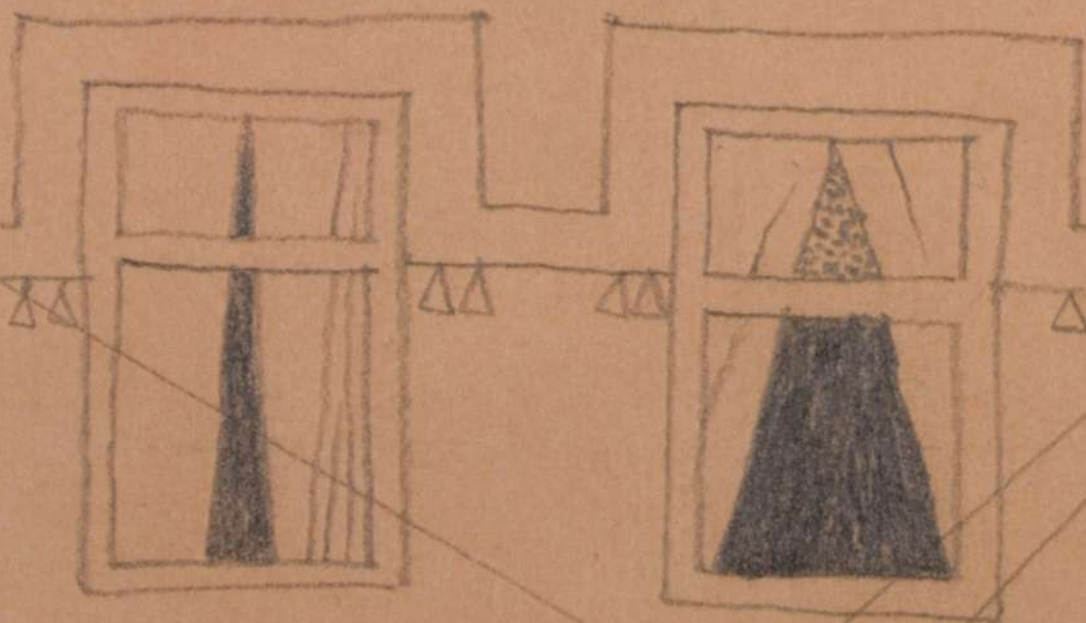


2015 OCT. 28

50915
82189 Fi
A19

ACTA ROMANICA | TOMUS XXIX
STUDIA IUVENUM

LIRE, ÉCRIRE, CONSTRUIRE



JATEPRESS

2015

ACTA ROMANICA | TOMUS XXIX

STUDIA IUVENUM

LIRE, ÉCRIRE, CONSTRUIRE

J. J. P. P. P.
2015

KÖTELES PÉLDÁNY

ACTA ROMANICA | TOMUS XXIX

STUDIA IUVENUM

LIRE, ÉCRIRE, CONSTRUIRE

COUVERTURE

JATEPress

Szeged | 2015

A kötet a NEMZETI TEHETSÉG PROGRAM keretén belül az Országos
Tudományos Diákköri Tanács által elismert TDK-műhelyek
támogatásával jött létre. A pályázat kódja: NTP-TDK-14

Ce volume a bénéficié du soutien financier
du *Programme National pour les Talents* (NTP-TDK-14)

TOMUS XXIX
STUDIA IUVENUM
LIRE, ÉCRIRE, CONSTRUIRE

COMITÉ DE RÉDACTION
Katalin KOVÁCS, Timea GYIMESI, Géza SZÁSZ

RELECTURE SCIENTIFIQUE
Anikó ÁDÁM, László SUJTÓ

RÉDACTION TECHNIQUE
Melinda ORBÁZI, Dora OCSOVALI

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

© Les auteurs, les rédacteurs

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	9
ÉTUDES.....	11
CSENGE ESZTER ARADI : LA MÉTAPHORE COGNITIVE DANS L'ŒUVRE DE PASCAL – ANALYSE DE DISCOURS DANS LES <i>PENSÉES</i>	13
GABRIELLA BANDURA : LA LITTÉRATURE ET LES SCIENCES COGNITIVES : TABLEAU SYNTHÉTIQUE D'UNE APPROCHE POSSIBLE.....	23
ÉVA FERENCZ : L'INVENTION D'UNE DRAMATURGIE COMIQUE : MARIVAUX ENTRE 1720-1725.....	37
NOÉMI HERING : COCTEAU : DU SYMBOLISME AU SURREALISME.....	47
JUDIT KARÁCSONYI : LA VÉRITÉ DE LA FICTION : RÉALITÉS ET FICTIONS DANS <i>WANDA</i> DE BARBARA LODEN ET DANS <i>SUPPLÉMENT À LA VIE DE BARBARA LODEN</i> DE NATHALIE LÉGER.....	55
GABRIELLA KISS : LA FAMILLE DANS LE QUART MONDE.....	69
JUDIT LIPTÁK-PIKÓ : QUI VOIT LES FANTÔMES ? ANALYSE DU ROMAN <i>NAISSANCE DES FANTÔMES</i> DE MARIE DARRIEUSSECQ.....	81
LUCA MOLNÁR : ENCHANTEMENT SANS BAGUETTE MAGIQUE : LE MERVEILLEUX, L'ENCHANTEMENT ET LA MAGIE DANS L'ŒUVRE D'ANTOINE WATTEAU.....	93
DORA OCSOVAI : N'EST-ELLE PAS BLEUE ? – LES COULEURS DE L'EAU NATURELLE DANS LA PROSE PRÉROMANTIQUE FRANÇAISE DU XVIII ^E SIÈCLE.....	105
MELINDA ORBÁZI : LE BOIRE ET LE MANGER DANS LES SIX PREMIERS LIVRES DE <i>GIL BLAS</i>	115
ENIKŐ SZABOLCS : LA PLACE DE L'ENFANT DANS LA SOCIÉTÉ ET DANS LA FAMILLE CHEZ DIDEROT.....	127
ENIKŐ SZABOLCS : LES ESQUISSES DE GREUZE ET DE HUBERT ROBERT DANS LES <i>SALONS</i> DE DIDEROT.....	139

Préface

En réunissant les travaux des étudiants en Master d'études françaises et en formation doctorale de littérature française, le présent volume d'*Acta Romanica XXIX, Studia Iuvenum* – LIRE, ÉCRIRE, CONSTRUIRE – s'inscrit désormais dans une longue tradition lorsqu'il se propose de présenter, voire de rendre présents des travaux remarquables menés au sein du Département d'Études Françaises de l'Université de Szeged. Les études ici présentées sont d'une part celles des doctorants (Gabriella Bandura, Judit Lipták-Pikó, Melinda Orbázi) et des jeunes collègues enseignants-chercheurs (Judit Karácsonyi, Gabriella Kiss, Dora Ocsovai), en début de leur carrière et, d'autre part, celles des étudiants en Master ayant participé au Concours Scientifique National des Étudiants universitaires de Hongrie (Luca Molnár, Enikő Szabolcs, Éva Ferencz, Csenge Eszter Aradi, Noémi Hering), organisé en 2015 à Budapest.

Dans tous les cas, il s'agit des travaux de qualité, consciencieusement suivis par les directeurs de recherche (Olga Penke, Katalin Kovács, Péter Balázs, Géza Szász, László Sujtó, Tímea Gyimesi), fruits donc d'une collaboration entre étudiants et professeurs. Les articles traduisent l'intérêt multiple relatif aux différentes recherches en cours dans le domaine de la littérature française du XVII^e siècle à l'époque contemporaine (Lesage, Pascal, Marivaux, Diderot, Rousseau, Greuze, Watteau, Chateaubriand, Cocteau, Darrieussecq, Nathalie Léger, Eric Chevillard, etc.) avec des méthodes d'approche aussi variées que possibles allant des sciences cognitives (Gabriella Bandura) à l'analyse de discours (Csenge Eszter Aradi), du problème de l'adaptation (Judit Karácsonyi) à la théorie de l'art (Luca Molnár, Enikő Szabolcs), du théâtre (Éva Ferencz) au roman (Judit Lipták-Pikó), de la pédagogie (Enikő Szabolcs) à la psychanalyse, ou encore de la perception des couleurs perçues (Dora Ocsovai) aux recherches méthodologiques en littérature, de l'histoire littéraire à l'esthétique de l'image.

Chaque étude ouvre – et s'ouvre sur – des mondes possibles avec aussi les lignes audacieusement crayonnées de la *Maison sur pilotis* de Lajos Vajda, suivant le rythme de *LIRE*, d'*ÉCRIRE* et de *CONSTRUIRE* – autant de retouches insoupçonnables et insoupçonnées qui finissent par mettre en lumière ce que l'on ne cesse d'apprendre avec Michel Foucault de *La Bibliothèque fantastique*, lecteur de Flaubert : « L'imaginaire se loge entre les livres et la lampe. On ne porte plus le fantastique dans son cœur ; on ne l'attend pas non plus des incongruités de la nature ; on le puise à l'exactitude du savoir ; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. [...] L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le comprendre ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque. »

C'est dans cet esprit foucauldien que les travaux ici réunis continuent à exploiter l'imaginaire à la fois temporel et spatial, abstrait et figuratif, coloré et colorant, soit les archives potentielles toujours déjà contemporaines de la littérature française.

SZEGED, LE 6 JUILLET 2015

LES RÉDACTEURS

La métaphore corporelle dans l'œuvre de Pascal — analyse de discours dans les *Pensées* —

Cécile FAVIER (IRAH)

Le rôle de la métaphore corporelle dans la structuration de la cohérence textuelle est desormais un domaine de recherche important de la linguistique et dans la poétique cognitive. Dans l'analyse présentée ci-dessous, nous nous appuyons sur un examen TMC (théorie de métaphore conceptuelle) définie par Lakoff et Johnson en 1980] de la métaphore du corps humain dans le segment (fragment 174-195) des *Pensées* de Blaise Pascal. On peut conclure que cette métaphore contribue non seulement à l'élaboration de la cohérence interne du texte, mais également les liens sémantiques établis dans la chaîne des états affectifs, à savoir l'idéologie dominante de l'époque.

ÉTUDES

Dans cette étude, nous analysons, présentes, à la même fois, l'analyse et l'interprétation de la métaphore du corps humain dans les *Pensées* (à dire post-humaine) de Blaise Pascal, principal de Blaise Pascal. Les *Pensées* sont souvent considérées comme l'apogée majeure du mouvement janséniste, puisqu'elle ont été écrites à l'application rigoureuse de la logique et lors convaincus dans sa tentative de défendre la doctrine augustinienne. Différentes analyses littéraires et linguistiques sur ce texte ont conclu que c'était dans la structure du discours et dans l'usage d'un langage innovateur qui rend le texte persuasif et efficace.

En ce qui concerne l'analyse de la métaphore corporelle, nous nous appuyons sur l'aspect sémantique des métaphores créées par Pascal. Il s'agit même une interprétation dans le cadre des métaphores directrices de l'œuvre, ce qui nous permet de voir la place centrale de cette métaphore. Par conséquent, l'analyse de la métaphore corporelle dans les *Pensées* de Pascal ne se limite pas à une analyse générale, c'est-à-dire, il ne vise pas à les décrire dans leur propre cadre sémantique et interprétatif. Au contraire, cette étude vise, d'un côté, de faire une analyse détaillée du rôle discursif de la métaphore corporelle de Pascal dans le texte et, d'un autre côté, d'expliquer dans le contexte immédiat de l'œuvre.

1. Cette étude est basée sur le travail de l'auteur dans le cadre de son doctorat en linguistique, Université de la Sorbonne, Paris, France, 2015, p. 1-4, p. 11-13.
2. Voir également l'analyse de la métaphore corporelle dans le discours de Pascal, Pascal, *Pensées*, Paris, France, 2015, p. 11-13.
3. LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
4. DEKORTER, D. (1998) *La métaphore corporelle*. Paris, France: L'Harmattan.
5. FAVIER, C. (2015) *La métaphore corporelle dans les Pensées de Pascal*. Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne, Paris, France.

La métaphore cognitive dans l'œuvre de Pascal – analyse de discours dans les *Pensées*

Csenge Eszter ARADI

Le rôle de la métaphore conceptuelle dans la structuration de la cohérence textuelle est devenu un domaine de recherche important dans la linguistique et dans la poétique cognitive. Dans l'analyse présentée ci-dessous, nous souhaitons fournir un examen TMC (théorie de métaphore conceptuelle, définie par Lakoff et Johnson en 1980) de la métaphore du corps humain dans un segment (fragments 474-485) des *Pensées* de Blaise Pascal. On peut conclure que cette métaphore contribue non seulement au renforcement de la cohérence interne du texte, mais elle soutient les rapports hiérarchiques établis dans la chaîne des êtres, ainsi maintenant l'idéologie dominante de l'époque.

Dans cette étude¹, nous souhaitons présenter, à la même fois, l'analyse et l'interprétation de la métaphore du corps humain dans les *Pensées* (à titre posthume, 1669), œuvre principale de Blaise Pascal. Les *Pensées* sont souvent considérées comme l'apologie majeure du mouvement janséniste, puisqu'elle met en avant une argumentation rigoureusement logique et fort convaincante dans sa tentative de défendre la doctrine augustinienne. Différentes analyses littéraires et linguistiques² sur ce sujet ont conclu que c'était dans la structure du discours et dans l'emploi d'un langage innovateur que réside la force persuasive unique des *Pensées*. En effet, c'est Parker³ qui a dirigé notre attention vers l'importance pragmatique des métaphores créées par Pascal. Il fournit même une interprétation brève de deux des métaphores directrices de l'œuvre, notamment, celles du corps humain et de la graine corrompue. Néanmoins, Parker ne s'interroge pas sur leur contexte général, c'est-à-dire, il ne vise pas à les disséquer et puis les synthétiser dans leur propre cadre socio-culturel et conceptuel. Les objectifs de cette étude sont, d'une part, de faire une analyse détaillée du rôle discursif de la métaphore pascalienne du corps humain dans les *Pensées*, et, d'autre part, de l'expliquer dans son discours immédiat (le jansénisme)

¹ Version française de l'étude *Qui Adheret Deo Unus Spiritus Est: The Discursive Role of the Body Metaphor in Pascal's Pensées – A Study*, *IJHSS*, 5, avril 2015, n° 4, p. 35-43.

accès électronique: http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_5_No_4_April_2015/4.pdf

² LE GUERN, Michel, *L'image dans l'œuvre de Pascal*, Paris, Armand Colin, 1969.

DESCOTES, Dominique, *Introduction* in Pascal, Blaise. *Pensées*. Texte établi par Léon Brunschvicq, édition Paris, Garnier- Flammarion, 1976, p. 13-28. et PARKER, Thomas, *Volition, Rhetoric and Emotion in the Work of Pascal*, New York, Routledge, 2013.

³ PARKER, Thomas, *op. cit.*

et général (la pensée et la religion occidentales du XVII^e siècle). Pour l'examen analytique de la métaphore, nous aurons recours à la Théorie de la Métaphore Conceptuelle (TMC) élaborée par Lakoff et Johnson (1980)⁴. Représentant une perspective interdisciplinaire, la TMC nous offre un moyen méthodique capable d'établir une interprétation synthétique dans le cadre de laquelle se rejoignent le littéraire, le culturel et le linguistique.

Tout d'abord, il nous est essentiel de fournir les bases du jansénisme⁵ au lecteur afin d'assurer une compréhension plus facile de l'analyse. Comme courant religieux, le jansénisme apparaît dès la publication d'*Augustinus* de Cornelius Jansen, évêque d'Ypres, en 1640. Il représente la perspective augustinienne (Saint Augustine, 354-430) en ce qui concerne la question de la grâce et de la salvation: la vie charnelle étant reprouvable et honteuse, l'humanité, pécheresse, est destinée à la damnation, à l'exception de ceux qui bénéficient de la *grâce efficace* de Dieu. Techniquement, la grâce efficace est irréfutable et ne s'accorde qu'à une minorité. Ceux qui en bénéficient soumettent automatiquement leur volition à celle du Dieu. Dans ce sens, la doctrine janséniste porte des ressemblances avec le calvinisme.

Dès le début, la théologie janséniste devient source majeure du conflit religieux au sein de l'Église catholique. D'une part, c'est la tension montante entre les jansénistes (eux, ils ne se désignaient jamais avec ce terme exact; ce sont les courants dominants qui ont donné le nom afin de pouvoir identifier leur « ennemi ») et les jésuites (plus précisément, les molinistes) qui a déclenché les débats incessables. La raison en est évidente: les jésuites propagent l'idée de la *grâce suffisante*, ce qui signifie que la grâce divine est accordée à tout le monde, mais cela dépend de l'individu s'il l'accepte ou la refuse. En d'autres termes, le jésuitisme implique le libre arbitre, conformément à l'opinion générale de l'Église; cela peut justifier la raison d'être de la représentation terrestre de Dieu par le Vatican. Par contre, si le libre arbitre n'existe pas, l'Église peut risquer de devenir innécessaire, et la propagation de cette idée va inévitablement mener à l'affaiblissement de la structure cléricale et du pouvoir de Louis XIII (1601-1643). C'est exactement pour cette raison que le cardinal Richelieu (1585-1642) a lancé des attaques contre les jansénistes – notamment contre Saint-Cyran, Bérulle, Nicole et les Arnauld – dès la parution d'*Augustinus*. Selon Le Guern⁶, ce conflit n'était que l'aboutissement des disputes de nature carrément personnelles et politiques; il ne s'agissait plus d'un différend théologique. Après une paix relativement courte entre 1668 et 1679, le débat s'est repris à la mort de Mme de Longueville, protectrice des port-royalistes. En conséquence de longues négociations *politiques* entre Paris et le Vatican, en

⁴ LAKOFF, George et JOHNSON, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

⁵ MAIRE, Catherine, *De la cause de Dieu à la Cause de la Nation*. Paris, Éditions Gallimard, 1998.

⁶ LE GUERN, Michel, « Le jansénisme: une réalité politique ou un enjeu de pouvoirs », *Recherches de Sciences Religieuses*, 91, 2003, n° 3, p. 461-488.

1713 le pape Clément XI a émis la bulle *Unigenitus Dei Filius*. Dans *Unigenitus*, l'Église condamne officiellement l'interprétation augustinienne du Nouveau Testament de Pasquier Quesnel et ainsi les principes de l'*Augustinus*. La bulle est devenue loi en 1730. Dans la suite, le courant janséniste continue son existence en formes fragmentaires. Néanmoins, il y a un recrutement fort des jansénistes dans les cercles parlementaires et gallicans, ce qui va contribuer au déclenchement de la Révolution en 1789.

La période entre la parution d'*Augustinus* (1640) et l'émission d'*Unigenitus* (1713) abonde en littérature apologétique janséniste, et parmi les plus remarquables, c'est l'œuvre de Blaise Pascal (1623-1662) qui est le plus fréquemment citée. Scientifique reconnu et port-royaliste ardent, Pascal est l'un des premiers à défendre le jansénisme dans *Les Provinciales*, une série de lettres fictives écrites entre 1656 et 1657. Les *Pensées*, son œuvre la plus connue, sont une compilation posthume de ses notes et contemplations, parue en 1669. Depuis cette date, de nombreuses éditions des *Pensées* ont été publiées, notamment celles de Brunschvicq (1897), de Lafuma (1935) et de Mesnard (1976).

Du côté structurel, les *Pensées* sont une œuvre fragmentaire, caractérisée par une polyphonie discursive tellement remarquable qu'elle constitue toujours un domaine de recherche prééminent dans la littérature. Pascal possédait un talent argumentatif exceptionnel qui lui a permis de faire les *Pensées* le reflet par excellence du jansénisme : selon Descotes⁷, Pascal vise à reconstruire l'identité du lecteur en réutilisant et rejetant les idées les plus variées avec le seul but d'affirmer que c'est uniquement la parole de Dieu qui est raisonnable et irréfutable; autrement dit, il exclut toute tentative de pensée libre. Suivant une logique discursive sinueuse, il lui devient possible de changer des points de vue et de les ajuster à ses objectifs pragmatiques. C'est à cause de cette stratégie discursive que les *Pensées* donnent l'impression d'incohérence. Cependant, sous ce désordre apparent se révèle une argumentation logique et systématisée qui donne la force essentielle de l'œuvre. D'une part, les *Pensées* peuvent être considérées comme le sommaire de l'esprit pascalien intégrant le côté philosophe, théologien et scientifique de l'auteur. D'autre part, Pascal a créé une synthèse des discours et des philosophies différentes de son âge dans l'intention de former son propre discours.⁸ On peut dire que, tout comme dans ses investigations scientifiques, Pascal emploie une méthode anti-cartésienne pour défendre le jansénisme : il rejette la certitude absolue dans la connaissance et il agit en empiriste, écoutant toutes les opinions indépendamment de leur source idéologique. Après, pour achever son but, il en combine les éléments d'une façon qu'il en devienne impossible au lecteur de ne pas être d'accord avec les principes augustinien. Pavlovits⁹, qui examine l'interprétation

⁷ DESCOTES, Dominique, *op. cit.*, p.25.

⁸ *Ibid.*, p.20.

⁹ PAVLOVITS, Tamás, *Mi egy ember a végtelenben? Pascal-értelmezések*, Budapest, Gondolat Kiadó-Aeternitas, 2014. p. 10.

des *Pensées* d'un point de vue essentiellement philosophique, montre que Pascal possède une compréhension perspectiviste de la vérité. Les points de vue différents vont se rejoindre et se réconcilier l'un avec l'autre à un point donné. Pavlovits attribue cette logique au fait que Pascal était mathématicien, plus précisément, il s'occupait principalement de la géométrie.

En plus de son côté organisationnel, la force et la cohérence de l'argumentation pascalienne viennent de l'usage de langage novateur dont l'emphase est sur l'image et la métaphore. Selon Le Guern¹⁰, les métaphores constituent le moteur de l'écriture pascalienne, parce qu'elles facilitent « l'enchaînement des idées »¹¹ qui aident le lecteur à admettre la seule vérité logiquement possible des *Pensées*. En outre, Le Guern affirme que l'abondance des métaphores dans l'œuvre crée « [...] un nouveau rapport entre représentation et la réalité représentée »¹². Pourtant, c'est Parker¹³ qui étudie le discours pascalien dans une tentative des révéler comment la représentation langagière contribue à l'efficacité argumentative des *Pensées*. Il analyse le rapport entre raison, volonté et désir pour conclure que le seul chemin viable dans la vie et de recevoir la grâce efficace et ainsi d'abandonner le libre arbitre. Parker souligne¹⁴ que la dépendance établie entre la volonté individuelle et le système divin est représentée dans la métaphore du corps humain qui constitue le fil majeur des pensées entre les fragments 474 et 485¹⁵. Bien que Parker reconnaisse le rôle de cette métaphore dans la consolidation du discours, il ne la relie pas au contexte socio-culturel général de l'époque ; cela veut dire qu'il n'étudie pas comment la métaphore du corps humain pascalien s'intègre dans le discours catholique du 17^e siècle. Afin de pouvoir faire une analyse profonde de cette métaphore dans le texte d'origine et de pouvoir la situer dans le cadre religieux et philosophique de l'âge, nous allons maintenant présenter la théorie de métaphore conceptuelle (d'ici TMC), définie par Lakoff and Johnson¹⁶.

