ritournelle, clinique, bégaiement, littéralement, devenir, etc.

Vivre, percevoir, écouter, voir et lire « littéralement ». L'enjeu ultime de la modulation consiste à tout com-prendre, tenir ensemble. Même si, cette prise implique un investissement impossible : une attention (sensibilité) microscopique, moléculaire susceptible de retenir, de capturer aussi le temps « non-pulsé ». Ainsi moduler désigne une opération par laquelle on fait bégayer la langue, par laquelle on se détache une fois pour toutes de la représentation, de la signification pour revenir à la lettre. Non seulement lire, mais écouter et voir littéralement, c'est le programme impossible lancé dans *Mille Plateaux*, car « [c]e n'est pas seulement littéralement qu'on parle, on perçoit littéralement, on vit littéralement, c'est-à-dire, suivant des lignes, connectables ou non, même quand elles sont très hétérogènes. » (Deleuze-Guattari 1991 : 246)

A vouloir saisir l'enjeu de cette littéralité paradoxale, modulaire défiant évidemment le partage traditionnel entre sens littéral et sens métaphorique, il faut comprendre la temporalité « aïonique » du travail artistique. Deleuze cite à ce propos

Simondon : « un modulateur est un moule temporel continu... Moulder est moduler de manière définitive, moduler est mouler de manière continue et perpétuellement variable. » (Deleuze 1981 : 126) Mais comment pouvoir rendre cette temporalité paradoxale ?

En 1986, Deleuze consacre une lecture passionnante à *Pierre Boulez, lecteur de Proust*. Cette lecture musicale découvre en Proust une temporalité qu'il est impossible de rendre avec des concepts traditionnels de la continuité ou de la rupture. « Boulez – dit-il – a défini une grande alternative : compter pour occuper l'espace-temps, ou bien occuper sans compter. mesurer pour effectuer les rapports, ou bien remplir les rapports sans mesure. Précisément son lien avec Proust ne serait-il pas de second type : hanter ou être hanté, occuper ou être occupé sans compter, sans mesurer ? » (Deleuze 2003 : 272)

Tant qu'on compte, on reste du côté du « strié », de la pulsation, du temps pulsé, de la maîtrise, du calque, dans un espace qui reste optique, éloigné, et comme tel forcément « critique », tant qu'on occupe le matériau, on voit de près, et l'espace strié se lisse, donne accès à une vision « haptique », lieu d'émergence de sensations inédites, percepts et surtout affects. C'est ainsi que l'on écoute et voit et aussi on lit, c'est de cette manière que l'on expérimente un texte nécessairement hétérogène. À suivre ainsi l'impératif deleuzien des *Dialogues* – « expérimentez », « n'interprétez jamais », le lecteur entre dans un devenir qui lui fait « perdre le visage ». C'est par cette expérimentation que la critique devient « clinique », ouverte à des « individuations très spéciales, [...] sans "sujet" » (Deleuze-Parnet 1977 : 42). Et c'est par cette expérience que l'acte de création – comme l'intermezzo schumanien – nous fait immerger dans un temps non-pulsé, où l'attention « éphémère » nous prive de toute lecture linéaire. La littéralité revendiquée par Deleuze et Guattari, consiste donc à vouloir saisir les forces (intimes), capter « toutes les vitesses différentielles » du matériau artistique, c'est-à-dire l'intime. Avec l'acte de création, on devient semblable à Fred Astair, qui « quand il danse la valse, ce n'est pas 1, 2, 3, c'est infiniment plus détaillé » Ou encore :

Le tam-tam, ce n'est pas 1, 2. Quand les Noirs dansent, ce n'est pas qu'ils soient saisis d'un démon du rythme, c'est qu'ils entendent et exécutent toutes les notes, tous les temps, tous les tons, toutes les hauteurs, toutes les intensités, tous les intervalles (Deleuze-Parnet 1977 : 42).

Ne seront-ils pas tous nos intimes ?

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences habilitée
gyimesi@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

BAILLET, Florence (2011). « L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains : Introduction », *Le Texte étranger* n° 8, [En ligne], URL :

<http://dela.univ-paris8.fr/etranger/pages/8/baillet.html>. Page consultée le 15 avril 2019.

BAILLET, Florence – Arnauld REGNAULT (dir.) (2011). « L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains », *Le Texte étranger* n° 8, [En ligne], URL : <http://dela.univ-paris8.fr/etranger/etranger8.html>. Page consultée le 15 avril 2019.

BERREBI-HOFFMANN, Isabelle (2010). « Les métamorphoses de l'intime. Repenser la relation entre le public et le privé au travail », *EMPAN* n° 77, 13-17, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2010-1-page-13.htm>. Page consultée le 15 avril 2019.

CHIRON, Eliane – Anaïs LELIEVRE (dir.) (2012). *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris : Publication de la Sorbonne.

DEBAISE, Didier (2004). « Le langage de l'individuation », *Multitudes* n° 18, 101-106, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-4-page-101.htm>. Page consulté le 15 avril 2019.

DELEUZE, Gilles (1969). *Logique du sens*, Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris : Éd. de la Différence.

DELEUZE, Gilles (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles (1988). *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles (1993). *Critique et clinique*, Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles (2002). *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Édition préparée par David Lapoujade, Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles (2003). *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Édition préparée par David Lapoujade, Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles – Félix GUATTARI (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles – Félix GUATTARI (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles – Claire PARNET (1977). *Dialogues*, Paris : Flammarion.

GYIMESI, Timea (2015). « Être poreux au monde. Du dynamisme moléculaire de l'(auto)fictif à la Marie Darrieussecq », Jean-Michel Devésa (dir.), *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX^e et du XXI^e siècles*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 65-73.

GYIMESI, Timea (2016). « Quelqu'un quelque part "entre" », Céline Domengie et Oriane Helbert, *Quelque part dans l'inachevé*, Bordeaux : Laboratoire CLARE - Université Bordeaux Montaigne, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-clare-2016-1-page-11.htm>.

<https://quelquepartdanslinacheve.files.wordpress.com/2016/11/livre-2-3-3.pdf>. Page consultée le 15 avril 2019.

HORTONEDA, Janine (2010). « Utopie et hétérotopie. En quête de l'intime », *EMPAN* n° 77, 69-78, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2010-1-page-13.htm>. Page consultée le 15 avril 2019.

JAY, Martin (1993). « Les régimes scopiques de la modernité », traduction : Michèle Albaret, *Réseaux*, vol. 11, n° 61 « Vers une nouvelle pensée visuelle », 99-112, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1993_num_11_61_2406. Page consultée le 15 avril 2019.

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

REGNAULT, Arnaud (2011). « Vers une resubjectivisation par le machinique ? », *Le Texte étranger* n° 8, [En ligne], URL : <http://dela.univ-paris8.fr/etranger/pages/8/regnauld.html>. Page consultée le 15 avril 2019.

TISSERON, Serge (2011). « Intimité et extémité », *Communication* n° 88, 83-91, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588. Page consultée le 15 avril 2019.

TOURNIER, Michel (2002). *Journal extime*, Paris : Gallimard.



X 280533

 EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ


EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

 Nemzeti
Tehetség Program

EGY - 2h

XB 254047



6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.

www.jatepress.hu

Felelős kiadó: Gyimesi Tímea egyetemi docens

Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő

Méret: B/5, munkaszám: 12/2019.