Dans ce paragraphe, nous voudrions montrer les principes de TMC qui constitueront la fondation théorique de notre analyse. La TMC est la base de la linguistique cognitive, un domaine de recherche interdisciplinaire qui étudie comment le sens est créé, communiqué et reflété dans la culture¹⁷. Dans la linguistique cognitive s'intègrent les différentes sciences humaines (comme la littérature, l'anthropologie, la linguistique et la psychologie) pour fournir un répertoire de méthodes interdisciplinaire et multiperspectiviste. De sa part, TCM postule l'hypothèse scientifique que la pensée humaine est essentiellement *mé-*

¹⁰ Le Guern, *op. cit.*

¹¹ *Ibid.*, p. 240.

¹² *Ibid.*, p. 145.

¹³ PARKER, Thomas, *op.cit.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵ PASCAL, Blaise, *Pensées, Section VII: La morale et la doctrine*, texte établi par Léon Brunschvicq, édition Garnier- Flammarion, 1976, p. 13-28.

¹⁶ LAKOFF, George et JOHNSON, Mark, *op.cit.*

¹⁷ KÖVECSES, Zoltán et BENCZES, Réka, *Kognitív nyelvészet*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2013, p.13.

taphorique : en d'autres termes, on saisit le sens des concepts abstraits à travers notre monde physique, la conceptualisation de soi étant largement déterminée par l'expérience spatio-temporelle et par l'image. Prenons, par exemple, l'expression commune *le cœur du problème*. Elle signifie *la partie la plus importante du problème* en question, et on la comprend à l'aide de l'analogie anatomique : la structure du problème s'identifie à celle du corps humain. La métaphore générale qui y correspond est L'IMPORTANT EST CENTRAL¹⁸ (occupe une position centrale). La terminologie désigne le concept abstrait comme *domaine-cible* et le concept concret (ce qui dérive de la physique) comme *domaine-source*.

On peut donc voir que l'expérience physique est fort incrustée dans *la pensée*, et, par conséquent, *dans la langue*. De cela découle que la métaphore n'est pas qu'un outil littéraire, mais elle fait partie intégrante de la langue quotidienne. On peut conclure que le quotidien et le littéraire ne sont pas loin l'un de l'autre, finalement; il semble que la grande majorité des métaphores littéraires se base sur les mêmes métaphores conceptuelles que le langage quotidien¹⁹. En théorie littéraire, c'est la poétique cognitive qui étudie le rôle de la TMC dans les textes. Elle considère la littérature comme « une forme spécifique de l'expérience humaine et [...] de la cognition »²⁰. Autrement dit, l'interprétation d'un texte littéraire est, en grande partie, influencée par l'expérience du quotidien. Par l'analyse TMC il devient alors possible de faire une enquête littéraire qui possède, allant au-delà de l'étude purement textuelle, le potentiel de montrer le côté culturel, social et conceptuel de l'œuvre d'une manière plus profonde et détaillée.

Avant d'en venir à présenter l'analyse de la métaphore en question dans les *Pensées*, nous croyons qu'il est essentiel d'adresser brièvement la place du corps humain dans la philosophie pascalienne, car elle se manifeste à plusieurs points du segment analysé.

Pavlovits²¹ fournit un résumé concis de la littérature pertinent au concept pascalien du corps. Chez Pascal, la perception sensuelle est la source primaire de la cognition. C'est une certitude irréfutable qu'il suffit d'accepter sans épreuve – tout comme un axiome mathématique. Cette logique s'oppose à la conception de Descartes, qui doute la certitude de la cognition et affirme dans sa philosophie que la validité de notre perception physique et notre croyance est souvent mise en question. Certes, Pascal ne rejette pas la possibilité d'être trompé par le sens, mais il ne manque pas d'ajouter que cela est improbable à condition que notre perception soit contrôlée par la raison.

Avec le corps au centre de la cognition, la métaphysique devient innécessaire. Selon Pascal, le corps a un double rôle dans ce procès, qui est à la fois

¹⁸ Les métaphores conceptuelles sont désignées en petites capitales

¹⁹ KÖVECSES, Zoltán, *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, 2005, p. 49.

²⁰ GAVINS, Joanna et STEEN, Gerard, *Cognitive Poetics in Practice*, New York, Routledge, 2003, p. 1. (Notre traduction)

²¹ *Ibid.*, p. 26-38.

positif et négatif. Son argumentation peut être résumée de la façon suivante : la conceptualisation du monde dérive de la nature, plus précisément, du corps humain. Néanmoins, le lien entre le corps et l'esprit n'est pas direct, on a besoin du cœur comme intermédiaire entre les deux. C'est en générant des sentiments que le cœur rend accessible l'information physique à l'esprit. Selon Carraud²², le cœur correspond au mode d'existence de l'esprit dans le corps. Le problème que cela pose est que l'interaction du corps et d'esprit entraîne une cognition (ou, en cognitiviste, une création de sens) mixte où le corps entrave la compréhension purement intellectuelle. En ce sens, le corps a une influence négative sur la cognition, une conclusion qui contredit carrément la perspective dualiste de Descartes.

Dans la suite, nous allons voir que la philosophie présentée au-dessus s'exprimera dans la métaphore du corps humain de Pascal, notamment parce qu'il met Dieu au centre dans le procès du salut en le désignant comme le cœur du système.

« Pour régler l'amour qu'on se doit à soi-même, il faut s'imaginer un corps plein de membres pensants, car nous sommes membres de [du] tout, et voir comment chaque membre devrait s'aimer, etc. » – c'est ainsi que commence Pascal son fil de pensées sur l'unité de Dieu avec son peuple dans le fragment 474. En ce qui suit jusqu'au fragment 485, nous trouvons une argumentation basée sur l'extension de la métaphore UN SYSTEME ABSTRAIT COMPLEXE EST LE CORPS HUMAIN, notamment LA STRUCTURE D'UN SYSTEME ABSTRAIT COMPLEXE EST LA STRUCTURE PHYSIQUE DU CORPS HUMAIN. Cette métaphore relève de l'expérience universelle d'avoir un corps avec une structure logiquement organisée. Bien que cette métaphore soit universelle (cela veut dire, elle est présente dans la conceptualisation humaine indépendamment du contexte culturel), elle est d'une importance particulière dans les *Pensées* pour deux raisons.

La première en est qu'elle est compatible avec le modèle de la chaîne des êtres (*scala naturae*), la métaphore qui reflète la conceptualisation collective de l'hierarchie des êtres dans l'univers²³. La chaîne des êtres était la métaphore dominante de l'époque, déterminant la position de l'Église, le fondement de la conscience sociale et individuelle, et, en même temps, les relations entre ceux-ci.

Le deuxième élément est lié à une question principale de la philosophie du 17^e siècle, surtout parce que Descartes propose l'influence mutuelle du corps et de l'esprit. Pourtant, Pascal lui-même présente une philosophie où le corps occupe une place importante bien qu'il le voie comme un facteur qui entrave l'intellectuel, celui-ci ayant un privilège absolu. La dichotomie du corps et de l'esprit constitue donc un sujet important et contradictoire dans la pensée de l'époque.

²² CARRAUD, Vincent, *Pascal et la philosophie*, Paris, PUF, 1992, in PARKER, Thomas, *op. cit.*, p. 31.

²³ KÖVECSES, Zoltán, *Metaphor. A practical Introduction*, Oxford, OUP, 2010, p. 152-157.

Revenant à la chaîne des êtres, les entités animées et non-animées s'y occupent des positions hiérarchiques établies par la société humaine, déjà au début du christianisme. Au sommet de la pyramide se trouvent les êtres humains, qui représentent un mode d'existence supérieur. Après suivent les animaux, créatures d'instinct, et les plantes, que l'on ne peut décrire qu'en termes biologiques. Les deux positions inférieures sont occupées par les objets complexes et les phénomènes naturels. Les objets complexes possèdent des attributs structuraux et des caractéristiques purement fonctionnelles.

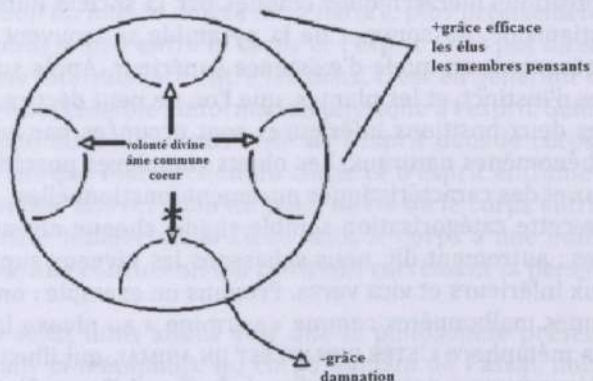
Bien que cette catégorisation semble rigide, chaque niveau se définit à l'aide des autres ; autrement dit, nous saisissons les niveaux supérieurs à travers des niveaux inférieurs et vice versa. Prenons un exemple : on désigne souvent les personnes malhonnêtes comme « vermine » au niveau langagier. Cela correspond à la métaphore L'ÊTRE HUMAIN EST UN ANIMAL, qui illustre clairement les rapports hiérarchiques dans la chaîne. Lakoff and Turner²⁴ définissent un modèle répandu de la chaîne des êtres dans lequel Dieu, l'univers et la société humaine sont placés au dessus de l'être humain. Évidemment, ce modèle reflète la conception judéo-chrétienne de la puissance.

Dans la chaîne, chaque niveau est susceptible de déclencher une métaphore générale à la base de laquelle se forment des métaphores complexes²⁵. Ce n'est autre que la métaphore du *système complexe*, qui prend le niveau des objets complexes comme domaine-source pour expliquer des organisations abstraites, comme le fonctionnement de l'esprit ou celui de la société entière. Les projections entre le domaine-source et le domaine-cible comprennent la fonction, la stabilité, le développement et la condition du concept abstrait – bref, les aspects les plus importants d'un système concret, par exemple, un établissement de dix étages. Logiquement, les domaine-sources les plus fréquents ici sont les machines, les bâtiments, les plantes et le corps humain. Comme cet article met l'accent sur le dernier, nous n'allons pas entrer en détails concernant les autres domaine-sources mentionnés.

Dans son étendue, la métaphore UN SYSTEME ABSTRAIT COMPLEXE EST LE CORPS HUMAIN souligne la condition et la structure. De cela découle la nécessité de la restreindre à la métaphore simple LA STRUCTURE D'UN SYSTEME ABSTRAIT COMPLEXE EST LA STRUCTURE PHYSIQUE DU CORPS HUMAIN. Ici, les projections sont assez claires, prenons, par exemple, l'expression *la tête du gouvernement*. Alors, la métaphore du corps humain entre les fragments 474 et 485 constitue une alternative spécifique, notamment L'UNITE DE DIEU ET DU PEUPLE EST LE CORPS HUMAIN. Voici une représentation visuelle possible de cette métaphore (par l'auteur de l'article) :

²⁴ LAKOFF, George et TURNER, Mark, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, in KÖVECSESE, Zoltán, *op. cit.*, p. 156.

²⁵ *Ibid.*



Pareillement à la position du cœur dans la philosophie pascalienne de la cognition, ici c'est la volonté de Dieu, l'âme commune qui se trouve au centre du système (rappelons-nous la métaphore L'IMPORTANT EST CENTRAL). C'est à travers la bienveillance divine que les personnes élues pour le salut, *les membres pensants* reçoivent la grâce efficace – elle rayonne vers les élus comme le cœur pompe du sang dans les membres. Dans le fragment 474, Pascal exprime la nécessité que les membres se soumettent à la volonté divine afin que le corps fonctionne correctement (emphase par l'auteur) :

Si les pieds et les mains avaient une volonté particulière, jamais ils ne seraient dans leur ordre *qu'en soumettant cette volonté particulière à la volonté première qui gouverne le corps entier*. Hors de là, ils sont dans le désordre et dans le malheur ; mais en ne voulant que le bien du corps, ils font leur propre bien.

Quelques lignes plus bas, dans le fragment 480, Pascal déclare que la seule manière d'atteindre le bonheur individuel est de se soumettre entièrement à Dieu : « Pour faire que les membres soient heureux, il faut qu'ils aient une volonté, et qu'ils la conforment au corps. »

Tout comme les membres du corps humain *bougent* simultanément quand le cerveau leur commande de le faire, les gens sont obligés *d'agir* conformément à la volonté principale, autrement l'unité n'est plus garantie. Cette analogie fait apparaître les métaphores LA VOLONTÉ EST LA FORCE et L'ACTION EST UN MOUVEMENT PHYSIQUE. Celles-ci sont des métaphores universelles aussi, et ce n'est pas par hasard que le mot latin *voluntas* soit dérivé du verbe *volō*, qui signifie à la fois *vouloir* et *voler*²⁶. Il est bien probable que la volonté a toujours été associée au mouvement physique.

²⁶ Cf. l'observation par PARKER, Thomas, *op. cit.*, p. 2.

Dans le fragment 477, Pascal « répète » sa thèse en faisant explicite son analogie entre la société et le corps :

[...] *il faut tendre au général* ; et la pente vers soi est le commencement de tout désordre, [en guerre,] en police, en économie, dans le corps particulier de l'homme. La volonté est donc dépravée. *Si les membres des communautés naturelles et civiles tendent au bien du corps, les communautés elles-mêmes doivent tendre à un autre corps plus général, dont elles sont membres.* L'on doit donc tendre au général [...].

Ce fragment peut avoir une importance particulière pour plusieurs raisons. D'abord, du point de vue TMC, il couvre l'étendue principale de la métaphore UN SYSTEME ABSTRAIT COMPLEXE EST LE CORPS HUMAIN parce qu'il se concentre sur la condition du système (« au bien du corps »). Ensuite, il illustre nettement comment la transition est possible d'un niveau à l'autre dans la chaîne; dans notre cas, c'est la catégorie inférieure des êtres humains (ou leurs parties du corps) qui facilite la conceptualisation de la société, placée à un niveau supérieur. Finalement, le fragment 477 décrit un système fermé dans lequel le mouvement est unidirectionnel. En accordant la grâce efficace, Dieu déprive l'individu de toute volonté libre, et les élus vont avancer vers l'âme commune, le cœur. Ce faisant, l'individu s'intègre dans le système, le corps, afin de maintenir un fonctionnement propre. C'est par ce processus que Dieu maintient l'équilibre : l'homme n'y est qu'un rouage (pour s'exprimer en cartésien). Dans le fragment 483, Pascal recycle la même idée, affirmant que :

Être membre est n'avoir de vie, d'être et de mouvement que *par l'esprit du corps et pour le corps.* [...] *Adhaerens Deo unus spiritus est. On s'aime parce qu'on est membre de Jésus-Christ, parce qu'il est le corps dont on est membre.* Tout est un, l'un est en l'autre, comme les trois Personnes.

Dans le fragment 485, cette argumentation s'achève par l'incorporation totale de la volonté divine dans l'individu, comme celle du sang dans les membres du corps :

[...] *il faut aimer un être qui soit en nous, et qui ne soit pas nous, et cela est vrai d'un chacun de tous les hommes.* Or il n'y a que l'Être universel qui soit tel. *Le royaume de Dieu est en nous : le bien universel est en nous, est nous-même, et n'est pas nous.*

Curieusement, ce fragment nous fournit un autre exemple de la transition entre niveaux, mais, cette fois, c'est le niveau supérieur qui sert de domaine-source pour une catégorie inférieure. « Le royaume de Dieu » permet d'accéder au microcosme divin qui se forme dans l'âme de l'homme. Il semble donc que chaque niveau de la chaîne peut être domaine-source et domaine-cible, en fonction de la perspective.

Pour le fonctionnement équilibré du corps, il est inévitable que l'on élimine les parties irréversiblement malades, et, dans le jansénisme, le terme

« remède » n'existe pas. Par conséquent, il faut amputer les parties qui empêchent le maintien de l'homéostasie. Dans le domaine-cible, cela signifie que les reprovés ne recevront pas le salut et se soumettront à la damnation, à la mort éternelle. Cette logique est illustrée dans le fragment 483 :

[...] Le membre séparé, ne voyant plus le corps, auquel il appartient, n'a plus qu'un être périssant et mourant. Cependant il croit être un tout, et ne se voyant point de corps dont il dépende, il croit ne dépendre que de soi, et veut se faire centre et corps lui-même. Mais n'ayant point en soi de principe de vie, il ne fait que s'égarer, et s'étonne dans l'incertitude de son être, sentant bien qu'il n'est pas corps et cependant ne voyant point qu'il soit membre d'un corps. [...]

Notre analyse a démontré que la métaphore pascalienne du corps humain a une structure qui est conceptuellement ainsi que visuellement détaillée. Elle s'intègre bien dans le modèle de la chaîne des êtres, tout en soutenant la supériorité de Dieu sur toutes autres formes d'existence. Ainsi, elle affirme les rapports de puissance déjà établis dans le discours judéo-chrétien. Cependant, il faut retenir que la théorie de grâce janséniste s'oppose à celle de l'Église majoritaire. Cela s'exprime chez Pascal dans la façon qu'il représente la grâce comme le seul intermédiaire entre Dieu et son peuple, comme le sang circulant entre le cœur et le reste du corps. Quant à sa fonction dans le discours, on peut conclure que la métaphore du corps humain joue un rôle considérable dans la création de la cohérence textuelle et conceptuelle des *Pensées*.

Finalement, il est nécessaire de faire allusion à la théorie du rôle du corps dans la cognition : il apparaît que l'élaboration de la métaphore a été en accord avec la thèse de Pascal. L'analogie entre le cœur intermédiaire et la place centrale de Dieu dans le système semble être évidente : pendant que dans la cognition c'est le cœur qui transmet de l'information entre le corps et l'esprit, dans le système divin c'est Dieu qui distribue la grâce. La constance de cette logique est une preuve du fait que la philosophie pascalienne s'organise dans un discours cohérent et solide.

Dans cet article, notre but était d'analyser et d'interpréter la métaphore du corps humain qui s'étend entre les fragments 474 et 485 des *Pensées* de Blaise Pascal. Nous nous sommes concentrés principalement sur sa fonction discursive dedans le texte source et dans le contexte général du 17^e siècle. Pour le premier, nous avons conclu que, dans le segment analysé, Pascal élabore la métaphore UN SYSTEME ABSTRAIT COMPLEXE EST LE CORPS HUMAIN afin de renforcer son argumentation. De plus, la structure de cette métaphore correspond à la perspective pascalienne du corps dans la cognition. En ce qui concerne sa place dans le contexte général de l'époque, nous avons affirmé que cette métaphore reflète l'idéologie enfoncée dans le modèle de la chaîne des êtres, en soutenant la supériorité divine dans le système des êtres. Il faut ajouter que, pour confirmer et élaborer ces conclusions, il est nécessaire de faire une étude exhaustive de la métaphore du corps dans l'œuvre apologétique et philosophique de Pascal.

La littérature et les sciences cognitives : tableau synthétique d'une approche possible

Gabriella BANDURA

Avec l'apparition de cette fédération de disciplines, appelées sciences cognitives, nous sommes témoins d'un moment de rupture dans l'histoire de l'esprit et de la nature : l'exploration de la connaissance en soi devient légitime dans un cadre scientifique. Les sciences de la cognition représentent, selon le neurobiologiste Francisco Varela, l'entreprise technologique et conceptuelle la plus importante depuis l'avènement de la physique atomique avec un impact considérable sur la société. Les modèles des différentes disciplines tentant de cerner le fonctionnement de la cognition sont inséparables des avancées technologiques contemporaines transformant les pratiques socio-culturelles. Ceci s'étend à la littérature également où on constate de plus en plus de tentatives d'étudier le texte fictionnel à travers ces modèles. Un intérêt reconnu des sciences cognitives réside dans le fait qu'elles incitent les littéraires à repenser, à retravailler les outils hérités du structuralisme et à se focaliser sur le processus de la lecture plutôt que sur le simple corps textuel. Cette article a pour objectif de présenter une de ces approches nouvelles de la littérature : *la poétique cognitive*.

La dénomination poétique cognitive désigne tout un ensemble de courants qui interpellent les modèles de la cognition pour étudier le texte littéraire du point de vue de sa réception. L'hypothèse défendue par ses représentants est qu'en s'appuyant sur ces modèles, il est possible de dévoiler les relations entre la structure du texte artistique et son impact sur le lecteur. Ils acceptent deux postulats¹ :

1. Le texte littéraire est un *artefact cognitif*, autrement dit un objet qui, par sa structure et dans la manière dont on l'appréhende, dépend du fonctionnement du cerveau humain.
2. Pour étudier la relation entre la structure du texte littéraire et son impact sur le lecteur, on a besoin de faire intervenir des modèles cognitifs.

¹ SZABÓ, Erzsébet, *A fikció és a narratívák olvasásának kognitív modellálása. Kerethipotézisek és egyéb felvetések*, http://mta.hu/data/cikk/13/7/6/cikk_130706/SZAB_Fikcio_es_a_narrativak_kognitiv_SZABOE.pdf.

L'idée de ce nouveau champ de la théorie littéraire revient à Reuven Tsur² suite à une conférence sur les sciences cognitives, où il découvre que celles-ci permettent d'étudier la manière dont le cerveau humain traite « les informations diégétiques, et plus particulièrement comment "le langage poétique ou les décisions critiques sont limités et façonnés par la manière dont les êtres humains traitent les informations" »³. La poétique cognitive avec tout son appareillage théorique et ses études empiriques ouvre donc des portes en offrant à la narratologie un nouveau terrain d'investigation, à savoir les mécanismes cognitifs de la lecture.

Un des principaux intérêts de la poétique cognitive est de « rétablir des liens entre le réel et la littérature ; non pas par le biais de la *mimesis* réaliste, mais par celui de l'*expérience* du lecteur »⁴. Schmitt postule que la poétique cognitive peut finalement être considérée comme « le versant pragmatique de la théorie de la réception »⁵. Il est vrai que ces deux domaines se distinguent au niveau de leur méthodologie et de leurs outils conceptuels, ainsi qu'au niveau de leur origine (les sciences cognitives pour la poétique cognitive, la théorie littéraire pour la théorie de la réception), mais leur objectif reste le même : « contextualiser la lecture »⁶.

Il est difficile d'établir le moment exact de la naissance de la poétique cognitive, mais c'est à partir des années 2000 que les publications se multiplient sur ce sujet. La revue *Poetics today*⁷ consacre plusieurs numéros à la cartographie de ses nouvelles possibilités méthodologiques, ainsi que de ses limites. En 2004, le germaniste allemand Karl Eibel⁸ publie également un volume sur les implications littéraires, voire culturelles, de certains aspects de la théorie évolutionniste (*evolutionary literary theory*). La poétique cognitive com-

² Reuven Tsur est professeur de littérature d'origine hongroise en Israël. En 1983, il publie *What is cognitive poetics?* (Tel Aviv, Katz Research Institute for Hebrew Literature) qui présente les thèses principales sur lesquelles va s'appuyer son ouvrage suivant, première référence internationale de la poétique cognitive, intitulé *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (Amsterdam, North Holland, 1992).

³ Cf. TSUR, Reuven, *op. cit.*, p. 5., in SCHMITT, Arnaud, « De la poétique cognitive et de ses (possibles) usages », *Poétique*, n°170, 2012, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 143. La poétique cognitive accentue les similitudes entre nos actes cognitifs effectués au quotidien et ceux interpellés lors de la lecture d'un texte de fiction. Monika Fludernik introduit à ce propos le concept de « narratologie naturelle » qui illustre tout simplement le fait que le traitement du récit est influencé par l'expérience du lecteur et des actes de traitement de l'information effectués au quotidien. En même temps, le récit s'avère « un instrument de l'esprit » qui joue un rôle essentiel dans « la construction de la réalité ». (Cf. BRUNER, Jérôme, « The narrative construction of reality », *Critical inquiry*, n°18, 1991, p. 1-21, in SCHMITT, Arnaud, *op. cit.*, p. 145.)

⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Poetics Today*, Duke University Press, 2002/n°1, 2003/n°2.

⁸ Cf. EIBEL, Karl, *Animal Poeta, Bausteine zur biologischen Kultur- und Literaturtheorie*, Paderborn Mentis Verlag, 2004.

mence donc à se répandre à l'échelle internationale⁹ en développant plusieurs axes de recherche visant des domaines différents.

Un de ses terrains les plus représentés est la stylistique cognitive, fondée par Reuven Tsur, dont l'objectif est d'expliquer les spécificités de notre perception du rythme et de la rime en s'appuyant sur la psychologie de la forme (*gestaltpsychologie*)¹⁰. Les recherches sur les mécanismes d'apprentissage pendant la lecture ainsi que les émotions suscitées par le texte (catharsis, empathie) ont également eu un grand écho. Cependant, un de ses pôles les plus importants s'avère la poétique cognitive évolutionniste qui tente de transposer dans son cadre de recherche les théories de la psychologie cognitive¹¹ et de la psychologie évolutionniste¹². Les deux grands centres de recherche de cette école sont aujourd'hui les États-Unis (David Herman, Lisa Zunshine, Joseph Carroll) et l'Allemagne (Karl Eibl, Winfried Menninghaus, Gerhard Lauer, Katja Mellmann).

Dans leur étude synthétique sur la poétique cognitive¹³, les littéraires hongroises Erzsébet Szabó et Márta Horváth¹⁴ présentent les thèses majeures¹⁵ de ce champ hétérogène :

⁹ Pour plus de détails sur le contexte de naissance de la poétique cognitive, voir SCHMITT, Arnaud, *op. cit.*, p. 142-162 ; HORVÁTH Márta, SZABÓ, Erzsébet, « Kognitív irodalomtudomány », *Helikon*, n°2, 2013, LIX. Année, p. 139-149.

¹⁰ La psychologie de la forme (gestaltisme) est née en Allemagne au début du XX^e siècle (Wolfgang Köhler, Max Wertheimer, Kurt Lewin, Karl Bühler, Kurt Koffka) en réaction aux thèses behavioristes. Selon les gestaltistes, nos perceptions et nos représentations ne fonctionnent effectivement pas selon une chaîne associative de type stimulus → réponse. La gestalt théorie est basée sur le principe que « le tout est plus que la somme de ses parties », ainsi, dans nos représentations mentales, on reconstitue les phénomènes comme des ensembles structurés et non pas comme de simples éléments juxtaposés. C'est cette manière de regrouper les éléments en unités significatives qui intéresse les gestaltistes. Ils travaillent en se basant sur quelques principes de base (*lois de la gestalt*) dont en voici quelques-uns : 1. La loi de la bonne forme (on a tendance à percevoir une série d'éléments informes comme une forme) ; 2. La loi de la similitude (on perçoit les éléments semblables comme appartenant à la même forme) ; 3. La loi de la proximité (nous regroupons les éléments les plus semblables les uns aux autres) ; 4. La loi de la continuité (nous percevons les éléments dans une continuité.)

¹¹ La psychologie cognitive étudie des mécanismes cognitifs comme la mémoire, l'attention, la perception, l'apprentissage, le raisonnement, etc.

¹² La psychologie évolutionniste est un courant de la psychologie cognitive qui tente d'expliquer les mécanismes mentaux à partir de la théorie de l'évolution biologique. Elle considère les capacités cognitives, et au sens plus large, le cerveau, comme un produit de l'évolution, qui reflète le processus d'adaptation aux changements environnementaux auxquels devaient faire face nos ancêtres.

¹³ HORVÁTH Márta, SZABÓ, Erzsébet, *op. cit.*

¹⁴ Márta Horváth et Erzsébet Szabó sont toutes les deux enseignantes-chercheuses en littérature allemande à l'Université de Szeged, en Hongrie et rédactrices en chef du numéro thématique de la revue hongroise *Helikon*, publiée en 2013 et consacrée à la poétique cognitive. Elles sont également membres de l'équipe de recherche Poétique cognitive de la même université. Il s'agit d'une équipe germano-hongroise, dirigée par Márta Horváth et Katja Mellmann (Universität Deutsches Georg-August de Göttingen). Elle a pour objectif de contribuer à la description psychologique de la lecture des textes fictionnels dans un esprit multidisciplinaire, en s'appuyant sur les résultats récents des recherches en psychologie cognitive évolutionniste et en narratologie.

1. *La poétique cognitive est une théorie de la réception, donc elle se focalise sur le processus de la lecture.*

Elle étudie la manière dont le cerveau du lecteur reconstruit le sens du texte littéraire, autrement dit, les mécanismes cognitifs qui permettent de comprendre l'objet artistique qu'est le texte. Le sens, dans ce contexte, se construit autour de deux composants : d'un côté, le texte en tant que stimulus et de l'autre, le cerveau du lecteur, en tant que réponse à ce stimulus. Ainsi, la poétique cognitive s'appuie, entre autres, sur les expérimentations de la psychologie cognitive qui apportent des éléments sur le fonctionnement du cerveau récepteur, ainsi que sur la psychologie évolutionniste qui avance des hypothèses sur le caractère évolutionniste des mécanismes cognitifs, responsables du traitement textuel.

2. *La réception n'est pas conçue comme interprétation, ce qui intéresse la poétique cognitive, c'est plutôt les mécanismes de lecture du lecteur moyen.*

Elle considère la lecture comme un processus naturel pendant lequel il y a une reconstruction du sens, qu'il s'agisse d'un lecteur de « haute littérature » ou des lecteurs de romans à l'eau de rose. Elle distingue clairement la lecture de l'interprétation¹⁶ et se focalise sur la reconstruction du processus « naturel » de lecture.

3. *Elle ne comprend pas la réception du texte comme une computation, au contraire, elle prend en compte qu'il s'agit d'un lecteur incarné qui dépend de son environnement.*

La poétique cognitive s'appuie sur l'approche « postclassique » des sciences cognitives pour étudier le processus de lecture. Selon le psychologue Pléh Csaba¹⁷, ce qui différencie l'approche « postclassique » de l'approche classique en sciences cognitives, c'est que la première dépasse « la neutralité informationnelle »¹⁸ qui postule que tout processus de connaissance peut être étudié dans un contexte neutre, sans prendre en compte les données physiques de

¹⁵ *Ibid.*, p. 140-147.

¹⁶ Cf. ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, Stuttgart, Wilhelm Fink, éd. augmentée, 1984, in HORVÁTH, Márta, SZABÓ, Erzsébet, *op. cit.*, p. 141.

¹⁷ Pléh Csaba est professeur titulaire du département des sciences cognitives de l'Université économique et polytechnique de Budapest et directeur du Groupe de recherches neuropsychologique et psycholinguistique dans cette même université. Il est un pionnier des sciences cognitives en Hongrie, créateur d'écoles de recherches dans ce domaine et auteur de nombreux ouvrages. Ses travaux, mondialement reconnus, portent sur l'apprentissage de la langue maternelle, la psychologie évolutionniste, le bilinguisme, la perception, etc. Cf. PLÉH, Csaba, *Bevezetés a megismeréstudományba*, Budapest, Typotex, 1998 ; *id.*, *A megismeréstudomány alapjai. Az embertől a gépig és vissza*, Budapest, Typotex, 2013.

¹⁸ PLÉH, Csaba, *op. cit.*, 1998, p. 22. in HORVÁTH, Márta, SZABÓ, Erzsébet, *op. cit.*, p. 141.

l'agent cognitif. L'approche postclassique se focalise, au contraire, sur les racines et les mécanismes biologiques de la connaissance, et c'est cela qui intéresse les différents courants de la poétique cognitive en étudiant la réception du texte littéraire. Les mécanismes biologiques comprennent différents paramètres corporels (émotions, données sensori-motrices, température, etc.) et contextuels (interactions avec l'environnement) auxquels se réfèrent les notions de « embedded » et « embodied »¹⁹. L'approche postclassique sert donc de cadre à la poétique cognitive qui va considérer la lecture comme un processus de reconstitution de l'information dont les mécanismes dépendent d'un cerveau incarné, inséré dans le monde. De nouveaux sujets de recherche apparaissent comme « le mind-reading »²⁰ ou le rôle de l'émotion dans la réception du texte.

4. *La poétique cognitive n'a pas pour objectif d'élaborer une méthodologie de la lecture, son centre d'intérêt étant le processus de lecture en tant qu'activité empirique.*

On reproche souvent à la poétique cognitive qu'elle n'aboutit pas à une méthodologie bien définie de la lecture. Or, ses différentes pratiques nous font comprendre que son but est justement d'éviter cette finalité. Ce qu'elle apporte de nouveau, c'est la possibilité d'étudier les mécanismes de la lecture en effectuant des expérimentations sur le récepteur. Comme en sciences dites « dures » en quelque sorte... C'est là que les résultats de recherches dans les différentes disciplines des sciences cognitives (neurosciences, psychologie cognitive, etc.) jouent un rôle primordial. À part les tests basés sur la rétrospection, d'autres méthodes sont désormais accessibles, comme la cartographie des changements physiologiques et de l'activation des différentes régions cérébrales pendant la lecture.

5. *Elle ne définit pas la fictionnalité comme une caractéristique du texte littéraire, mais plutôt comme une qualité particulière des mécanismes cognitifs du lecteur qui lui permet de trier et de conserver des informations.*

Selon une de ses théories les plus connues, le traitement de la fiction dépend des mécanismes cognitifs qui se sont développés pendant l'évolution pour traiter des informations « à qualités informationnelles réduites »²¹. Les fondateurs de cette théorie, l'anthropologue John Tooby et le psychologue évolutionniste Leda Cosmides, estiment que le cerveau enregistre ces informations avec tous

¹⁹ *Ibid.*, p. 142. La notion *embodied* est un élément-clé du concept d'enaction élaboré par le neurobiologiste Francisco Varela qui conçoit la cognition comme une activité de co-émergence entre un agent cognitif inscrit dans un corps et le monde. (Cf. VARELA, Francisco, *Invitation aux sciences cognitives*, Paris, Seuil, 1989.)

²⁰ Le « mind-reading » fait référence à notre capacité de présupposer les états mentaux des autres et interpréter leur attitude en fonction de ces suppositions.

²¹ Il s'agit des informations qui ne sont valables que dans un lieu précis ou à un moment donné, ou encore qui viennent d'un émetteur donné.

les paramètres qui les rendent valables²². Par exemple, l'énonciation « il fait beau » dépend d'une série de conditions de validité comme le lieu (où fait-il beau ?), le temps (quand fait-il beau ?) et l'émetteur (qui a dit qu'il faisait beau ?), etc. Ainsi le cerveau place ce type d'information en une sorte de « quarantaine cognitive », c'est-à-dire qu'il les distingue des autres informations à qualités informationnelles plus complexes. En effectuant des expériences et en s'appuyant sur des résultats de recherches concernant certaines maladies qui suscitent l'endommagement des capacités de traitement de la fiction (autisme, schizophrénie²³), ces auteurs estiment que la même « quarantaine cognitive » est mise en place quand il s'agit de comprendre et de représenter mentalement des œuvres fictionnelles.

6. Elle conçoit la lecture des textes littéraires comme un processus qui fonctionne à travers l'élaboration de modèles.

Les représentants de la poétique cognitive présupposent qu'on structure le texte littéraire à l'aide de modèles cognitifs. Dans le monde anglo-saxon, on cite souvent les travaux de David Herman²⁴ qui a élaboré le modèle « du monde du récit » (*storyworld*), susceptible de rendre compte de la manière dont les lecteurs reconstituent les événements racontés en prenant en compte le contexte dans lequel ceux-ci sont insérés.

7. Lors de la réception du texte fictionnel, le lecteur dépasse forcément le cadre explicite du texte écrit : il tire des conclusions et attribue des états mentaux, des raisons d'agir et des buts aux personnages.

En se basant sur l'hypothèse que le lecteur tire une série de conclusions pour comprendre le texte, la poétique cognitive étudie de quels types d'informations et de mécanismes cognitifs on a besoin pour reconstruire les relations de cause à effet de l'histoire, ou attribuer des états mentaux aux personnages. Elle s'intéresse également à l'influence du style et des éléments de rhétorique (comme la répétition, la digression, l'anaphore et la cataphore, etc.) sur la reconstruction des relations de cause à effet. L'étude du traitement des relations causales constitue un des principaux axes de recherche de l'équipe Poétique Cognitive de l'Université de Szeged.

Nous allons maintenant passer en revue quelques études récentes sur ce vaste domaine. Dans l'article *Interdisciplinarité nouvelle*²⁵, Márta Horváth effectue une synthèse des divers ouvrages en poétique cognitive évolutionniste sur

²² HORVÁTH, Márta, SZABÓ, Erzsébet, *op. cit.*, p. 144.

²³ Cf. LESLIE, Alan, « Pretense and representation: The origins of "theory of mind" », *Psychological Review*, n°4, 1987, in *ibid.*

²⁴ Cf. HERMAN, David, *Story logic. Problems and possibilities of narrative*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2002, p. 13-22.

²⁵ HORVÁTH, Márta, « Új interdiszciplinaritás. A biológiai irodalom- és kultúraelmélet német változatai », *BUKSZ*, n°3, 2010, p. 252-258.

le territoire allemand. Elle présente, entre autres, *Animal Poeta* de Karl Eibl qui étudie les fonctions de la littérature, et au sens large de l'art, dans la vie de l'être humain, ainsi que les conséquences évolutionnistes que comporte la pratique littéraire (l'écriture et la lecture). Ses thèses s'appuient sur les théories de Leda Cosmides et John Tooby²⁶ portant sur les fonctions évolutionnistes des arts, et notamment de la littérature. Ces derniers considèrent la lecture des textes littéraires comme un avantage évolutionniste :

La réception régulière de récits a constitué un avantage pour l'homme pendant l'évolution, de la même façon que le jeu de rôle pour les enfants. La structure du cerveau humain étant très complexe, la constitution des réseaux neuronaux s'opère tout au long de la vie et le fait d'entrer régulièrement et d'apprendre à s'orienter dans des mondes fictionnels y joue un rôle fondamental : il organise notre adaptation neurocognitive et contribue à un fonctionnement plus efficace de celle-ci.²⁷

Eibl explique à l'aide des théories de la psychologie évolutionniste pour quelles raisons la pratique de la lecture²⁸ a pu devenir un comportement universel, et pourquoi cela nous procure une jouissance textuelle. La fonction des arts dans l'évolution est mise en rapport avec la théorie bio-évolutionniste du beau. De quoi s'agit-il ? Il s'agit du fait d'associer le beau, le plaisir esthétique, à une fonction²⁹, autrement dit ce que l'homme considère comme beau doit avoir un avantage dans l'évolution. Horváth cite le volume publié par Eckhart Voland et Karl Grammer³⁰, dont les études retracent ces avantages évolutionnistes (comme la survie ou la reproduction) de nos expériences esthétiques. On a plusieurs exemples en arts visuels, et notamment en peinture de paysage. L'article de Ruso, Renninger et Atzwanger³¹ a par exemple pour objectif de prouver que les espaces stéréotypiques³² de la peinture de paysage renvoient aux choix d'habitat de préférence de nos ancêtres nomades. Leur hypothèse est que ce genre d'espace à moitié ouvert était le symbole de la sécurité et de la prospérité pour nos ancêtres, ces fonctions-là seraient donc à l'origine du plaisir esthétique du récepteur moderne.

²⁶ Cf. TOOBY, John, COSMIDES, Leda, « Does Beauty Build Adapted Minds? », *Substance*, n°1, 2001, p. 6-27.

²⁷ HORVÁTH, Márta, *op. cit.*, p. 255. Traduction par moi-même.

²⁸ Il parle des arts en général, mais nous allons nous concentrer ici sur ses constats concernant la littérature.

²⁹ La théorie de la sélection sexuelle de Darwin lui sert de cadre : elle avance l'hypothèse selon laquelle les traits esthétiques de certains animaux (bien qu'ils ne soient pas indispensables pour la survie), ont pour rôle unique d'attirer l'intérêt de la femelle, donc d'augmenter les chances de reproduction (par exemple, la queue et la parade nuptiale du paon.)

³⁰ Cf. VOLAND, Eckhart, GRAMMER, Karl (eds.), *Evolutionary Aesthetics*, Berlin, Springer, 2003.

³¹ Cf. RUSO, Bernhart, RENNINGER, LeeAnn, ATZWANGER, Klaus, « Human Habitat Preferences: A Generative Territory for Evolutionary Aesthetics Research », in VOLAND, Eckhart, GRAMMER, Karl, *op. cit.*, p. 279-295.

³² Ces tableaux représentent souvent des espaces au bord d'une rivière ou d'une cascade avec des animaux qui paissent et des bois aux alentours.

Grâce à l'étude de Horváth, on découvre également les travaux de Lisa Zunshine³³ qui, en se rattachant à Tooby et Cosmides, s'appuie également sur les résultats des recherches récentes en psychologie évolutionniste pour avancer des hypothèses sur l'origine de notre compétence de lecture des textes fictionnels³⁴. Zunshine estime que cette compétence s'est développée grâce à notre aptitude appelée « mind-reading ». Cette capacité a été découverte grâce aux recherches sur l'autisme qui est caractérisé principalement par le manque de sociabilité et l'incompréhension des états mentaux de l'autre. Ces travaux prouvent que le « mind-reading » n'est pas seulement quelque chose qu'on acquiert par apprentissage, mais aussi une aptitude innée soutenue par des réseaux de neurones.

Selon Zunshine, c'est notre capacité à opérer des méta-représentations (*metarepresentational ability*) qui est à l'origine du « mind-reading ». Le terme de méta-représentation fait référence ici au fait que nous reconstituons mentalement le texte fictionnel (les états des personnages, etc.) et étant donné qu'il s'agit de fiction, on lui attribue toujours un auteur, un agent qui « a inventé » l'histoire. Zunshine conclut que la lecture de ce genre de texte sert à améliorer notre aptitude au « mind-reading » et notre empathie. La lecture est donc conçue comme un cadre permettant de nous entraîner dans ces processus de déduction des états mentaux pour des situations effectives de la vie réelle. En ce sens, le « mind-reading » représente un avantage évolutif³⁵ qui a contribué au développement et au maintien de l'être humain en tant qu'être social.

Les recherches sur les émotions suscitées par le texte littéraire sont un autre axe de recherche prometteur de la poétique cognitive évolutionniste. Horváth cite l'ouvrage de Katja Mellmann³⁶, une des monographies les plus complexes sur l'utilisation des résultats de recherche en psychologie cognitive et des théories évolutionnistes dans le champ littéraire. Ce qui intéresse Mellmann, c'est l'impact exercé par le texte sur le lecteur et son objectif est de modéliser le côté émotif du processus de réception. Pour ce faire, elle élabore un modèle spécial, celui du « lecteur-modèle anthropologique »³⁷ en s'appuyant

³³ Sur les travaux de Zunshine, Tooby et Cosmides voir aussi HORVÁTH, Márta, *Megtestesült olvasás – A kognitív narratológia empirikus alapjai ; id., Az olvasás eredete. Evolúcióelméleti érvelés a kognitív narratológiában*,

http://www.balasskiado.hu/BB/NET/LITERATURA/Literatura2011_1.pdf

http://www.academia.edu/2386140/Az_olvas%C3%A1s_eredete_Evol%C3%BACi%C3%B3elm%C3%A9leti_%C3%A9rvel%C3%A9s_a_kognit%C3%ADv_narratol%C3%B3gi%C3%A1ban_Evolutionary_argumentation_in_cognitive_narratology_

³⁴ Cf. ZUNSHINE, Lisa, *Why we Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus, 2006.

³⁵ Au sens où, en pratiquant le mind-reading, on prévoit certains comportements de la part des autres auxquels on apprend à réagir, ce qui est une condition importante pour pouvoir mener une vie sociale.

³⁶ Cf. MELLMANN, Katja, *Emotionalisierung-Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*, Mentis, Paderborn, 2007.

³⁷ Ce lecteur-modèle contient tous les mécanismes psychiques de base.

sur la méthode « reverse engineering » de la psychologie évolutionniste. Cela consiste à cerner, premièrement, les problèmes adaptatifs auxquels nos ancêtres devaient faire face et dégager, ensuite, les réactions psychiques adaptatives qui ont pu se développer pour résoudre ces problèmes. Ainsi « le lecteur-modèle » de Mellmann représente une sorte de « génotype » évolué qui contient tous les algorithmes adaptatifs de l'esprit humain sans ses caractéristiques « phénotypiques » (individuelles et culturelles). Cette méthode lui permet d'identifier des structures psychiques inconscientes universelles, à l'origine des émotions éprouvées au contact du texte.

Pour finir, Horváth nous expose l'hypothèse de Gerhard Lauer³⁸ concernant la source de nos besoins et de nos compétences littéraires. Lauer développe sa conception en s'appuyant, d'un côté, sur la poétique d'Aristote, et de l'autre, sur les recherches actuelles en neurosciences, deux domaines différents dont les thèses sont mises en rapport. Son point de départ est l'idée d'Aristote, selon laquelle la naissance de la poésie a quelque chose à voir avec deux caractéristiques de la nature humaine : l'aptitude à imiter et le plaisir d'imiter. En se basant sur des recherches en psychologie du développement³⁹ et en neurosciences, il affirme que nous avons effectivement des compétences imitatives innées dont la base neurologique est constituée par les *neurones miroirs*⁴⁰. Il s'agit de neurones qui s'activent lorsque l'individu est en train d'effectuer une activité, mais aussi lorsqu'il voit quelqu'un d'autre l'effectuer. Dans ce dernier cas, il vit mentalement la même expérience, même si en réalité il n'accomplit aucun acte concret. Par exemple, si on voit quelqu'un se brûler le doigt, nos réseaux de neurones miroirs responsables de la douleur vont s'activer également : émotionnellement on va ressentir la même chose. Il apparaît donc que ces neurones sont à l'origine de la théorie de l'esprit (*theory of mind*)⁴¹ et de l'empathie. Pour ce qui est de la littérature, Lauer en déduit que nos besoins universels de créer et de lire des textes fictionnels sont dus au plaisir d'imiter, l'aptitude à imiter étant soutenue par les neurones miroir.

Les travaux de David Herman, et notamment le modèle *storyworld* est un autre topos intéressant de la poétique cognitive. Dans l'introduction de *Story logic. Problems and possibilities of narrative*, David Herman nous présente les enjeux de ce modèle dans le traitement mental du texte littéraire. Le modèle

³⁸ Il est professeur germaniste à l'Université de Göttingen et le créateur d'un des plus grands laboratoires de recherches empiriques en théorie littéraire en Allemagne.

³⁹ La psychologie du développement étudie les changements dans les mécanismes psychologiques de l'être humain au cours de sa vie.

⁴⁰ Les neurones miroirs ont été découverts dans les années 1990 par l'équipe de Giacomo Rizzolatti, directeur du département des neurosciences à la Faculté de médecine de Parme.

⁴¹ La théorie de l'esprit est un concept en sciences cognitives qui désigne la capacité d'identifier nos états mentaux, ainsi que ceux des autres. Elle englobe tous les types d'états mentaux, donc elle est différente de l'empathie qui est centrée sur les émotions et les sentiments.

storyworld se définit avant tout par rapport au récit (*story*)⁴² et il est susceptible, selon Herman, de capter la manière dont le lecteur reconstitue le texte :

En essayant de comprendre un récit, le lecteur ne se contente pas de reconstituer mentalement ce qui s'est passé (c'est-à-dire qui a fait quoi, avec qui, pendant combien de temps, combien de fois, etc.), il reconstitue également le contexte dans lequel les événements ont lieu. Ce contexte [...] est structuré dans l'espace ainsi que dans le temps, même si la narratologie classique attribue une plus grande importance à la linéarité qu'à l'espace. [...] Donc pour pouvoir comprendre les actes des personnages et reconstituer le fil de la narration, les lecteurs, avec les termes de Georg Henrik von Wright (1966), placent ces actes dans un contexte d'agir plus large. Ce contexte devient une référence de base pour la reconstitution des événements.⁴³

Ainsi le lecteur reconstruit mentalement les événements suivant une ligne temporelle linéaire, mais en même temps, il étudie cette temporalité en la confrontant à d'autres possibilités de déroulement liées au contexte. « Pour la compréhension de la narration, il est important que les récepteurs soient capables de repérer comment se situent les événements racontés par rapport à ce qui aurait pu se produire dans le passé ou ce qui pourrait se produire dans le présent [...], compte tenu des antécédents »⁴⁴. Le concept de storyworld peut donc, d'un côté, rendre compte des stratégies de lecture basées sur la création d'un contexte narratif, et de l'autre, il s'avère pertinent pour étudier un des potentiels majeurs de la fiction littéraire, et notamment celui de créer des mondes possibles :

Quand quelqu'un lit un texte narratif [...], il a besoin d'occuper une position cognitive dans ce monde imaginaire. Cette position à l'intérieur de la narration sert de centre par rapport auquel le lecteur essaie de comprendre la signification des phrases. Les déictiques comme *ici* et *maintenant* font justement référence à ce centre conceptuel (le centre déictique). Selon la théorie du changement déictique (*Deictic Shift Theory - DST*), le centre déictique se déplace souvent du contexte, dans lequel le lecteur rencontre le texte, à un endroit qui se trouve à l'intérieur d'un modèle mental, représentant le monde de la narration.⁴⁵

Ce qui justifie le recours au modèle storyworld pour étudier les mondes possibles, c'est que dans le cas de la fiction, le lecteur sort de l'actuel pour entrer dans un monde alternatif⁴⁶. Il s'agit d'un monde qui met en scène un univers

⁴² L'introduction d'Herman débute sur la distinction entre récit et discours : le premier désigne ce qui s'est passé (quoi ?), alors que le deuxième fait référence à la manière dont ces événements sont racontés (comment ?).

⁴³ HERMAN, David, *op. cit.*, p. 13. Traduction par moi-même.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁵ SEGAL, Erwin M., « Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory », in DUCHAN, Judith Felson, BRUDER, Gail A., HEWITT, Lynne (eds.), *Deixis in Narrative. A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum, 1995, p. 15., in *ibid.*

⁴⁶ *Alternative Possible World (APW)*, cf. RYAN, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 26.

existant à ce moment-là au sein du récit et dont la présence ne peut être gommée avec un autre storyworld plus actuel, comme c'est le cas des textes historiques. Le modèle d'Herman constitue en même temps un cadre cognitif qui permet d'analyser les réactions et les attitudes du lecteur face au texte littéraire, comme l'empathie, les processus de déduction, l'identification avec les personnages et autres.

Même si la poétique cognitive est un champ de recherche essentiellement anglo-saxon, elle fait quand même écho sur le territoire français. Il importe de mentionner les travaux d'Arnaud Schmitt, qui dans son étude *De la poétique cognitive et de ses (possibles) usages*, donne une image globale de ses principaux outils d'analyse. Il regroupe ces outils en trois catégories : 1. *Stéréotypes et mimesis : cartographie cognitive* / 2. *Flux, mémoire et impermanence des mondes textuels* / 3. *Espaces et zones*.

Le concept de *carte cognitive (maps)* est élaboré par Marvin Minsky (1975) qui postule que notre esprit réunit la réalité sous forme de *cartes cognitives* ressemblant à des « macrorécits stéréotypés »⁴⁷, mis à jour régulièrement suivant le contexte. Antonio Damasio fait appel au concept de *convergence*⁴⁸, alors que Mark Turner fait référence à l'idée de *fragmentation* et de *mélange*⁴⁹ pour modéliser le fonctionnement de ces cartes. Les concepts de *schémas (schema)* et de *scénarios (scripts)* élaborés par Roger Schank et Robert Abelson, dans *Scripts, Plans, Goals and Understanding* (1977) conçoivent également la *stéréotypisation* comme mode d'appréhension du monde. Tous ces concepts montrent que le fonctionnement de l'esprit est fortement lié à l'idée de narrativité et d'ordonnancement sous forme de récits. Schmitt cite de même Peter Stockwell qui note que les modèles cognitifs finissent toujours par devenir des modèles culturels traitant le réel par schématisation.

Les concepts de *flux*, de *mémoire* et de *impermanence des mondes textuels* relevant de la deuxième catégorie, permettent d'étudier la manière dont le texte « guide » le lecteur pendant la réception. La notion de mondes textuels, développée par Paul Werth et Joanna Gavins⁵⁰, modélise comment le lecteur peut construire un monde mental à l'aide de certains éléments (*world building elements*) :

⁴⁷ SCHMITT, Arnaud, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁸ Selon le modèle de la convergence, le cerveau emmagasine une multitude d'informations fragmentées qui attendent d'être connectées ensemble dès que les circonstances le demandent.

⁴⁹ Les concepts de fragmentation et de mélange reprennent l'idée de convergence ; les informations fragmentées se rassemblent, il en résulte un phénomène de mélange : « Le cheval qui semble être une chose, correspond à une large fragmentation dans le cerveau. Mentalement, le cheval unitaire est un mélange fabuleux ». (Cf. TURNER, Mark, *The Literary Mind - The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, 1998, p. 111., in *ibid.*, p. 150.)

⁵⁰ Cf. WERTH, Paul, *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*, Harlow, Longman, 1999 ; GAVINS, Joanna, « Too much blague? An exploration of the text worlds of Donald Barthelme's *Snow White* », in GAVINS, Joanna, STEEN, Gerard (eds.), *Cognitive Poetics in Practice*, Londres, Routledge, 2003.

À partir d'un monde principal, le lecteur gère un certain nombre [...] de sous-mondes (*subworlds*) qui peuvent être de plusieurs natures : les sous-mondes déictiques (*deictic sub-worlds*) intègrent, pour résumer brièvement, toute suggestion d'un autre espace spatio-temporel [...], les sous-mondes attitudeaux (*attitudinal sub-worlds*) désignent l'expression par les personnages de souhaits, de croyance, de désirs ou encore d'objectifs, et enfin les sous-mondes épistémiques (*epistemic sub-worlds*) gèrent tout ce qui relève des possibilités et des probabilités, c'est-à-dire les mondes hypothétiques.⁵¹

Schmitt souligne que l'élaboration de mondes hypothétiques est une faculté cognitive essentielle pour appréhender le réel d'une façon cohérente.

Le concept de mondes textuels permet en même temps de se focaliser sur le travail de la mémoire dans la construction d'un monde diégétique⁵². La mémoire épisodique permet par exemple de cerner ce qu'on appelle *le priming*, phénomène à la fois cognitif et littéraire⁵³. À part interpellier sans cesse la mémoire, la lecture repose également sur des flux d'informations constants qui circulent entre la mémoire à court terme et la mémoire à long terme. Ces flux se retrouvent en perpétuelle interaction avec ce qu'on appelle *le schéma maître*, c'est-à-dire le cadre de référence auquel le lecteur accorde « la primauté »⁵⁴. Selon la « règle de la persévérance »⁵⁵, le lecteur tente de maintenir ce sens primaire, malgré toutes les nouveautés potentielles et montre ainsi un certain conservatisme dans son activité herméneutique, à l'étude duquel nous invite la poétique cognitive.

Finalement, Schmitt rappelle que la poétique cognitive nous permet de reconsidérer la manière dont le lecteur reconstruit l'espace du monde du récit. Dans son article, *Cognitive maps and the construction of narrative space*⁵⁶, Ma-

⁵¹ SCHMITT, Arnaud, *op. cit.*, p. 153.

⁵² En se basant sur les résultats des recherches en neurosciences, Norman Holland distingue deux types de mémoire : la mémoire à court terme (*MCT*) et la mémoire à long terme (*MLT*). Cette dernière comprend à son tour deux sous-catégories : la mémoire sémantique qui renvoie à la culture en général et la mémoire épisodique qui comprend les souvenirs individuels au sein de cette culture. (Cf. HOLLAND, Norman, *Literature and the Brain*, Gainesville (FL), The PsyArt Foundation, 2009. Il est plutôt associé à la partie expérimentale de la théorie de la réception ; son œuvre tente d'éclairer les frontières étanches entre cette dernière et la poétique cognitive.)

⁵³ La notion de *priming*, traduite en français par *amorçage*, désigne le processus suivant lequel un premier stimulus influence la réaction à un second stimulus surgi ultérieurement : « En matière de réception littéraire, cela se manifeste de la manière suivante : "On attribue souvent à Chekhov la remarque suivante, Vous ne pouvez pas mettre un revolver sur scène dans le premier acte si personne n'appuie sur la gâchette au troisième acte". La vue du revolver vous prépare (*primes you*) à son utilisation ». (HOLLAND, Norman, *op. cit.*, p. 133., in SCHMITT, Arnaud, *op. cit.*, p. 154.)

⁵⁴ Cette tendance du lecteur à maintenir le premier sens trouvé le plus longtemps possible dans son travail herméneutique est décrite par Menakhem Perry. Cf. PERRY, Menakhem, « Literary dynamics: how the order of a text creates its meanings », *Poetics Today*, vol. 1, n°1/2, 1979, p. 57.

⁵⁵ Le concept de Monika Fludernik rejoint la thèse de Perry ainsi que de Lethcoe qui parle de « la voie de la moindre résistance ». Cf. FLUDERNIK, Monica, « Narrative and its development in Ulysses », *Journal of Narrative Technique*, n°16, 1986.

⁵⁶ In HERMAN, David, *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, Center for the Study of Language and Information, 2003, p. 215.

rie-Laure Ryan tente de rendre compte d'une telle expérience de représentation spatiale dans le cadre d'un cours universitaire. Elle identifie deux tendances majeures : dans le premier cas, le lecteur reconstruit le monde diégétique par le biais d'une vue panoramique (*la carte*) ; dans le second, il reproduit l'image à travers les yeux d'un personnage (*la visite*). Ryan souligne en même temps que le traitement spatial obéit également à la dialectique primauté/nouveauté déjà mentionnée.

Ce qui reste relativement peu exploré, c'est l'espace affectif que Schmitt appelle les *zones d'expériences* et *d'affects* du lecteur, chargées de son vécu. La poétique cognitive nous invite à explorer davantage cet aspect-là en proposant de singulariser le travail interprétatif. Cette tentative de singularisation annonce un changement de paradigme dans les études littéraires : c'est un nouveau défi qui permet d'aller plus en avant dans la cartographie « des rouages psychologiques de notre lecture »⁵⁷, mais en même temps une limite, faute de pouvoir émettre des conclusions générales sur l'étude de l'acte herméneutique.

Comme on a pu le voir, la poétique cognitive est encore une entreprise relativement jeune, mais par la même occasion un champ de recherche à fort potentiel grâce aux avancées technologiques en sciences cognitives. Toutefois, les critiques lui reprochent deux lacunes : premièrement, de ne pas avoir de véritable apport global pour l'étude du texte littéraire et deuxièmement, de recourir à des théories qui restent souvent à l'état d'hypothèse. Ses adeptes tentent cependant d'élaborer une méthodologie propre à la poétique cognitive avec un appareillage conceptuel qui puisse augmenter la validité de ses théories et fertiliser davantage le travail sur la littérature.

⁵⁷ SCHMITT, Arnaud, *op. cit.*, p. 158.

L'invention d'une dramaturgie comique : Marivaux entre 1720-1725

Éva FERENCZ

La période que nous abordons commence avec le retour des comédiens italiens en France, après la mort de Louis XIV, et couvre une forte lutte de dominance entre le Théâtre-Français et le Théâtre-Italien. Cette rivalité influence beaucoup la vie théâtrale contemporaine et le travail de Marivaux. Dans cet article, nous avons l'intention de montrer, à travers l'analyse de cinq pièces, toutes destinées au Théâtre-Italien, comment Marivaux réussit à créer un style unique se servant de la tradition théâtrale italienne (*Arlequin poli par l'amour* 1720, *La Surprise de l'amour* 1722, *La Double Inconstance* 1723, *Le Prince travesti* 1724 et *La Fausse Suivante ou le Fourbe puni* 1724).

Patrice Pavis établit les différences essentielles entre le jeu du Théâtre-Français et du Théâtre-Italien. Les comédiens français s'attachent à leurs traditions théâtrales : le sujet qu'ils abordent dans leurs pièces traitent les thèmes historiques et religieux, en plus les acteurs sont obligés de respecter les règles du théâtre classique. Ils mettent en avance le texte théâtral en dépit du jeu sur la scène. Ce jeu ne satisfait plus le public de l'époque, il le trouve insipide. En revanche, les comédiens du Théâtre-Italien mettent en scène des sujets quotidiens, féériques, ils s'appuient souvent sur leur fantaisie au lieu du texte écrit et inventent des *lazzis*¹. Ils utilisent le geste, le langage du corps pour accompagner la parole. Leur façon de jouer séduit de plus en plus les spectateurs².

Marivaux rencontre dès le début de sa carrière les Italiens aux théâtres de la foire et s'inspire en premier lieu des personnages typiques de ce monde. Pourtant, il destine sa première tragédie, *Annibal* aux Comédiens-Français.³ Mais il cherche sans doute le théâtre convenable à ses pièces, et évidemment, il est influencé par la légèreté et la différence du jeu italien. Les représentations de ce théâtre étaient plus proches des thèmes choisis par lui : il utilise souvent comme sujet l'amour et les thèmes actuels de son époque comme la mise en valeur de l'originalité de l'individu. Un esprit nouveau règne lors des séances du théâtre de la foire dont le jeu est influencé par l'ancien théâtre italien. La

¹ Selon le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis : « Terme de la *Commedia dell'Arte*. Élément mimique ou improvisé par l'acteur servant à caractériser comiquement le personnage. Contorsions, rictus, grimaces, comportements burlesques et clownesques, jeux de scène interminables en sont les ingrédients de base. » Éditions Sociales, Paris, 1980. p. 231. (Désormais : PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*)

² PAVIS, Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publication de la Sorbonne, Paris, 1986. p. 64. (Désormais : PAVIS, *Marivaux à l'épreuve de la scène*)

³ RUBELLIN, Françoise, *Lectures de Marivaux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009. (Désormais : RUBELLIN, *Lectures de Marivaux*)

nouvelle Comédie-Italienne « donne la première représentation le 18 mai 1716 sur le théâtre de l'Opéra »⁴. Marivaux se sert de plus en plus des types de caractère de ce théâtre : du personnage de Lélio, Arlequin, Trivelin, Flaminia et Silvia. Notre objectif consiste dans la première partie de notre étude à démontrer comment Marivaux se décide à faire jouer les rôles par les acteurs italiens et comment ceux-ci l'ont déterminé au cours de la création de ses pièces. Dans la deuxième partie, nous nous penchons aux questions dramaturgiques pour voir quel est le rôle dans les cinq pièces de la présence scénique des personnages et du travestissement.

A partir de 1716, le chef de la troupe du Théâtre-Italien est Luigi Riccoboni, incarnant le premier amoureux, qui prend comme nom de personnage Lélio dans la plupart des pièces. Sa deuxième femme, Helena Balletti, dite Flaminia, occupe le rôle de la première amoureuse. Ils jouent ensemble dans de nombreuses tragédies italiennes ce qui marque leur accord sur la scène. Riccoboni est surtout remarqué comme un acteur rigoureux. Nicolas Boindin, auteur dramatique contemporain, décrit l'apparition de Lélio sur la scène en mettant en relief son talent de jouer, mais il parle également de ses faiblesses qui gênent surtout les spectateurs français.⁵ Dans nos pièces, Lélio incarne des personnages semblables : pour créer son caractère dans *La Surprise de l'amour*, Marivaux emprunte des éléments de la vie de l'acteur. Marivaux s'est inspiré de son apparence physique ce qui a rendu encore plus crédible son jeu dans ce rôle. Dans cette pièce il incarne un caractère sombre et triste auquel correspondent les didascalies « avec distraction », « d'un air agité », « d'un air riant et piqué ». Mais sa façon de parler révèle aussi son état d'âme. Il réfléchit avant de parler, il est quelqu'un de bien, il ne juge pas trop rapidement des personnages, et il révèle par exemple dans *Le Prince travesti* les ruses d'Arlequin qui l'a trompé pour des raisons matérielles ou celles de Frédéric qui veut noircir sa réputation devant la Princesse. Néanmoins, Lélio de *La Fausse suivante* est un « fourbe » qui a l'intention de se marier avec la femme qui lui donne le plus de rente.

À la fondation de nouveau Théâtre-Italien, la femme de Lélio, Helena occupe le rôle de la première amoureuse. Dans *Arlequin poli par l'amour*, elle incarne la Fée et le rôle n'est pas du tout sympathique, elle y est « jalouse et autoritaire ». En décembre 1718, Zanetta Benozzi, sous le nom de Silvia, rejoint la troupe. Très jeune, elle a du succès dès la première fois qu'elle met ses pieds sur la scène. Elle était considérée au cours du siècle comme « une actrice faite pour jouer les comédies de Marivaux », ayant « toute une gamme de rôle ».⁶ Elle a un style propre de s'exprimer : elle est plutôt « en surface du texte »⁷ et ainsi elle garde une sorte de légèreté sur la scène. Sa manière de jouer provoquait

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Françoise Rubellin cite Nicolas Boindin dans *Lectures de Marivaux*, p. 26-27.

⁶ PAVIS, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, p. 37 ; Martine de Rougement, citée par Françoise RUBELLIN, *Marivaux dramaturge*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 37.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

également beaucoup de critiques selon lesquelles elle n'avait qu'une façon de parler, d'exprimer les sentiments du personnage qu'elle incarnait.⁸ Les spectateurs évaluent vite son jeu : « Silvia augmente tous les jours en agréments, de sorte qu'elle est regardée comme une des plus gracieuses comédiennes qu'il y ait. »⁹ Dans *Arlequin poli par l'amour*, elle incarne la jeune bergère, douteuse de l'amour jusqu'à ce qu'elle rencontre Arlequin dont elle tombe amoureuse au premier regard. Silvia prend vite la place d'Helena dans la troupe : « Silvia plaît de plus en plus, et sa réputation semble augmenter aux dépens de celle de Flaminia. »¹⁰ Marivaux décide donc de faire d'Helena une meneuse de jeu : dans *La Surprise de l'amour*, elle joue Colombine qui sait comment conduire sa maîtresse et Lélio pour que leur amour se réalise, c'est ainsi qu'elle devient sympathique aux yeux de tous. Silvia, quant à elle, prend le rôle de la Comtesse, donc première amoureuse, une femme agitée qui se méfie des hommes, et ne veut plus être amoureuse. Dans *La Double Inconstance*, c'est de nouveau Flaminia qui conduit les événements, toutefois, elle y devient méchante et rusée afin d'assurer le succès de son projet, tandis que Silvia incarne une fille naïve, manipulée par cette première. Dans *Le Prince travesti*, Flaminia joue la Princesse qui est désespérément amoureuse de Lélio et capable de tout faire pour gagner son amour. Silvia interprète un personnage pareil à la Comtesse de *La Surprise de l'amour* qui est agitée par ses propres sentiments pour Lélio et qui veut se sacrifier pour sa maîtresse. Finalement, dans *La Fausse suivante*, Flaminia est plutôt un personnage naïf qui se fait tromper par Lélio et le Chevalier. Le rôle de Silvia est plus complexe et plus difficile : d'abord en se déguisant en chevalier, elle joue un personnage masculin, puis elle réussit quand même à garder son secret en jouant la suivante d'elle même.

Arlequin est le personnage le plus complexe dans le Théâtre-Italien. Son origine n'est pas connue, en tout cas, il fait partie de la tradition italienne et de la *Commedia dell'arte*. Cette figure était caractérisée dès le début par « la naïveté, l'insouciance et la paresse », il était vêtu comme un paysan ou un berger, muni même d'une sorte de bâton.¹¹ Au cours des années, le personnage d'Arlequin change : les différents auteurs et acteurs ajoutent quelque chose à son caractère ou bien en privent des éléments. Charles Mazouer résume ainsi les transformations de ce rôle :

... au reste, la primauté de l'acteur virtuose deviendra telle qu'Arlequin risque encore de perdre de son caractère marqué et traditionnel, en prenant toutes sortes de rôles qui le mettent en vedette, et en devenant un support de la satire sociale.¹²

⁸ *Ibid.*

⁹ Françoise Rubellin cite Nicolas Boindin dans *Lectures de Marivaux*, p. 31.

¹⁰ Françoise Rubellin cite Nicolas Boindin, dans *Ibid.*, p. 31.

¹¹ RUBELLIN, *Marivaux dramaturge*, p. 40-42.

¹² *Le théâtre français de l'âge classique*, t. III, Paris, H. Champion, 2014. Cité par RUBELLIN, *ibid.* p. 42.

Ce personnage a laissé une trace dans les souvenirs des spectateurs, ainsi, au retour des Italiens à Paris, ils attendent le retour d'un nouvel Arlequin. Les changements du personnage sont dus aussi bien à Marivaux qu'à l'acteur Thomaso Vicintini. Il ne parle pas bien le français au début de sa carrière : dans *Arlequin poli par l'amour*, il n'a que des répliques bien courtes mais bien placées. Trois ans plus tard, dans *La Double Inconstance*, l'acteur maîtrise déjà mieux la langue, ainsi Marivaux peut mettre dans sa bouche des répliques plus longues et difficiles.¹³ L'originalité d'Arlequin réside dans son apparence et dans ses mouvements sur la scène : « c'est un acrobate, dont les lazzi sont fort appréciés. »¹⁴ Ses attitudes, sa parole et son costume sont immédiatement reconnus par le public. Le masque d'Arlequin explique également la raison pour laquelle ce personnage bouge tant sur la scène et fait de grands gestes :

Le masque noir qui couvre la moitié supérieure de son visage, et dont les minuscules ouvertures pour les yeux contraignent l'acteur à une gestualité fort exagérée, notamment lorsqu'il s'approche d'un autre personnage et fait mine de l'inspecter de près.¹⁵

Arlequin évolue à travers les pièces. Dans *Arlequin poli par l'amour*, il est plutôt un balourd, un peu naïf. Il néglige des étiquettes capitales de la vie quotidienne sur lesquelles la Fée attire son attention : « Mon cher Arlequin, un beau garçon comme vous, quand une dame lui présente quelque chose, doit baiser la main en recevant. »¹⁶ Son caractère devient plus fin et plus complexe dans *La Surprise de l'amour*, il suggère à son maître des réflexions sur les femmes et lui fait reconnaître son amour envers la Comtesse. Dans *La Double Inconstance*, il donne un exemple moral au Prince à propos de l'amour. Arlequin du *Prince travesti* réfléchit de la trahison de son maître influencé par l'argent. Dans *La Fausse Suivante*, il dévoile l'identité de la demoiselle de Paris devant Lelio par mégarde.

L'apparition d'Arlequin sur la scène dans *Arlequin poli par l'amour* illustre combien Marivaux s'appuie et fait confiance aux acteurs et s'appuie sur eux : « Arlequin entre, la tête dans l'estomac, ou de la façon niaise dont il voudra. »¹⁷ Le dramaturge donne une sorte d'entrée mais il laisse à l'acteur choisir l'attitude du personnage. Cette pièce contient aussi le plus de lazzi typiques d'Arlequin, comme un des plus célèbres, celui des mouches lors duquel Arlequin fait semblant d'entendre le bruit des mouches qu'il veut chasser.

Au cours des années, de nouveaux acteurs ont rejoint la troupe italienne, entre eux Pierre-François Biancolelli¹⁸ qui reçoit un rôle spécifique chez Mari-

¹³ RUBELLIN, *Lectures de Marivaux*, p. 33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵ RUBELLIN, *Marivaux dramaturge*, p. 49.

¹⁶ MARIVAUX, *Théâtre complet*, Paris, Classique Garnier, 2000. p. 130. (Désormais : MARIVAUX, *Théâtre complet*)

¹⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸ « Dominique, Pierre-François Biancolelli, fils du célèbre Dominique, l'Arlequin de l'ancien Théâtre-Italien, entre dans la troupe le 11 octobre 1717, commence par occuper l'emploi de Pierrot,

vaux : il était un bon acteur qui aurait pu jouer Arlequin, mais le caractère de Thomaso Vicintini était plus proche de ce personnage. Pourtant Marivaux voulait garder Biancolelli, ainsi, il a créé le rôle de Trivelin pour lui. Dans les trois pièces, les fonctions de Trivelin sont identiques, mais modifiées quelque peu. Il sait conduire la pièce et devenir un meneur de jeu. Il est malin, rusé et il a de l'esprit. Dans *Arlequin poli par l'amour*, il occupe le rôle du valet de la Fée, pourtant à la fin de la pièce, il aide Arlequin et Silvia à tromper sa maîtresse. Le Trivelin de *La Double Inconstance* est le collaborateur de Flaminia pour séparer Silvia et Arlequin, il trouve bien les points faibles d'Arlequin et les renforce pour atteindre son but. Dans *La Fausse suivante*, Trivelin veut soutenir les projets du Chevalier et avancer son affaire, mais il commet des erreurs. Il rivalise avec Arlequin pour l'amour de la soubrette déguisée et il montre une faiblesse pour l'argent.

Dans le théâtre de Marivaux, nous pouvons donc constater que les rôles sont conçus pour les acteurs. Patrice Pavis interprète ainsi le grand succès de ces acteurs auprès des dramaturges :

Les acteurs de la Comédie-Italienne se reconnaissent immédiatement à cause d'un ensemble de propriétés physiques, mais aussi psychologiques, caractérielles, voire « morales », connues de leur public. Les rôles qui sont écrits pour eux se modèlent toujours sur cette connaissance.¹⁹

La présence scénique des personnages est une nouvelle approche dans l'analyse des pièces de théâtre. Cette idée a été suggérée par Françoise Rubellin, et dans son étude²⁰ elle a développé cette méthode dans trois pièces de Marivaux²¹ Cette analyse établit quelques règles : il ne faut pas prendre « en compte la longueur de la scène, » « le temps de présence du personnage dans celle-ci, »²² ni les personnages secondaires comme des lutins ou danseurs dans *Arlequin poli par l'amour*, ou des valets qui annoncent ou apportent quelque chose sur scène. Dans *La Surprise de l'amour*, Arlequin et Colombine sont présents dans 60,9% sur scène mais ne parlent que 20% en total. Lélios avec 30% de parole est présent 65%. Parmi les personnages secondaires, nous constatons que le Baron est présent seulement dans une scène²³, et c'est le seul personnage aussi qui n'est pas présent dans la scène finale, alors que dans le théâtre traditionnel, tous les personnages y réunissent encore une fois. En plus, les maîtres ne sont pas en tête-à-tête que dans une seule scène sur 23, pourtant ils arrivent jusqu'à l'aveu de leurs sentiments. Contrairement à eux, le « duo » des valets se reproduit dans chaque acte ; ce sont eux qui essaient de faire rapprocher leurs

sans succès. » RUBELLIN, *Lectures de Marivaux*, p. 23-24. « Il joua principalement le rôle d'Arlequin en Italie et dans de nombreuses provinces de France, et ne rejoignit la troupe de Lélios qu'en 1717, pour être un Arlequin de remplacement. » RUBELLIN, *Marivaux dramaturge*, p. 39.

¹⁹ PAVIS, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, p. 34.

²⁰ RUBELLIN, *Lectures de Marivaux*, p. 203-207.

²¹ *La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard.*

²² RUBELLIN, *Lectures de Marivaux*, p. 203.

²³ L'acte I, scène 8.

maîtres. Cette pièce ne contient aucun monologue. Toutes ces conclusions dramaturgiques établies s'appuient finalement sur la comparaison de la présence scénique et de celle en parole.

Se servant de la méthode ci-dessus décrite, nous analyserons nos quatre pièces. *Arlequin poli par l'amour*, malgré que ce soit une pièce en un acte, ne contient pas moins de scène que la précédente. Nous trouvons deux personnages, le Berger et la Bergère, qui sont présents une fois dans la pièce et servent de prétexte à Silvia pour parler de ses sentiments et de l'éveil de son amour. Il y a des personnages qui se cachent et écoutent des autres, comme quand la Fée et Trivelin regardent Arlequin jouer avec le mouchoir de Silvia ou quand la Fée aperçoit les amoureux. En ce qui concerne la présence sur la scène, c'est la Fée qui y est le plus avec 64%, suivie de Silvia et Arlequin avec 56%. La répartition des entrevues est frappante aussi : c'est la Fée et Trivelin qui en ont le plus, puisque le valet doit soutenir sa maîtresse. Arlequin et Silvia ont seulement 3 tête-à-têtes, pourtant ils se retrouvent 7 fois dans la pièce.

Dans *La Double Inconstance*, nous remarquons qu'il n'y a qu'un seul monologue, celui d'Arlequin, où, troublé par la tristesse du Prince et par ses sentiments, il avoue qu'il se rapproche de plus en plus de Flaminia. La répartition des neufs duos est intéressante : la pièce s'ouvre sur l'entretien de Silvia et Trivelin qui nous révèle la raison pour laquelle Silvia est enfermée dans le palais. Silvia et Arlequin n'ont qu'une entrevue en tête-à-tête ; les autres rencontres sont toujours accompagnés par un autre personnage. Ce choix est expliqué par le stratagème du Prince : pour séparer les amoureux, il est suffisant de les accompagner, et comme ils rencontrent de nouveaux personnages, ils commencent à voir les défauts de l'autre et oublier leur amour. Le nombre des duos entre les deux couples (Silvia/Flaminia et Flaminia/Arlequin) est exactement pareil. Lors des rencontres de Silvia et le Prince, il est sous son déguisement de l'officier et ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'il révèle sa vraie identité. Lors de la seule entrevue du Prince et Arlequin, ce dernier fait pitié aux spectateurs en parlant de son amour et de sa perte, ainsi le Prince devient encore plus antipathique. Contrairement aux chiffres qui montrent qu'Arlequin occupe 60% de présence dans la pièce, le spectateur aurait l'impression que Silvia est plus dominante, qui n'a que 42% de présence. La meneuse de jeu, Flaminia est présente 55% en scène. Le Prince ne se montre qu'en 25%.

Dans *Le Prince Travesti*, nous trouvons des scènes où certains personnages sont présents selon les didascalies, mais ils ne disent aucun mot. Nous constatons aussi de fortes différences dans la présence scénique : la plus forte est celle de Hortense qui occupe la moitié de la pièce, pourtant elle ne parle que dans trois scènes. Lélío la suit avec 42%, étant donné que c'est leur amour et leur aveu qui est au centre de l'intrigue. Il est intéressant de remarquer que la Princesse, Frédéric et Arlequin sont tous présents de 39% sur la scène. L'Ambassadeur, dont l'aide est nécessaire pour le dénouement, n'apparaît que dans le deuxième acte et n'a que 6 scènes dans la pièce. Nous distinguons quatre

monologues dans la pièce. Lélio réfléchit d'un éventuel mariage avec la Princesse, puis dans le deuxième, après avoir rencontré Hortense, il change d'avis et veut conquérir cette dernière. Frédéric parle de son haine à Lélio et d'un projet possible pour le noircir devant la Princesse. Hortense, recherchée par la Princesse, a peur que son amie a révélé son secret ou qu'Arlequin l'avait trahi devant elle. Dans cette pièce, nous comptons onze duos dont nous commentons seulement les plus importants dans l'intrigue. Lors de la première rencontre entre Hortense et la Princesse, elles sont des confidentes, cette dernière révèle son amour et ses doutes par rapport à Lélio, contrairement à leur dernière entrevue où la Princesse accuse Hortense de la trahison et lui conseille de se retirer pour que Lélio se retourne vers elle. Hortense et Lélio ont trois duos : lors du premier, ils se rencontrent et se reconnaissent.²⁴ Puis, Lélio avoue son amour, mais Hortense le refuse. Lors du dernier tête-à-tête, Lélio demande une réponse concrète de la femme qui se tient toujours à cacher son amour pour l'homme, mais quand Lélio veut s'en aller, Hortense le retient.

La présence scénique des personnages diffère fortement dans *La Fausse Suivante* ou *le Fourbe Puni*. Le Chevalier, la demoiselle de Paris déguisée en homme occupe le plus de place dans la pièce avec 73% suivie de Lélio avec 53% ; c'est leur dialogue et leur machination qui dominent la pièce. La Comtesse qui est au centre de la ruse de Lélio est présente seulement dans 30% de la pièce. Le personnage de Frontin, valet du Chevalier, sert uniquement à faire engager Trivelin dans le service de son maître. En ce qui concerne les monologues, il n'y en a que deux : le Chevalier qui révèle son identité pour les spectateurs, son projet avec Lélio, puis la manière dont il veut punir Lélio ; Trivelin parle de son amour et de son projet de mariage avec le Chevalier qu'il croit la soubrette d'une demoiselle de Paris. Le plus de duo sont réalisés entre le Chevalier et Lélio. Ce dernier raconte son projet pour duper la Comtesse et demande l'aide de son ami. Le Chevalier et la Comtesse ont seulement trois duos qui suffisent à Marivaux pour éloigner la femme de Lélio, pour que le Chevalier la conquière et qu'elle avoue son amour à celui-ci.

Nous remarquons que dans toutes les pièces traitées, Marivaux met plus d'accent sur les duos et les dialogues que sur les monologues. Dans les cinq pièces, nous comptons 52 duos contre 12 monologues. Pourtant, nous avons dans chaque pièce, sauf dans *La Surprise de l'amour*, quelques scènes où un personnage se trouve seul, et en même temps les « répliques monologuées » se multiplient.²⁵ Nous tirons donc la conséquence que le dramaturge préfère montrer les pensées de ses personnages dans les dialogues ; il peut plus facilement montrer la discorde intérieure s'il les confronte. Nous constatons des changements de l'état d'âme, des sentiments intenses dans les apartés et dans les didascalies :

²⁴ Lélio avait sauvé la vie de la jeune femme lors de l'attaque des voleurs.

²⁵ RUBELLIN, *Lectures de Marivaux*, p. 172.

Lélio, *l'arrêtant avec un air et un ton de surprise.*
La Princesse, *à part.* Je le sais bien, perfide...²⁶

Pour terminer notre étude, nous proposons l'analyse de l'utilisation du travestissement. Pour mieux comprendre la progression du style de Marivaux, qui utilise souvent ce procédé, nous comparons son apparition dans trois pièces²⁷ avec celle dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* que nous considérons comme un aboutissement des expériences que l'auteur réalise dans les comédies de la première période de sa carrière :

Moins nouvelle que la première *Surprise de l'amour*, moins riche que *La Double Inconstance*, la comédie du *Jeu de l'amour et du hasard*, représentée pour la première fois par les comédiens-italiens le 23 janvier 1730, est pourtant le chef-d'œuvre de Marivaux, celui de ses nombreux ouvrages auquel on se résignerait le moins malaisément à les réduire. Cette célébrité de la pièce s'explique par la franchise de sa verve comique, par l'émotion qu'elle dégage, par la qualité de son écriture, enfin par le caractère de fraîcheur dont elle semble éternellement empreinte.²⁸

Dans *La Double Inconstance*, c'est le Prince, amoureux de Silvia, qui se déguise en officier du palais pour la conquérir. Le spectateur entend parler de cet officier la première fois par Silvia qui raconte comment ils se sont connus et explique l'éveil de son intérêt à l'égard de cet homme. Lors des quatre rencontres de ce couple, le Prince se montre galant et gentil, il flatte Silvia, il la défend aussi contre Lisette en promettant à son amoureuse de la venger. Désespéré, il propose aussi de se retirer si Silvia le souhaite, mais la femme lui avoue ses sentiments. Etant sûr des sentiments de cette dernière, le Prince révèle son identité devant elle et Silvia n'hésite point d'accepter sa demande en mariage.²⁹ Dans cette pièce, le travestissement sert uniquement à conquérir Silvia. Dans *Le Prince travesti*, il n'y a pas de travestissement proprement dit. Lélio et l'Ambassadeur ne sont pas connus physiquement par les personnages, donc ils peuvent prendre une identité sans se mettre en danger, malgré l'absence d'un masque. Ils se démasquent à la fin de la dernière scène, à l'exception de Hortense.³⁰ Dans *La Fausse Suivante*, nous rencontrons déjà un véritable travestissement : c'est une demoiselle de Paris qui se déguise en homme pour devenir le confident de Lélio qui veut la marier, ainsi la connaître et ne pas s'engager aveuglément. L'idée du travestissement vient d'un bal masqué où elle s'est déguisée en chevalier, et où sous masque, elle rencontre son prétendant. Elle décide donc de garder son secret et rendre visite chez Lélio.³¹ Dans la première scène, par la faute

²⁶ MARIVAUX, *Théâtre Complet*, p. 410 et 452.

²⁷ *La Double Inconstance, Le Prince travesti, La Fausse Suivante*

²⁸ RUBELLIN, Françoise, DELOFFRE, Frédéric, *Préface du Jeu de l'amour et du hasard*, dans MARIVAUX, *Théâtre complet*, p. 860.

²⁹ MARIVAUX, *La Double Inconstance*, p. 189.

³⁰ Lélio se dévoile devant la femme dans l'acte II.

³¹ MARIVAUX, *Théâtre complet*, p. 483.

de Frontin, le Chevalier ne réussit pas à garder son incognito devant son nouveau valet, Trivelin. Pourtant celui-ci garde le secret, il n'en parle qu'à Arlequin³², pour le rendre jaloux, en lui disant que le Chevalier lui a donné de l'argent et qu'il est, en fait, la suivante d'une femme à Paris. Puis, Arlequin parle étrangement du Chevalier à Lélío en faisant référence à son identité féminine. À partir de ce moment, Lélío doute du Chevalier, il essaie de le dévoiler : « Tâchons de le démasquer si mes soupçons sont justes. »³³ Toutefois, le Chevalier est assez rusé pour garder son secret et il réussit à tenir le masque de la soubrette d'une demoiselle de Paris. Il ne se dévoile que dans la dernière scène de la pièce devant la Comtesse et le Chevalier qui sont fort embarrassés et étonnés. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, le travestissement occupe le centre de l'intrigue ; il est le stratagème des jeunes pour éviter un mariage arrangé et pour essayer de connaître leur futur époux. De six personnages quatre sont déguisés : Silvia, Dorante, Lisette et Arlequin, deux maîtres et deux valets. Dorante et Silvia recourent au même projet : changer leur place avec leurs servants et observer ainsi leur futur prétendant. Ils doivent s'adapter à se comporter et parler comme des valets, changer leur comportement et leur vocabulaire. Cela concerne les valets aussi, qui, à leur tour, se déguisent en maître ; leur rôle entraîne plus de difficultés ce qui les rend burlesques. La première entrevue entre Dorante et Silvia contient de nombreux apartés qui montrent leurs véritables réflexions ; ils trouvent surprenant le comportement de l'autre (« ce garçon-ci n'est pas sot » ; « cette fille-ci m'étonne, il n'y a point de femme au monde à qui sa physionomie ne fit honneur »³⁴). Leur rencontre était attendu depuis l'annonce du stratagème, mais avec le retardement, Marivaux augmente l'intérêt du spectateur. Cette scène est un moment clé dans l'histoire. Arlequin arrive déguisé en maître dans la scène 8 et il provoque immédiatement l'antipathie de Silvia qui commence à avoir des doutes : « Que le sort est bizarre ! aucun de ces deux hommes n'est pas à sa place. »³⁵ La rencontre des valets est encore plus retardée.³⁶ Leur façon d'imiter leurs maîtres, leurs gestes, leur façon de parler provoque le rire des spectateurs. Nous retrouvons le travestissement dans de nombreuses pièces de Marivaux, il est souvent accompagné d'un changement du statut social. Le déguisement permet aux personnages d'observer les autres dans une situation de distance, mais avec leurs propres yeux. Le masque est une sorte de bouclier qui protège leurs sentiments, leur identité et qui ne les laisse pas se livrer.

Pour conclure, nous constatons que le théâtre de Marivaux est original de plusieurs points de vue. Dans ses pièces, il s'occupe de la naissance de l'amour, du trouble que l'éveil de ce sentiment cause et du bonheur final. Nous

³² L'acte II, scène 5.

³³ *Ibid.*, p. 524.

³⁴ *Ibid.*, p. 896.

³⁵ *Ibid.*, p. 900.

³⁶ La rencontre a lieu dans l'acte II, scène 4.

voyons également que le dramaturge prête une place importante et essentielle aux femmes, elles sont au centre de l'intrigue. Marivaux est profondément influencé par le Théâtre-Italien, il apprécie chez leurs acteurs un jeu différent de ceux du Théâtre-Français et dans ce monde, il trouve le moyen de pouvoir écrire des thèmes quotidiens sans ennuyer ses spectateurs. Sous le charme de leur façon de jouer et de l'utilisation des *lazzis* typiques du Théâtre-Italien, Marivaux s'appuie sur les caractères typiques des acteurs italiens, et en même temps, il leur donne une sorte de liberté. L'analyse de la présence scénique des personnages dans les pièces de Marivaux nous a aidés à distinguer plus facilement les éléments qui déterminent le dénouement. Le grand nombre d'entrevues, en dépit des monologues, sert dans le théâtre de Marivaux à montrer d'une manière plus nuancée la discorde intérieure des personnages confrontés.

Cocteau : du symbolisme au surréalisme

Noémi HERING

Jean Cocteau est tenu pour un des écrivains les plus provocateurs du XX^e siècle, dont l'œuvre se laisse classer très difficilement. Classer, c'est une aspiration ancienne de l'humanité, sans quoi on se sent perdu dans la jungle des choses et des phénomènes. Toutefois le but de ce travail n'est pas de coller une étiquette sur l'œuvre de Jean Cocteau dans le contexte des mouvements littéraires de son temps. Bien au contraire : nous nous efforçons de mieux connaître son œuvre, sa pensée, les inspirations sous lesquelles il a créé. Nous pensons que nous aurons une image plus claire, plus exacte de l'œuvre multiforme de Jean Cocteau en la comparant et en l'opposant aux œuvres littéraires et artistiques contemporaines.

Pour connaître plus profondément cet art, nous avons choisi un point de vue historique, pour la simple raison qu'une étude comparée des œuvres de Cocteau dépasserait les cadres du présent travail. En outre, nous nous proposons de trouver des rapports entre Cocteau et ses contemporains, et de trouver sa place parmi les artistes du XX^e siècle. Aussi nous bornons-nous à comparer les traits caractéristiques de l'œuvre entière de Cocteau et ceux des « produits » des mouvements littéraires les plus importants de son temps.

Si parmi les nombreux mouvements artistiques nous voulons mettre l'accent sur le symbolisme et le surréalisme, c'est parce que la meilleure production artistique de cette époque a vu le jour sous le signe de ces deux mouvements, et il est légitime de supposer que ceux-ci ont aussi marqué l'œuvre de Cocteau.

Commençons par la définition de la période de l'activité artistique de Cocteau. Sa carrière commence assez tôt : il publie son premier recueil de poèmes en 1909, à l'âge de 19 ans. Depuis cette année jusqu'à sa mort en 1963, il publie plus ou moins régulièrement poèmes, recueils de dessins, pièces de théâtre, réalise des films, écrit des scénarios, exécute des peintures. Il s'agit donc de plus d'un demi-siècle de création artistique. Sa carrière débute sous l'influence du symbolisme. Il est incontestable que les idées du symbolisme ont laissé des traces profondes sur ses œuvres. La question est de savoir dans quelle mesure le symbolisme l'a influencé.

Regardons maintenant d'un peu plus près le dernier grand mouvement du XIX^e siècle. Le symbolisme s'est constitué en s'opposant à la sévérité de la poésie parnassienne, à la rigidité du réalisme et à l'écœurement spirituel que le

naturalisme a provoqué.¹ Le manifeste du symbolisme définit clairement ses origines et ses aspirations, formulées par Jean Moréas.² Le mouvement se déclare le gardien de la beauté et prône l'amour de la forme, seule capable d'exprimer pleinement l'Idée.³ Mais cette forme ne peut jamais être le simple servent de l'art pour l'art : la tâche de l'artiste est de trouver la forme la plus convenable qui permette de traduire l'Idée absolue, inexprimable, qui ne peut jamais être atteinte dans son état pur.

Les symbolistes s'employaient sans cesse à renouveler, à rajeunir, à enrichir le langage poétique.⁴ Ils s'estimaient les seuls à pouvoir saisir le sens caché du monde par l'emploi des symboles. Les mots étaient considérés comme autant de porteurs de la vérité du poète, se révélant uniquement à lui, et toujours sous une forme différente. Selon eux, seul le poète était capable de restaurer le lien entre le monde directement perceptible et son côté caché.⁵ Cette ambition se manifeste déjà chez Baudelaire⁶, grand précurseur du mouvement, puis chez Rimbaud qui tenta d'expliquer dans ses célèbres lettres ce que signifie être « voyant ».⁷ Donc, pour les symbolistes, la tâche principale du poète est de percevoir et d'exprimer le côté imperceptibles des choses.

Cocteau a partagé cette même conviction. Il a dit très tôt quel rôle la poésie jouait dans sa vie, et il a magnifiquement formulé ses ambitions dans *Le Secret professionnel* en 1922. Ce recueil regroupe plusieurs essais et textes divers, repris en 1926 dans le volume critique intitulé *Le Rappel à l'ordre* :

Tout ce qu'ils présentent de spécial, de fou, de ridicule, de beau nous accable. Immédiatement après, l'habitude frotte cette image puissante avec sa gomme. [...] Nous ne les voyons plus. Voilà le rôle de la poésie. Elle dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement.⁸

¹ LAROCHELLE, Josée, ROSSBACH, Edwin, *Histoire de la littérature française*, Le symbolisme, Origines. Disponible sur http://www.la-litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=5_19s_012_symbolisme_01_01. Consulté le 21/04/15.

² MORÉAS, Jean, *Le Symbolisme*, in : Le Figaro, Supplément littéraire du dimanche, 18 Septembre 1886. Disponible sur le site Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2723555/f1.image>. Consulté le 15/04/15.

³ LAROCHELLE, Josée, ROSSBACH, Edwin, *Op. cit.*

⁴ MORÉAS, Jean, *Op. cit.*

⁵ *Études littéraires*, Le symbolisme, Disponible sur <http://www.etudes-litteraires.com/symbolisme.php>. Consulté le 16/04/15.

⁶ Dr. NEJÂD, Nastaran Yasrebi, BADRLOU, Dâvoud Afshâri, *L'univers poétique et spirituel de Charles Baudelaire*. Tiré de <http://www.teheran.ir/spip.php?article1046> Consulté le 16/04/15.

⁷ RIMBAUD, Arthur, *Les lettres du voyant*. Disponible sur http://www.artyuioop.fr/artyuioop/Arthur_Rimbaud_-_les_letters_du_voyant_files/artyuioop10A-Rimbaud-Les%20lettres%20du%20voyant.pdf Consulté le 16/04/15.

⁸ COCTEAU, Jean, *Le Rappel à l'ordre*, 1926, détail du texte. Disponible sur <http://lettreslftm.e-monsite.com/medias/files/cocteau.pdf> Consulté le 18/04/15.

Ensuite, il explique comment on peut perdre le lien avec la beauté qui réside en tout ce qui nous entoure. Il insiste sur la tâche du poète qui doit rendre visible cette beauté perdue et montrer les choses sous un angle inconnu ou oublié pour retrouver la beauté qui constitue leur essence, et qui doit être dévoilée pour tous. Il s'agit donc de faire voir aux autres ce qu'il arrive à voir lui-même. Ce geste d'initiation accompagnera son œuvre jusqu'à la fin de sa vie.

Voyons maintenant quelques thèmes symbolistes qui apparaissent dans les œuvres de Cocteau. Les thèmes principaux des symbolistes sont entre autres la mort, le flou, la mythologie et le mystère.⁹ Il ne faut pas aller très loin pour trouver des affinités entre les symbolistes et Cocteau. On remarque tout d'abord l'importance des thèmes mythologiques. Un grand nombre des œuvres de Cocteau témoignent de son attirance pour les histoires et les personnages mythologiques, comme par exemple le recueil de poèmes *La Danse de Sophocle*, l'opéra-oratorio *Œdipus-Rex*, la tragédie *Antigone*, le mythe d'Orphée qu'il a adapté pour le théâtre aussi bien que pour le grand écran. Les thèmes mythologiques apparaissent même sur ses fresques.

Ensuite le flou et le mystère. Nous pensons que Cocteau ne manque jamais de faire régner le mystère et c'est sur cette toile de fond que se déploient ses motifs récurrents, dont le miroir ou les pôles opposés du rêve et de la réalité, du mensonge et de la vérité. Le caractère confondant et troublant de ses œuvres tient sans doute à la fréquence de ces éléments.¹⁰

Enfin la mort. La mort apparaît dans plusieurs de ses œuvres, par exemple dans deux de ses trois romans, *Les Enfants terribles* et *Thomas, l'imposteur*, mais aussi dans quelques poèmes (*Délivrance des âmes*, *Plain-chant*) ou dans le film intitulé *Le Testament d'Orphée*. C'est un sujet qui l'a hanté pendant toute sa vie. Il a rencontré la mort très jeune, à neuf ans, quand son père s'est suicidé, plus tard, il a encore enterré plusieurs personnes qui lui étaient très chères. Les rencontres précoces et malheureusement fréquentes avec la mort à la suite de la perte de ses proches et de ses amis l'ont toujours préoccupé, mais d'une manière ambiguë. Comme il écrit dans *La Difficulté d'être* : « J'y ai pris l'habitude de ne pas la craindre et de l'observer face à face. »¹¹ Par ces expériences, il a accédé à une compréhension générale : la mort est l'autre côté de la même chose,

⁹ *Études littéraires*, Le symbolisme, <http://www.etudes-litteraires.com/symbolisme.php> Consulté le 16/04/15.

¹⁰ Nous nous permettons de citer ici un peu plus longuement M. Maurice Perngier pour éclairer en quoi consiste cette incompréhension : « Beaucoup de gens sont encore déconcertés par l'œuvre de Cocteau, et plus particulièrement par ses poèmes, et gardent à son égard la prévention qui fut celle des surréalistes. On peut essayer en quelques mots de cerner la source de cette prévention : comment un poète qui use si facilement du jeu de mots, de la pîrquette verbale, du « trait », de la rime insolite, et autres procédé éblouissants qui relèvent de l'esprit français à son paroxysme, pourrait-il être sérieux et avoir des choses graves à dire ? La tentation est donc grande d'admirer son acrobatie verbale et de n'y voir que pure « fantaisie » (d'un mot qu'il abhorrait) et virtuosité gratuite. » PERNGIER, Maurice, *Le sommeil et les signes*, L'Age d'Homme, 2004, p. 197.

¹¹ COCTEAU, Jean, *La difficulté d'être*, Éditions du Rocher, Monaco, 1957, p 88.

elle est inséparable de la vie même, elle est toujours autour de nous (même si l'homme du XX^e siècle essaie de l'oublier) : « Experte de mimétisme, lorsqu'elle semble être le plus loin de nous, elle est jusqu'à notre joie de vivre. Elle est notre jeunesse. Elle est notre croissance. Elle est nos amours. »¹² Et tout au fond de cette dualité, il y a le mystère : « comme les deux faces d'une pièce de monnaie qui ne peuvent se connaître mais ne sont séparées l'une de l'autre que par l'épaisseur du métal. »¹³ C'est aussi le cas des oppositions mensonge-vérité, rêve-réalité. Le mystère, fondement de toute dichotomie, le point inconnaissable qui reste toujours à l'ombre, dont on ne peut rien savoir, mais dont on soupçonne la nature : c'est ce qui a été au centre de l'art de Cocteau.

Après le symbolisme, voyons l'autre mouvement qui a marqué son œuvre. Dans les premières décennies du siècle où il commençait à chercher sa propre voix, plusieurs courants artistiques – le surréalisme, le dada, le cubisme ou le futurisme – s'affirmaient presque simultanément en France. Au début de sa carrière, Cocteau était attiré par les dadaïstes, puis il s'est tourné vers les surréalistes. Mais ses rapports avec ces derniers étaient compliqués et délicats. Il a écrit des poèmes sous le signe du dada ou du surréalisme, mais à la suite de sa polémique avec André Gide dans les colonnes de *La Nouvelle Revue Française* et *Les Écrits nouveaux* et des critiques de Tristan Tzara et Francis Picabia, mais surtout après la première des *Mariés de la tour Eiffel* chahutée par les dadaïstes, il a rompu définitivement avec ces groupes.¹⁴ Ce qui est intéressant, c'est que, selon la légende, c'était son ballet *Parade* qui aurait inspiré à Apollinaire de créer le mot « surréalisme », que le mouvement allait adopter pour se désigner.

Ses idées, ses aspirations et sa manière de voir rapprochent Cocteau des surréalistes, tout en s'exprimant dans un style particulier. Il est vrai que Cocteau a utilisé la technique d'écriture des surréalistes, l'écriture automatique. Mais tandis que les surréalistes devaient s'efforcer d'éliminer le plus possible le contrôle du flux de l'écriture, on peut dire que curieusement, l'absence de cette espèce de contrôle était un état naturel, quasi spontané pour Cocteau : l'œuvre se déployait pour ainsi dire d'elle-même en lui – ce que les surréalistes voulaient atteindre, dans un certain sens, par un acte direct, demi-conscient. Son attitude différente envers la création, sa manière de voir et son style l'ont éloigné des surréalistes, qui d'ailleurs ne lui reconnaissaient aucun talent.

Nous pouvons constater pourtant que malgré les oppositions et l'éloignement, il y a plusieurs affinités entre Cocteau et les surréalistes. Par exemple, l'importance accordée à la liberté d'esprit. Les surréalistes et Cocteau ont également aspiré à la liberté de pensée et ils ont voulu y accéder par la poésie. Ils ont également recherché les techniques et les moyens de surmonter les oppositions fondamentales.

¹² *Ibid.*, p. 91.

¹³ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴ Site officiel du Comité Jean Cocteau, Le poète, biographie 1889-1922. Disponible sur http://www.jeancocteau.net/bio1_fr.php. Consulté le 19/04/15.

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.¹⁵

Entre autres, la beauté indéfinissable et ambiguë était aussi importante pour les surréalistes que pour Cocteau.

En réalité, ces diverses influences n'ont fait qu'effleurer Cocteau, sans entraîner aucun changement sérieux dans ses orientations artistiques. Il côtoya plutôt ces mouvements en cherchant sa propre voix. En outre, pour que l'image soit plus complète, nous devons encore mentionner deux grands auteurs – Apollinaire et Proust – dont l'ascendance a marqué sa carrière. Mais comme dans plusieurs autres cas (voir Diaghilev, Raymond Radiguet, Picasso, etc.), c'était plutôt leur personnalité qui a agi sur lui, et non leur œuvre. Proust et Apollinaire le soutenaient et reconnaissaient son talent tandis que Cocteau s'est déclaré plus tard « l'héritier spirituel » d'Apollinaire, affirmant ainsi la modernité de son entreprise.¹⁶

Jean Cocteau a créé des œuvres tout à fait uniques qui se distinguent par leurs singularités dans la production littéraire et artistique du XX^e siècle. Après 1914, il s'est efforcé de trouver sa propre voix qu'il a cherchée pendant toute sa vie avec son stylo, son pinceau et ensuite avec sa caméra.

Malgré sa grande variété formelle, son œuvre poétique se caractérise par une unité profonde, due en partie à la constance et à la récurrence de certains thèmes. Nombreux sont les poèmes où les vers épousent des lignes rythmiques sans s'inscrire dans des formes fixes, ni dans celles, vagues et indéterminées, du vers libre. Cocteau recourt à tous les moyens métriques et rythmiques disponibles au service de son propre « style intérieur ».¹⁷ Cette originalité de la forme n'exclut pas une certaine fidélité à la versification traditionnelle, en ce qui concerne notamment le retour fréquent du vers régulier et certains éléments classiques de la versification. Le ton de ses poèmes est le plus souvent léger, délicat, voire ludique, mais parfois aussi lourd ou sombre. La qualité extraordinaire de son œuvre très variée et colorée vient aussi du fait que Cocteau s'est illustré simultanément dans plusieurs arts, et qu'il a cultivé partout plus d'un genre (poèmes, articles, recueils de dessins, pièces de théâtre, films, peintures, gravures, sculptures, céramiques, lithographies, fresques, décors de théâtre) : quel artiste du XX^e siècle a possédé des talents aussi riches que les siens ?

¹⁵ BRETON, André, *Second manifeste du surréalisme*, disponible sur http://melusine-surrealisme.fr/site/Revolution_surrealiste/Revol_surr_12.htm, consultée le 28/06/15.

¹⁶ Site officiel du Comité Jean Cocteau. Le poète/Biographie 1889-1922.

Tiré de http://www.jeancocteau.net/bio1_fr.php. Consulté le 21/03/15.

¹⁷ Site de l'Université Paul-Valéry Montpellier III (France). *Jean Cocteau multiple et unique*, Livres, Poésie, Poésie 1916-1923, Le Cap de Bonne-Espérance. <http://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=260> Consulté le 25/04/15.

En regardant l'œuvre de Cocteau, on peut avoir l'impression de contempler les lignes ondoyantes d'un dessin : un mouvement fluctuant l'imprègne, qui cependant ne concerne pas sa qualité. Nous pensons que même s'il y a des œuvres qui sont plus remarquables que les autres, tout ce qu'il a créé est très précieux et unique dans son genre. Par ailleurs, il est probable que cette irrégularité de sa création provient partiellement de sa technique créatrice dont il parle dans *La Difficulté d'être* que nous nous permettons de citer abondamment ici, parce que cela nous donne la possibilité de jeter un coup d'œil sur la « machine à créer » de Cocteau :

Cette ivresse de la parole laisse entendre que je possède une facilité que je n'ai pas. Car aussitôt que je me contrôle, cette facilité cède la place à un travail pénible dont la côte me semble à pic et interminable. Il s'y ajoute une crainte superstitieuse de la mise en marche que j'ai toujours peur de mal engager. Cela me donne une paresse et ressemble à ce que les psychiatres appellent " l'angoisse de l'acte ". Le papier blanc, l'encre, la plume m'effraient. Je sais qu'ils se liguent contre ma volonté d'écrire. Si j'arrive à les vaincre, alors la machine s'échauffe, le travail me travaille et l'esprit va. Mais il importe que je m'y mêle le moins possible, que je somnole à demi. La moindre conscience de ce mécanisme l'interrompt. Et si je veux le remettre en marche, il me faut attendre qu'il s'y décide, sans essayer de le convaincre par quelque piège. Ce pourquoi je n'use pas de tables qui m'intimident et ont un air d'invité. J'écris à n'importe quelle heure, sur mes genoux. Pour les dessins, c'est de même. Je sais, bien sûr, en imiter la ligne, mais ce n'est pas elle, et la ligne véritable me sort quand elle veut.¹⁸

Encore une donnée supplémentaire sur l'art de Cocteau : il a maintes fois souligné qu'au fond, écrire et dessiner est la même chose. La ligne est la base de tous les deux.

Chez l'écrivain, la ligne prime le fond et la forme. Elle traverse les mots qu'il assemble. Elle fait une note continue que ne perçoivent ni l'oreille, ni l'œil. Elle est le style de l'âme, en quelque sorte, et si cette ligne cesse de vivre en soi, si elle ne dessine qu'une arabesque, l'âme est absente et l'écrit mort.¹⁹

Certes, ce que nous considérons comme caractère important de son écriture vaut peut être aussi pour ses images peintes ou filmées. La manière, ou l'esprit, ou si l'on veut, la technique ne change pas, quel que soit l'art dont une œuvre donnée relève.

En outre, Cocteau avait une conviction qui rapproche encore ses différentes œuvres les une des autres. Il se considérait avant tout comme poète, et ainsi toutes ses œuvres peuvent être considérées un peu comme des poèmes.

¹⁸ COCTEAU, Jean, *Op. cit.*, p. 13-14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

« Une authentique poésie naturelle l'a d'ailleurs toujours animé ».²⁰ L'unité de son œuvre réside non seulement dans la présence constante de certains thèmes, mais aussi dans une conviction artistique toute personnelle. Pouvons-nous dire qu'il donne une base théorique à sa pratique ? Peut-être, mais n'oublions pas que, de son aveu, sa pratique a un côté inconscient, peu contrôlé ; il s'agit plutôt de l'exposition d'une méthode de création, et non d'un projet ou d'une théorie stricte qu'il se propose de suivre.

Au terme de ce court travail, très lacunaire encore, nous ne pouvons constater qu'une seule chose : Jean Cocteau n'appartient ni aux symbolistes, ni aux surréalistes, mais son œuvre montre beaucoup d'affinités avec l'esprit symboliste et avec l'esprit surréaliste. Ce qui est certain, c'est qu'il aura été un des plus grands artistes du XX^e siècle qui, par sa manière de voir et ses moyens d'expression demeure unique dans son genre.

²⁰ CLOUARD, Henri, *Petite histoire de la littérature française des origines à nos jours*, Paris, Éditions Albin Michel, 1965, p. 317-318.

La vérité de la fiction : Réalités et fictions dans *Wanda* de Barbara Loden et dans *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger¹

Judit KARÁCSONYI

Le film de Barbara Loden, *Wanda*² est aujourd'hui considéré comme l'une des œuvres phares du cinéma américain indépendant. Inspiré par le cinéma vérité, la Nouvelle Vague française et l'avant-garde américaine, ce road-movie tombe pourtant dans l'oubli vite après sa sortie aux États-Unis, bien qu'il remporte le prix de la critique au Festival international du film de Venise en 1970. Mais qui est *Wanda*? Pour quelle raison obscure Barbara Loden, actrice et réalisatrice, tourne-t-elle son premier et unique long-métrage autour de ce personnage? Comment, après des décennies d'amnésie, ce film gagne-t-il finalement une réputation légitime qui ne cesse de grandir des deux côtés de l'Atlantique? Ce sont quelques questions, parmi tant d'autres, abordées par Nathalie Léger qui engage un dialogue intermédial entre le cinéma américain et la littérature contemporaine européenne, dans son œuvre, *Supplément à la vie de Barbara Loden*³, novellisation contemporaine du film de Loden. Dans ce qui suit, j'ai l'intention de proposer une lecture possible de cette interaction entre cinéma et littérature, tout en thématissant le rapport complexe entre biographie, autobiographie et fiction et en examinant de près, la nature des frontières aux contours incertains et illusoire qui les séparent.

Barbara Loden (1932-1980)

Actrice, cinéaste et seconde femme d'Elia Kazan, Barbara Loden arrive à New York à l'âge de 17 ans où elle rencontre le célèbre cinéaste, Elia Kazan, son aîné de 23 ans, à la fin des années 50. Après un rôle mineur dans *Le fleuve sauvage* (1960), le réputé cinéaste lui confie un rôle plus conséquent, celui de Ginny dans *La fièvre dans le sang* (1961). Le succès le plus important durant sa carrière professionnelle est le Tony Award de la meilleure actrice, qu'elle remporte avec sa performance dans *Après la chute* (1964) d'Arthur Miller. Le film de Kazan, *L'Arrangement* (1969), qui est l'adaptation du roman éponyme à succès (1967), constitue un autre épisode important dans la vie de Loden. L'œuvre, à caractère fortement autobiographique, reflète la réalité que connaît Kazan,

¹ La présente étude est la version remaniée de « Fictions and Realities : On the margins of Barbara Loden's *Wanda* and Nathalie Léger's *Supplément à la vie de Barbara Loden* », article paru en anglais dans *Americana - E-Journal of American Studies in Hungary*, vol. X, n°1, 2014, <http://americanajournal.hu/vol10no1/karacsonyi> (site consulté le 24/06/2015).

² LODEN, Barbara, réalis., *Wanda*, 1970, Foundation for Filmmakers.

³ LEGER, Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, POL, 2012.

marié lors de sa rencontre avec Loden. Loden, qui devait interpréter le rôle de Gwen, la jeune amante, est écartée au profit de Faye Dunaway, vedette de *Bonnie et Clyde* (1967). Réponse cinématographique à ce qu'elle a vécu comme une trahison, Barbara Loden présente son film, *Wanda* (1970) au Festival international du film de Venise un an après *L'Arrangement*.

Wanda et le New American Cinema

Wanda est tourné en 1970, pendant la période du New American ou New Hollywood Cinema, une période caractérisée par Noel King comme un « bref moment d'aventure esthétique du cinéma »⁴. Même si *Wanda* est un film plutôt unique, il montre des caractéristiques qui le lient incontestablement au New American Cinema. Comme Thomas Elsaesser⁵ le souligne, la période à partir de la fin des années 60 jusqu'au début des années 80 est le théâtre de nombreux bouleversements, tant au niveau politique que social aux États-Unis⁶. Le cinéma américain de l'époque reflète une tension qui prend de plus en plus d'ampleur, au sein de la société américaine. Dans ce contexte, une jeune génération de cinéastes (Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Coppola, George Lucas, etc.), donne une impulsion neuve au cinéma américain avec des idées toutes fraîches, l'inspiration arrivant souvent des cinéastes européens (tels que Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci et beaucoup d'autres). L'avant-garde américaine, avec « l'idée du potentiel radical des films »⁷, est également une source d'inspiration importante, pour ces jeunes cinéastes qui ont tendance à employer des méthodes de travail empruntées aux films documentaires et qui écartent les protagonistes triomphants, ainsi que les décors splendides au profit des personnages, des comportements et des événements, jusqu'alors exclus de la panoplie des représentations cinématographiques classiques. Mais la donne change radicalement en 1975 : avec le blockbuster de Steven Spielberg, *Les dents de la mer*, Hollywood redécouvre la recette du succès financier des studios. Le film de Spielberg met ainsi fin à une période, certes

⁴ « a brief moment of cinematic aesthetic adventure », KING, Noel, « The Last Good Time We Ever Had. Remembering the New Hollywood Cinema », in *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, éd. par Thomas Elsaesser, Alexander Horwath et Noel King, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, p. 19 (traduction de l'auteur).

⁵ ELSAESSER, Thomas, « American Auteur Cinema. The Last—or First—Picture Show ? », in *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, éd. par Thomas Elsaesser, Alexander Horwath et Noel King, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, p. 37-72.

⁶ Les événements les plus marquants de cette ère sont, pour n'en énumérer que quelques-uns, l'assassinat de Martin Luther King (1968), la démission de Richard Nixon (1974), les conflits de plus en plus ouverts entre les générations, les protestations contre la guerre du Vietnam et le mouvement des droits civiques.

⁷ « the idea of film's radical potential ». Cf. METZ, Walter, « What went wrong ? The American Avant-Garde Cinema of the 1960s », in *The Sixties: 1906-1969. History of the American Cinema*, vol. 8, éd. par Paul Monaco, New York, Scribners and Sons, 2001, p. 233 (trad. de l'auteur).

brève, mais très riche d'expérimentation cinématographique américaine et qui a révélé une Amérique inattendue. Comme l'observe Elsaesser : « Il existe plusieurs directions à l'embranchement de la route dans les années 1970 qui restent (malheureusement) inexplorées, [...] réduisant trop de talents au silence »⁸. L'un d'entre eux est Barbara Loden et son unique long-métrage, *Wanda*.

Alma Malone

Le 27 mars 1960, Barbara Loden lit un fait divers dans *Sunday Daily News* sur une femme qui quitte son mari, abandonne ses enfants et s'enfuit avant de rencontrer M. Ansley, dont elle devient l'amante et la complice dans un braquage raté. L'homme étant assassiné par les policiers pendant le hold-up manqué, elle comparait seule devant le tribunal. Alma Malone, que le juge trouve coupable, le remercie de la peine de prison de vingt ans qu'elle se voit infliger. Barbara Loden est tellement intriguée par cet acte qu'elle entreprend des recherches approfondies dans l'affaire, pour trouver les détails, qui expliqueraient le comportement peu commun d'Alma Malone. Se voyant refuser l'autorisation de rencontrer Malone emprisonnée, elle n'a pas accès aux informations nécessaires pour dresser le bilan de ce qui s'est passé. Elle décide alors de travailler à partir des quelques bribes d'informations qu'elle trouve dans les journaux, qu'elle combinera avec ses propres expériences, afin d'en réaliser la version cinématographique de l'histoire d'Alma Malone, qui deviendra Wanda Goronsky dans le film. Loden réalise alors l'histoire de la femme qu'elle serait devenue, si elle n'avait pas quitté sa famille à l'âge de 17 ans. Dans un entretien de 1970 avec Michel Ciment, elle souligne cet aspect autobiographique en affirmant : « si j'étais restée, j'aurais été vendeuse, je me serais mariée à dix-sept ans, j'aurais eu des enfants et je me serais soulée le vendredi et le samedi soir. J'ai eu la chance de partir, mais pendant des années encore, j'ai été, comme Wanda, une morte-vivante »⁹. L'histoire de Wanda Goronsky se déplit donc de l'histoire relatée d'Alma et de l'histoire personnelle de Barbara Loden. L'interaction entre les caractères est davantage approfondie par le fait que Loden donne forme au caractère de Wanda, non seulement en tant que scénariste et réalisatrice, mais aussi en tant qu'actrice interprétant le rôle-titre pour devenir Wanda. Réalité – biographique et autobiographique – et fiction s'entremêlent au niveau de la narration filmique de *Wanda* de telle manière que les frontières entre genres deviennent incertaines, embrouillées.

⁸ « in the 1970's one » could « see several forks in the road, leading in directions (regrettably) not taken, and too many talents [...] subsequently fell silent », ELSAESSER, Thomas, *op. cit.*, p. 39 (notre traduction).

⁹ Extrait de l'entretien publié en 1975 dans la revue *Positif* (n°168), http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_wanda.pdf (site consulté le 24/06/2015).

La réalisation de *Wanda*

Loden tombe sur le fait divers en 1960. La sortie tardive du film 10 ans plus tard, en 1970, est en partie due au fait que Loden ne parvient pas à réunir la somme d'argent nécessaire pour la réalisation de *Wanda*, qui devient finalement un film au budget microscopique. Les acteurs, à l'exception de Barbara Loden (dans le rôle de Wanda) et Michael Higgins (dans le rôle de M. Dennis), ne sont pas professionnels et l'équipe de tournage est très réduite. Le film est tourné en lumière naturelle, sans éclairage supplémentaire, à l'aide d'une caméra à l'épaule, en 16 mm gonflée, qui donne un aspect granuleux à la texture. La pellicule 16 mm, utilisée en général pour des films documentaires, présente l'avantage d'être moins chère que la pellicule 35 mm, standard des longs-métrages. L'arrière-plan documentariste¹⁰ de Proferes accentue davantage ce jeu sur le style documentaire du film, pourtant une fiction. Comme le remarque Bérénice Reynaud¹¹, même si ces décisions sont, en partie, prises pour des raisons budgétaires, il en résulte une œuvre qui combine film de fiction et film documentaire d'une manière innovante. Grâce à l'entrelacement de la réalité et de la fiction – les méthodes de travail documentaristes, le récit fictionnel inséré dans un cadre, dans un milieu authentique, le jeu des acteurs non-professionnels, etc. – ce long-métrage montre une image réaliste d'une Amérique peu connue.

L'histoire

Wanda, qui va abandonner sa famille, se réveille dans la maison de sa sœur et n'aura jamais un endroit où rentrer, elle n'aura jamais une famille chez qui retourner : ainsi, l'histoire obligatoire hollywoodienne prend fin au moment où le film commence. Son mari a demandé le divorce ; elle doit donc apparaître devant le tribunal où elle arrive en retard. En attendant Wanda, son mari décrit le comportement négligeant de sa femme. Quand elle apparaît finalement, en bigoudis, devant le juge, c'est comme si sa présence justifiait le témoignage de son mari. Son portrait est peint par le mari comme dans le cas de Loden : ce que le grand public sait de Loden est surtout véhiculé par la figure connue d'Elia Kazan, dans ses interviews et dans ses écrits autobiographiques. Reynaud souligne les analogies entre ce qui est dit devant le tribunal, à propos de Wanda et ce qui est dit, 18 ans plus tard, à propos de Loden dans l'autobiographie de Kazan, *Une vie* (1988). Le mari de Wanda se plaint en disant au juge que sa femme est « toujours à flemmarder, picoler [...]. Les gosses ou moi, elle s'en fiche. Le matin, je faisais le p'tit déjeuner, je torchais les gosses ». De l'autre

¹⁰ Nicholas Proferes obtient le prix du meilleur documentaire en 1969 au Festival de Venise avec son film sur Martin Luther King, *Free at Last* (1968).

¹¹ REYNAUD, Bérénice, « For Wanda », in *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, éd. par Thomas Elsaesser, Alexander Horwath et Noel King, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, p. 223-248.

côté, Kazan parle de la façon suivante de Loden dans son livre : « Elle négligeait les taches ménagères, laissant la maison aller à vau-l'eau, et je suis un homme plutôt vieux jeu¹². »

Wanda laisse son mari obtenir le divorce qu'il veut, sans même le regarder. Wanda est là, seule et isolée, avec ses bigoudis qui semblent hors contexte dans l'atmosphère sérieuse de la salle d'audience. Wanda met les bigoudis sans obtenir le résultat désiré, « jamais Wanda n'apparaîtra les cheveux soigneusement roulés en épaisses boucles blondes »¹³, même si elle a les cheveux blonds d'une Monroe. Cela fonctionne comme une sorte de riposte aux clichés représentationnels des femmes (presque toujours éblouissantes) de Hollywood. En même temps, cela sous-entend que Wanda ne réussira jamais dans ce qui est attendu d'elle, au sein de la société, parce qu'elle n'est pas prête à se conformer aux attentes de celle-ci : même si elle met les bigoudis (signe de la fémininité), elle n'aura jamais la coiffure, le comportement ou l'histoire qu'elle est censée avoir (dans le cinéma classique, tout comme au sein de la société).

Après la scène de la salle d'audience, où elle perd sa famille, Wanda va à l'usine où elle travaille, pour apprendre qu'elle est licenciée. Le soi-disant rêve américain est de plus en plus hors de la portée de Wanda, qui passe la nuit suivante avec le premier homme qu'elle rencontre et qui l'abandonne le matin arrivé. Pour trouver un refuge, elle entre dans un cinéma, le lieu par excellence du rêve, où elle s'endort. A son réveil, elle constate qu'on lui a volé son argent. Il est difficile de ne pas interpréter cette scène comme une critique dure de la part de Loden, vis-à-vis de l'idéologie des studios de Hollywood ; d'autant plus que l'on sait que, suite à la production de *Wanda*, elle rompt complètement avec Hollywood. Mais cette scène se donne à être interprétée sur un plan plus personnel aussi, car Hollywood lui vole littéralement sa vie artistique, quand Faye Dunaway est choisie à sa place, pour jouer le rôle de Gwen/Loden dans *L'Arrangement* de Kazan.

Seule, sans domicile, ni moyens de subsistance, elle erre sans but précis quand elle fait la connaissance d'un petit gangster. M. Dennis, dont elle devient la maîtresse et la complice dans un braquage de banque, l'entraîne dans une cavale. L'on suit les deux marginaux de la société voyageant à travers des régions industrielles et minières austères, dans des bars et motels minables. *Wanda* est un véritable road-movie, mais dans un style anti-Bonnie-et-Clyde, sans faire de cadeau à personne, sans la moindre concession. Don DeLillo voit la même analogie quand il écrit que *Wanda* « c'est le côté obscur de la lune de *Bonnie et Clyde*, plat, griffonné, distordu, sans affect chorégraphié, mais non pas sans émotion »¹⁴.

¹² « She was careless about managing the house, let it fall apart, and I am an old-fashioned man », Kazan cité par REYNAUD, *ibid.*, p. 233 (notre traduction).

¹³ LEGER, Nathalie, *op. cit.*, p. 22-23.

¹⁴ « This is the dark side of the moon of Bonnie and Clyde, flat, scratchy, skewed, without choreographed affect but not without feeling », DELILLO, Don, « Woman in the distance » (texte initiale-

Wanda et M. Dennis se parlent rarement, ils restent plutôt silencieux et laissent leurs gestes parler. Et même quand ils se parlent, surtout quand M. Dennis parle à Wanda, il le fait avec violence et arrogance. Dennis n'a rien à voir avec les criminels de *Bonnie et Clyde* ou d'*A bout de souffle* qui sont, après tout, romantiques. M. Dennis est incapable de se montrer tendre ou compatissant ; il donne des ordres : « Pas de pantalons. Avec moi, pas de pantalons ». Wanda suit ses instructions sans discuter, en mettant une robe blanche et la paire d'escarpins blancs qu'il lui donne. Wanda, pour un moment, devient la jeune mariée dans sa robe de mariage, mais le moment prometteur d'une fin heureuse est sur-le-champ gâché par M. Dennis, qui lui pose des questions sur son mari et ses enfants. Le film de Loden affiche, pour un bref moment, l'histoire obligatoire de Hollywood, mais en la déplaçant, en la subvertissant tout de suite.

La cinéaste fait allusion à l'histoire obligatoire, une fois de plus et un peu plus tard dans le film, notamment quand, après un montage elliptique, le spectateur voit Wanda entrer dans une chambre d'hôtel, visiblement enceinte – avec le spectateur étant invité à nourrir de nouveau la possibilité d'une fin heureuse –, mais il s'avère rapidement que sa grossesse, feinte, n'est qu'un rôle : il lui est demandé de jouer dans le scénario du braquage conçu par l'homme. C'est un rôle qu'elle se refuse à accepter tout d'abord. « Je ne peux pas faire ça » – répète Wanda avant d'entrer dans la salle de bains de la chambre d'hôtel, mais M. Dennis, qui appelle Wanda par son nom pour la première fois depuis le début du film, parvient à la convaincre. Cette scène les montre ensemble face au miroir, évoquant une précédente scène, lors de leur première rencontre, avec Wanda, seule, dans le miroir.

Quand Wanda accepte finalement de prendre part au hold-up, M. Dennis lui donne un bout de papier, avec les différentes étapes du braquage, qu'elle doit apprendre par cœur, tout comme une actrice doit apprendre son rôle. Isabelle Huppert souligne, dans une interview¹⁵, que cette scène devient la métaphore de la relation de Loden avec le cinéma en général et, sur un plan personnel, avec Kazan. Wanda est donc invitée à apprendre son rôle, tandis que M. Dennis – qui porte les vêtements de Kazan lors du tournage – lui donne ses instructions comme s'il s'agissait d'un réalisateur. Plus tard, tout semble se dérouler comme prévu, mais Wanda, qui doit rejoindre M. Dennis devant la banque, se perd et arrive, une fois de plus, en retard et pour constater que l'homme a été tué par la police.

L'errance solitaire, sans but de Wanda recommence. Elle se laisse porter par la vie : c'est une « *flotteuse* », dit Kazan¹⁶. Elle « tente de s'évader d'une existence très moche, mais elle ne sait pas comment s'y prendre » – explique

ment publié dans *The Guardian* 01/04/2008), <http://kinokorner.blogspot.hu/2008/11/woman-in-distance.html> (site consulté le 24/06/2015), (notre traduction).

¹⁵ Interview d'Isabelle Huppert, supplément sur le DVD *Wanda*, paru le 6 janvier 2015.

¹⁶ Interview d'Elia Kazan, extrait de l'émission *Cinéma, Cinémas* du 1^{er} décembre 1982, supplément sur le DVD *Wanda*, paru le 6 janvier 2015.

Loden lors de l'émission *The Mike Douglas Show*¹⁷. Quand la nuit tombe, elle trouve refuge, invitée par une femme inconnue, dans un bar. Elle est assise, entourée d'autres clients du bar autour d'elle. Et pourtant, l'arrêt sur image final – hommage à Truffaut et à son film, *Les quatre cents coups* (1959) – la montre isolée. Ce dernier arrêt sur image est, dans un certain sens, la contrepartie de la longue prise de vue qui suit Wanda de loin, au tout début du film, montrant, écrit DeLillo, que « la figure lointaine des terrils gris est maintenant une personne complètement formée, assise seule dans une foule, en silence et en douleur, songeuse »¹⁸.

Wanda et au-delà

A sa sortie aux Etats-Unis, le film passe quasiment inaperçu auprès du grand public, même s'il est chaleureusement accueilli par un certain nombre de critiques, tels que Roger Greenspun, Vincent Canby, Kevin Thomas ou Rex Reed. C'est grâce à sa réputation en Europe, et surtout en France, qu'il ne tombe pas définitivement dans l'oubli. Après son succès au Festival de Venise, le film est présenté hors compétition au Festival de Cannes, ensuite il est projeté lors du Festival International du Film d'Edimbourg et à Dauville en 1980¹⁹. En France, le film sort en 1975 et en 1982, avec le soutien d'artistes, dont Marguerite Duras, qui admirait beaucoup le film. En 2003, le film ressort en DVD grâce, cette fois, à l'actrice Isabelle Huppert, qui se rendra en 2005 à New-York, pour faire redécouvrir Wanda au public américain.

Nathalie Léger découvre le film grâce au travail de Huppert et elle s'en inspire pour rédiger et publier *Supplément à la vie de Barbara Loden* en 2012 chez POL. Son œuvre remporte le Prix du Livre Inter la même année. *Supplément à la vie de Barbara Loden* ne constitue pourtant pas le dernier épisode du succès de *Wanda* en France. *Vers Wanda* est une pièce de théâtre présentée par Marie Rémond, comédienne et metteur en scène, en 2013 au Théâtre National de la Colline. Marie Rémond, à son tour, découvre la figure de Wanda à la lecture du livre de Léger. Rémond, le metteur en scène, incarne le personnage principal (tout comme Loden dans *Wanda*) dans la pièce qui s'inspire du film de Loden, du livre de Léger, mais aussi des œuvres de Kazan et des entretiens.

L'un des chefs-d'œuvre du cinéma américain des années 1970 retourne donc aux Etats-Unis en 2005 – après des décennies d'oubli – grâce à l'engagement de l'actrice française, Isabelle Huppert. Mais la véritable percée vient en 2007 par une heureuse coïncidence : Ross Lipman, restaurateur de films et ci-

¹⁷ *The Mike Douglas Show* animé par John Lennon et Yoko Ono,

<https://www.youtube.com/watch?v=PtBuOTWoRpw> (site consulté le 24/06/2015).

¹⁸ « The distant figure in a landscape of grey slag is now a fully formed person, sitting alone in a crowd, in silence and pain, thinking », DELILLO, Don, *op. cit.* (notre traduction).

¹⁹ Loden est morte le 5 septembre 1980, le jour même où elle devait prendre l'avion pour se rendre à Dauville avec Elia Kazan à l'occasion de la projection de son film.

néaste indépendant, retrouve la copie originale de *Wanda*, dans un ancien laboratoire de Hollywood voué à la démolition. Le film est restauré par l'UCLA Film & Television Archive, avec le soutien de Gucci et The Film Foundation. En 2010, *Wanda* est présenté lors du 8^e MOMA International Festival of Film Preservation et il est à nouveau projeté au Festival international du film de Venise aussi. En 2011, il est présenté au BFI London Film Festival et au Festival of Preservation in Los Angeles. Lors du Maryland Film Festival, en 2012, *Wanda* est non seulement projeté, mais aussi mentionné par le cinéaste John Waters parmi ses films favoris. Les mérites du film sont ensuite vantés par le célèbre critique de cinéma, Jonathan Rosenbaum (critique très apprécié par Jean-Luc Godard), qui le classe parmi les 100 *meilleurs films américains*.

Malgré le fait qu'il ne soit quasiment jamais mentionné dans les histoires officielles du cinéma américain, le film semble être sur la voie de devenir un film culte, aujourd'hui considéré, des deux côtés de l'Atlantique, comme un film emblématique du cinéma américain indépendant.

Du film au roman

Wanda est une production qui s'inscrit dans la contre-culture de son époque avec des caractéristiques qui l'associe au New American Cinema : film au budget microscopique, tourné dans le style d'un documentaire, réalisé avec une équipe réduite, le film raconte l'histoire de personnages marginalisés de la société, montrant une Amérique rarement évoquée sur écran. Il reflète l'influence de la Nouvelle Vague française (Loden mentionne Godard comme source d'inspiration), exprimant le malaise familier des films européens. L'une des caractéristiques les plus intéressantes de *Wanda* – présente sur plusieurs niveaux du film – est la manière dont Loden traite la fusion entre réalité et fiction. Loden traverse des frontières génériques tout en les brouillant, tout en les déplaçant ou en les reconfigurant perpétuellement. L'histoire véritable d'Alma Malone et ses propres expériences sont fictionnalisées par le biais de Wanda, figure interprétée par l'écrivaine-cinéaste elle-même. Avec les mots empruntés à Nathalie Léger, « une femme raconte sa propre histoire à travers celle d'une autre »²⁰ : une *auto-bio-fiction*, la biographie (ou le biopic) obliquant vers la biofiction et l'autobiographie vers l'autofiction. L'histoire fictionnelle d'une femme réelle photographiée dans un style documentaire accentue davantage l'impression qu'une certaine motivation réaliste s'infiltrerait constamment dans la fiction. Des morceaux de réalité, insérés dans le contexte de la fiction, apparaissent à travers des éléments autoréflexifs quand la cinéaste se permet de faire des allusions implicites à sa vie et à sa relation avec Hollywood ou encore avec le cinéma américain en général.

²⁰ LEGER, Nathalie, *op. cit.*, p.14.

L'un des points saillants qui relie la novellisation contemporaine de Léger au film de Loden, à part la revitalisation du dialogue transatlantique de l'époque du New American Cinema, est la présence idiosyncratique d'éléments biographiques, autobiographiques et fictionnels. L'œuvre de Léger est une adaptation, même si c'est dans le sens moins habituel : c'est une novellisation contemporaine qui adapte un film américain à la littérature (française/européenne). Un éditeur demande à la narratrice du livre de rédiger une simple notice sur Barbara Loden dans un dictionnaire de cinéma, mais la narratrice se laisse happer par son sujet (tout comme Loden par l'histoire d'Alma Malone) ; elle devient obsédée par ce dernier, à tel point qu'elle finit par écrire un livre – le livre que nous sommes en train de lire, *Supplément à la vie de Barbara Loden* – dans lequel la narratrice, médiatrice de l'univers cinématographique, raconte l'histoire de *Wanda* de Barbara Loden, plan par plan, du début à la fin.

Plan par plan, paragraphe par paragraphe, la structure fragmentée du livre de Léger constitue un aspect qui attire l'attention à première vue. L'auteur explique, que cette fragmentation lui « permettait d'aller sur le terrain de l'objet qui était décrit, c'est-à-dire un film »²¹. Le fragment est censé donner au livre un certain rythme, semblable au rythme filmique, avec les espaces blancs entre deux paragraphes, conçus sur le modèle de l'espace hors-champ cinématographique, représentant ce qui n'est pas raconté, ce qui reste nécessairement non-dit. Cette structure permet aussi à l'auteur de « conjuguer des niveaux de récit assez divers »²² : l'histoire d'Alma et de Wanda, la vie et l'œuvre de Barbara Loden, certains épisodes de la vie de la narratrice et de sa mère. La narratrice raconte l'histoire du film de Loden ; et ce faisant, de nouvelles histoires se déplient, de nouveaux espaces narratifs émergent, comme si c'était de quelques plis cachés du film.

La narratrice regarde *Wanda* avec sa mère, qui lui fait part de ses errances, après son divorce, des heures durant, à Cap 3000 – centre commercial très moderne à l'époque, inspiré du modèle américain – l'associant à la figure vagabonde de *Wanda*, tout juste divorcée. La mère et sa fille, en train d'avoir une conversation à propos du film, parlent aussi de la quête menée par la narratrice, de plus en plus obsédée par son sujet : du plan original de rédiger une brève notice, elle arrive à un stade où elle cherche à tout savoir sur Barbara Loden et son film. La narratrice raconte le travail de recherche très sérieux qu'elle mène : elle essaie de lire tous les documents disponibles, de contacter tous ceux qui pouvaient connaître Loden. Elle ne ménage aucun effort pour pouvoir retracer la vie de Loden, pour pouvoir l'approcher au plus près possible. La motivation originale de la narratrice, celle qui la pousse à mener sa quête, est de nature biographique et vise à offrir une description quasi parfaite

²¹ Entretien avec Nathalie Léger, Librairie Mollat, Bordeaux, France, 2012, <http://www.mollat.com/livres/nathalie-leger-supplement-vie-barbara-loden-782818014806.html> (consulté le 24/06/2015)

²² *Ibid.*

de Barbara Loden – le même motif se trouve à l'origine du rapport qui lie Loden à Alma/Wanda. En vue d'atteindre son objectif, la narratrice se rend aux États-Unis pour revisiter les endroits où Loden a tourné son film, revenant ainsi sur ses pas, retraçant littéralement le périple de Wanda, et aussi certains épisodes importants de la vie de Loden. L'espace cinématographique de *Wanda* et les implications biographiques concernant Loden qui s'en déploient réapparaissent dans le livre et font ressurgir des éléments autobiographiques de la narratrice. Les éléments autobiographiques (p.ex.: l'histoire de la mère, la vie de la narratrice, l'enquête qu'elle mène, son expérience d'écrire le livre que l'on est en train de lire), ainsi ressurgis, s'insèrent dans le texte, entre les paragraphes décrivant le film. Cette stratégie, en faisant écho au film de Loden, aide à construire un récit dans lequel des éléments biographiques font émerger d'autres, de nature autobiographique et inversement.

Tout au long de sa quête, la narratrice de Léger reste très consciencieuse : elle cherche des sources authentiques et des documents fiables, elle a recours à des citations soigneusement annotées en essayant d'approcher le plus possible la vie des ses héroïnes. Elle simule ainsi l'attitude documentaire tellement présente, sur les plans thématique et technique, dans le film de Loden. Pour encourager le lecteur à avoir confiance en l'authenticité du livre, la narratrice décrit minutieusement sa méthode de travail, elle partage avec le lecteur les problèmes et les difficultés auxquels elle doit faire face pendant sa quête. Je « compulsai avec entrain (...) des biographies »²³, dit-elle en suggérant que ce qu'elle est en train de rédiger est une biographie. Ensuite, elle se pose aussi le problème du *comment* : « Comment la décrire, comment oser décrire quelqu'un qu'on ne connaît pas ? »²⁴. Elle y donne rapidement la réponse : « On lit des témoignages, on regarde des images, on s'approprie un visage inconnu, on le tire un instant de l'oubli »²⁵. Faisant allusion à son objectivité, elle ajoute : « Je m'essayais à toujours plus d'objectivité et de rigueur. Décrire, rien que décrire »²⁶. En révélant les divers aspects de ce qu'elle fait, elle a recours à des mécanismes métadiscursifs pour commenter, subtilement, ce que représente, pour elle, l'écriture, le fait d'être écrivain. Tout autant Loden commente, par le biais de moyens cinématographiques, ce que représente, pour elle aussi, le travail de cinéaste dans l'ombre de Kazan ou bien le fait d'être actrice à Hollywood. En partageant avec le lecteur les difficultés de (re)créer l'univers de Loden, la narratrice suggère qu'elle ne cache rien, qu'elle est complètement honnête : « Peu de choses étaient à ma disposition (...) J'ai essayé de trouver son nom dans les index des histoires du cinéma américain, mais elle en est systématiquement

²³ LEGER, Nathalie, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 26.

absente. J'ai recherché les personnes qui l'avaient connue (...), mais les obstacles étaient nombreux »²⁷.

Même si les obstacles sont nombreux, même si la narratrice a très peu de documents à sa disposition, le livre s'écrit. Mais le lecteur est censé être vigilant, car les deux fils narratifs – biographique et autobiographique – se rencontrent et deviennent inextricablement liés l'un à l'autre avec le voyage de la narratrice aux Etats-Unis. L'intrusion du niveau narratif personnel (et donc potentiellement fictionnel) dans celui, biographique, rend impossible à distinguer la fiction de la réalité. L'invocation de Frederick Wiseman, que la narratrice rencontre, souligne davantage cet aspect déstabilisant de l'écriture autobiographique et biographique :

J'allai voir Frederick Wiseman, l'inventeur du documentaire sans interviews, sans commentaires, l'inventeur du documentaire sans documentation (...), je lui racontai les difficultés qui se présentaient pour reconstituer la vie de Barbara Loden, et lui qui ne travaille jamais sur autre chose que sur ce qui existe m'a dit paisiblement :

« Inventez, il suffit d'inventer »²⁸

En fait, c'est exactement ce que Loden fait avec l'histoire d'Alma Malone : en partant de ce qu'elle sait sur la vraie Alma, elle invente le caractère de Wanda. Mais Wiseman adresse ses conseils à la narratrice de Léger, qui écrit plus tard : « Je n'ai jamais pu avoir accès aux papiers qui m'auraient permis, documents en main, de retracer la vie de Barbara Loden »²⁹. D'après la narratrice, c'est finalement par le biais d'un roman ou plus exactement, par le biais d'une autofiction que l'on peut, plus ou moins, approcher une personne : « c'est finalement un roman qui m'a permis de l'approcher, et encore, de loin. En 1967, Kazan a publié *L'Arrangement* (...). On dirait aujourd'hui que c'est une autofiction »³⁰. La fiction est donc nécessaire si l'on souhaite saisir ou au moins approcher ce qui est censé être la réalité ; c'est la fiction qui peut, le cas échéant, nous mener vers la vérité de quelqu'un. Mais cette remarque, concernant le livre de Kazan, semble également suggérer qu'appeler aujourd'hui *autofiction* ce qui était considéré comme un *roman*, en 1968, n'est qu'une question de taxonomie. La narratrice semble donc implicitement commenter le débat émergé autour de la notion de l'autofiction, dès sa première apparition, en 1977 dans *Fils* de Doubrovsky. Le débat théorique sur le rapport entre autobiographie, autofiction et fiction – alimenté par les écrits de Vincent Colonna, de Marie Darrieussecq, de François Flahault, de Philippe Gasparini, de Jacques Lécarme, d'Annie Richard, de Régine Robin, de Jean-Marie Schaeffer, parmi d'autres – reste toujours vivant. Dans ce contexte de débat théorique sur la

²⁷ *Ibid.*, p. 34-35.

²⁸ *Ibid.*, p. 35-36.

²⁹ *Ibid.*, p. 75.

³⁰ *Ibid.*

notion d'autofiction qui anime la vie littéraire contemporaine, Nathalie Léger trouve une voie propre et innovante pour y contribuer, par le biais d'un roman, qui peut être considéré comme une réponse possible aux réflexions critiques.

La narratrice de Léger implique également qu'en fin de compte, ce n'est qu'un effort vain d'essayer de trouver la vérité de quelqu'un d'autre : « Bien que Kazan dise que « la vérité constitue la meilleure base pour la fiction », il n'y a aucune raison de prendre ce texte pour autre chose que ce qu'il est (un roman) ni de prendre Gwen pour celle qu'elle ne serait pas (Barbara) »³¹. En d'autres termes, l'intention même de rendre compte de la vie de quelqu'un d'autre fictionnalise cette même vie. Néanmoins, ce à quoi l'on puisse aspirer est de « conjoindre [s]on présent et le passé de quelques sentiments vécus par d'autres »³². Bien que l'intention de relater une vie soit explicitement formulée dans le texte, « l'écart inéluctable entre une vie passée et sa description narrative »³³ devient de plus en plus évident en lisant le roman. Ce qui peut être observé dans le texte de Léger est, selon Merle Tönnies, un trait caractérisant la biographie ou la biofiction émergeant après l'avènement du postmodernisme : un type de fiction qui « comprend souvent des éléments metabiographiques par lesquels le genre fait preuve d'une prise de conscience de ses règles et de ses limites »³⁴.

Vers la fin de son texte, Léger cite Wiseman une seconde fois : « Il faudrait que vous rencontriez Mickey Mantle, m'avait dit Fred Wiseman au début de ma recherche, il a bien connu Barbara Loden, lorsqu'elle dansait au Copacabana, vous devriez le rencontrer, on ne sait jamais »³⁵. Ensuite, la narratrice raconte l'événement, elle raconte comment elle a rencontré Mickey Mantle, au Houdini Museum à Scranton et comment ils ont discuté de Barbara Loden, mais aussi de Marcel Proust et de la manière de rédiger une autobiographie. Il est vrai que Mickey Mantle s'est rendu plusieurs fois au Copacabana, à l'époque où Loden y dansait. Néanmoins, il est peu probable que la narratrice ait véritablement rencontré Mantle et qu'elle ait eu une conversation avec lui, avec l'un des plus grands joueurs de baseball des années 50 et 60, qui est mort en 1995 – bien avant la conversation hypothétique entre lui et la narratrice – un fait dont le lecteur prend connaissance, s'il commence à avoir des doutes concernant la

³¹ *Ibid.*, p. 77.

³² *Ibid.*, p. 53-54.

³³ The « inescapable gap between a past life and its narrative recounting », MIDEKKE, Martin, « Introduction », in *Biofictions: The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, éd. par Martin Middeke et Werner Huber, Rochester and Woodbridge: Camden House, p. 13 (notre traduction).

³⁴ « often includes metabiographical elements in which the genre demonstrates its awareness of its own rules and limitations ». TÖNNIS, Merle. 2006. « Radicalising Postmodern Biofictions: British Fictional Autobiography of the Twenty-First Century », in *Fiction and Autobiography. Modes and Models of Interaction*, éd. par Sabine Coelsch-Foisner et Wolfgang Görtschacher, Frankfurt, Peter Lang, p. 305 (notre traduction).

³⁵ LEGER, Nathalie, *op. cit.*, p. 135.

crédibilité des mots de la narratrice, s'il commence à retracer les vies racontées par Nathalie Léger... Cette rencontre est l'illustration d'un événement qui, n'étant pas forcément vrai, semble tout à fait possible ; c'est une rencontre avec, comme fonction, de donner la possibilité à Léger de discuter de l'écriture, de l'écriture biographique et autobiographique avec une personne qui pouvait connaître le sujet de ses investigations. En même temps, cette rencontre laisse le lecteur dans le doute quant à la fiabilité de la narratrice. Elle le laisse sans point de référence stable concernant ce qui relève de la fiction et ce qui relève du factuel, en suggérant qu'approcher la vérité, c'est aussi la situer entre fiction et réalité. Mais le doute qui émerge n'est-il pas justement ce que Marie Darrieussecq appelle l'une des fonctions de la littérature ? « Une des fonctions de la littérature est de semer le doute, de générer de l'inquiétude au sens propre : de perturber les habitudes de langage, et la somnolence qui en découle... L'autofiction y participe, et plus largement toutes les pratiques qui mettent en cause la stabilité de la référence, le pacte communément admis entre le langage et le réel. »³⁶

Le choix des exemples cités est motivé par le désir d'illustrer les moyens qui permettent à la novellisation d'adapter non seulement l'histoire d'un film, mais aussi les problèmes et les questions qu'il soulève, s'agissant de l'interaction entre fiction et réalité inhérente à la littérature comme au cinéma ou encore de la nature autoréflexive de l'art. L'adaptation et la question de la novellisation contemporaine constituent également le sujet de diverses réflexions théoriques toujours d'actualité. C'est peut-être en y faisant un clin d'œil que Nathalie Léger choisit son titre impliquant que l'adaptation est, par sa nature même, un supplément.

³⁶ DARRIEUSSECQ, Marie, « Je est une autre », conférence prononcée à Rome en janvier 2007, in *Écrire l'histoire d'une vie*, dir. Annie Oliver, Rome, Spartaco, 2007, <http://darrieussecq.arizona.edu/fr/je-est-une-autre> (site consulté le 24/06/2015).

La famille dans le Quart Monde

Gabriella KISS

Introduction

Cette étude présente les caractéristiques de la notion de famille dans le Mouvement ATD Quart Monde. Pour prendre ce sujet au sérieux et pouvoir formuler des affirmations vraiment pertinentes, il semble opportun de prendre tout d'abord un angle de vue plus large et considérer trois axes par lesquels nous pouvons approcher l'image de la famille du Quart Monde et ce qu'elle signifie.

Ainsi, il s'avère nécessaire de parler tout d'abord de la vie de Joseph Wresinski, qui est inséparable de la population à laquelle il s'est identifié ; en deuxième lieu je parlerai des options de base et de l'activité du mouvement qu'il a fondé, ATD (au départ Aide à Toute Détresse, aujourd'hui Agir Tous pour la Dignité) Quart Monde; en troisième lieu je m'attarderai à l'expression de Quart Monde, qui joue un rôle important dans l'anthropologie de Wresinski – c'est lui qui a forgé cette expression, qui allait se répandre ensuite dans le monde entier pour désigner les hommes vivant dans la misère la plus profonde.

1. À partir de la biographique de Joseph Wresinski

Joseph Wresinski est né à Angers en France d'un père polonais et d'une mère espagnole durant la quatrième année de la Première Guerre mondiale dans une famille très pauvre. Il a été ordonné prêtre en 1946 alors qu'il avait à peu près trente ans. Son expérience personnelle du monde de la misère et sa sympathie pour le mouvement des prêtres ouvriers l'ont incité à consacrer sa vie aux citoyens les plus déshérités tout en donnant de l'Évangile une interprétation nouvelle. Wresinski a été marqué par l'enthousiasme avec lequel l'Église en France entrait dans un renouveau de la religion après la Seconde Guerre mondiale – à savoir que les prêtres partageaient la vie des gens simples et que cela aidait beaucoup à retrouver la cohésion sociale qui s'était jadis perdue lors de la Révolution française : ils vivaient et travaillaient parmi les ouvriers, ouvertement et délibérément ils faisaient leurs valeurs et les objectifs du monde ouvrier, y compris aux plans syndical et politique. Après son ordination sacerdotale, le Père Joseph demanda d'être envoyé en un endroit où « les signes de la misère soient visibles »¹.

Après dix ans de service dans une région industrielle, son évêque l'a envoyé au camp des sans-logis de Noisy-le-Grand, qui était assurément un endroit tout à fait particulier.

¹ WRESINSKI, Joseph, *Les pauvres sont l'Église*, Paris, Éditions du Cerf – Éditions Quart Monde, 2011, p. 79.

Wresinski arrive donc là le 14 juillet 1956, voici comment il confessera plus tard comment ce moment fut pour lui un point de départ décisif :

D'emblée, j'ai senti que je me trouvais devant mon peuple. Cela ne s'explique pas. Ce fut ainsi. Dès cet instant, ma propre vie a pris un tournant. Car, ce jour-là, je me suis promis que si je restais, je ferais en sorte que ces familles puissent gravir les marches du Vatican, de l'Élysée, de l'ONU... Cette misère aveuglante qui s'étalait devant mes yeux dans une chaleur suffocante et un silence total m'a pris au piège.²

Deux-cent cinquante familles vivaient sur le site lorsque le Père Joseph arriva dans le camp, et vingt-sept organismes caritatifs y apportaient leur aide dans la vie quotidienne, pour le meilleur et pour le pire. À vrai dire, ils faisaient pire que mieux; en effet les actions menées dans l'intention d'aider, dans le meilleur des cas n'avaient pas plus d'impact que de contribuer à maintenir les gens dans des conditions de vie insupportables. En outre, dans un bon nombre de cas, ces organismes soi-disant d'entraide ne se laissaient pas interroger par la misère rencontrée et leurs présupposés idéologiques relevaient en bonne part de l'autojustification, ce qui en ajoutait d'autant à l'humiliation des familles qui vivaient déjà dans cet environnement tellement misérable.

2. Le Mouvement ATD Quart Monde

Au début, Wresinski ne fait pas plus que de se laisser imprégner par la vie du camp et de progressivement s'y identifier. Dans cette approche, il rencontre un *a priori* bien enraciné dans la mentalité des habitants de la localité comme dans celle des mandataires publics : dépenser son énergie pour « ces gens-là » serait peine perdue, avec « ceux-là » il n'est pas possible de mener à bien quoi que ce soit, — or là le Père Joseph est persuadé du contraire. Il participe au travail par lequel les gens vont assurer les conditions de base de la vie dans le camp : ils font des fontaines communautaires, ils consolident les baraques avec du ciment, ils construisent des égouts, puis un jardin d'enfant, une bibliothèque, un foyer familial.

Le souci de la famille qui inspire le Mouvement a été le point de départ de toute son action. La misère met en lumière le besoin absolu des hommes d'avoir la sécurité de la famille. Au camp de Noisy ce besoin était crucial : la famille était menacée de partout, cassée par les interventions de l'extérieur. [...] La dignité et la sécurité des familles exigeaient que nous posions au moins quelques bases, par rapport à ces trois objectifs : Vivre dans un cadre matériel humain, développer l'esprit et être reconnu par les autres citoyens.³

Ce triple objectif marque une étape décisive dans l'approche du monde de la misère, étape radicalement nouvelle au regard de la démarche caritative au sens traditionnel du terme. Le Père Joseph donne un grand coup de balai dans les nombreux organismes qui interviennent sur place ; il suspend le vestiaire gratuit et la soupe populaire. Ce qui bien sûr lui vaut les foudres non seulement

² *Ibid.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 184-185.

des services mais aussi des habitants du camp. Ceux-ci, exaspérés, ne comprennent pas et s'efforcent de protester contre la décision, mais là Wresinski est inflexible. Dans toutes les initiatives qu'il lancera il comptera sur la collaboration effective des familles, mais pour cela il faudra d'abord les libérer de cette mentalité d'acceptation passive des aides. Il faut que là naisse une nouvelle manière de penser qui ne consiste en rien d'autre que de mettre le plus pauvre au centre de tous les projets, de toutes les idées. Il faut partir de son regard sur le monde pour examiner et pour aborder tout projet, toute organisation qui le concerne mais qui a été conçu sans lui. C'est à cette condition seulement que les familles pourront devenir capables d'être les vrais acteurs de leurs vies et d'assumer la responsabilité de leurs décisions. Le camp va voir émerger plusieurs initiatives communautaires, qui vont s'efforcer pas à pas de s'approcher de plus près des familles afin de leur permettre de reconquérir les droits qui leur avait été déniés – les droits au travail, à l'éducation, à l'enseignement, à la vie familiale, aux soins de santé, à la justice ou même à la spiritualité. Au « Bureau familial » du début se substitua bientôt une association, peu après cependant les cadres de l'association s'avèrent trop étroits, et enfin naquit en 1957 avec des familles qui vivaient dans le bidonville de Noisy-le-Grand dans le contexte de la misère la plus noire un mouvement qui a depuis lors acquis une stature mondiale; après plusieurs dénominations successives nous le connaissons aujourd'hui comme le Mouvement ATD Quart Monde. Cette organisation de défense des droits de l'homme vit le jour avec pour finalité de rendre accessibles à ceux qui vivent dans l'extrême misère tous les droits qui concernent tous les hommes au plans économique, politique et social et de promouvoir l'éradication de la grande pauvreté. Elle se basait sur deux options fondamentales, à savoir que la recherche et la mise en œuvre de la solution ne pouvait être menées à bien qu'avec les personnes concernées et avec leur participation active, et que personne, ni le plus démuné ne peut être exclu du cercle de ceux qui « méritent » d'être aidés, en priorité les plus abandonnés, ceux qui en sont le plus éprouvés. Il déploie son activité sur trois plans : ses volontaires assument une communauté de destin avec les familles vivant dans la misère ; plus souple et large, un réseau d'alliés attire l'attention de la société sur ceux qui vivent en grande pauvreté, et les deux avec des amis du Mouvement luttent aussi au niveau de la législation pour obtenir des changements politiques qui marquent en priorité la vie des plus pauvres. L'organisation n'est liée à aucune appartenance religieuse ou politique, et de nos jours elle déploie son activité dans une trentaine de pays.

En décembre 1992, l'Assemblée générale de l'ONU déclara le 17 octobre Journée mondiale de la lutte contre la misère et l'exclusion, marquant pour le fondateur une pierre blanche : c'était une reconnaissance pour l'œuvre de toute sa vie⁴.

⁴ Au 30^e anniversaire du Mouvement, le 17 octobre 1987, au Parvis des libertés et des droits de l'homme, au Trocadéro à Paris, devant une foule de plus de 100 000 personnes, Wresinski inaugure une Dalle dont le marbre est gravé du texte que voici : « Là où des hommes sont condamnés à vivre dans la misère, les droits de l'homme sont violés. S'unir pour les faire respecter est un devoir sacré. »

3. L'anthropologie de Joseph Wresinski, l'expression « Quart Monde »

Joseph Wresinski a fondé le mouvement ATD Quart Monde et il était prêtre catholique, cependant cette entité ne fait pas comme telle partie de l'Église, et parmi les volontaires de la première heure on trouvait des chrétiens de différentes confessions, des croyants d'autres religions et des athées convaincus. Il n'est donc pas superflu de nous demander quelle est la – ou les – visions du monde qui ont influencé Wresinski et à travers lui le mouvement qu'il a fondé, et comment s'est exercée cette influence.

En observant toutes les paroles de notre auteur (et nous avons pu nous pencher sur son œuvre écrite qui est d'une richesse extraordinaire), ainsi que tous ses actes, on peut constater qu'ils sont marqués en premier lieu et fondamentalement par l'empreinte de la pensée chrétienne.

Voilà pourquoi lorsque nous parlons de l'anthropologie de Wresinski, il nous faut tout d'abord nous appuyer sur une approche de l'anthropologie théologique. Et là il semble particulièrement relevant de nous fonder sur l'interprétation de Tóth, selon lequel

... à l'opposé de l'anthropologie pédagogique moderne, qui présuppose que l'homme est le produit de sa propre action créatrice, l'anthropologie théologique pose indépendamment des âges et des cultures que l'homme est une création de Dieu, bien plus qu'il est comme image de Dieu le centre de la création.⁵

Quand l'approche chrétienne pose la question « qu'est-ce que l'homme ? et qui est-il ? », nous pouvons nous appuyer sur le témoignage des Évangiles pour donner la réponse suivante : il est une personne autonome, sauvée par le *Christ*. Le concept de personne et apparu dans le contexte de la formulation des premiers dogmes chrétiens⁶ mais en rapport étroit avec cela ce „statut” d'image de Dieu est indissociable de la principale réponse qui ait été formulée sur base du récit de la création dans la Genèse, le premier livre de l'Ancien Testament (Gn 1,26) : l'homme est une créature qui a sa consistance propre, créée à l'image et la ressemblance de Dieu, et dont la dignité et la responsabilité sont d'entrer en relation spéciale avec le monde créé avant lui et avec les êtres vivants qui le peuplent. En même temps il est important de remarquer que l'autonomie de la *personne* n'est pas identique à l'autonomie de *l'individu*. La capacité de conscience, de connaissance de soi et de réflexion sur soi donne à la personne un surcroît de sens et déjà chez Saint Thomas d'Aquin (qui se réfère à Boèce) la personne est mise en lien étroit avec le concept de relation. Être une personne ne peut donc signifier être une monade isolée ; étant de caractère interpersonnel, la connaissance de soi « ne porte pas sur un individu mais sur une personnalité et une communauté ».⁷

⁵ TÓTH Judit, *Test és lélek*, Budapest, Kairosz Kiadó, 2006, p. 40. (Notre traduction.)

⁶ BUGÁR M. István, *Szabadság, szeretet, személy. Az ókeresztény teológia antropológiai vetülete*. Budapest, Kairosz Kiadó, 2013 (notre traduction).

⁷ *Ibid.*, p. 81.

Le point focal de l'anthropologie de Wresinski est que (1) les personnes qui vivent dans la grande pauvreté sont l'image révélatrice la plus parfaite de Dieu, (2) et il faut même souligner qu'il comprend ces personnes comme faisant fondamentalement partie d'une communauté.

Concevoir la personne comme membre d'une communauté caractérise déjà le peuple d'Israël des temps anciens : la personne y est enracinée comme un rameau très lié à une famille bien soudée et se présente donc dans un tissu de relations bien serré. L'esseulement ou la fermeture sur soi est toujours quelque chose de très significatif, il se produit souvent comme le signe avant-coureur d'une réalité lourde de menaces⁸.

Dans la pensée de Wresinski la personne mise à l'écart de la communauté – de la société et de son unité native, la famille – ne peut qu'en avoir été exclue injustement. Wresinski fait sienne aussi cette perception vétérotestamentaire qui voit l'état solitaire ou sans compagnon comme toujours une épreuve, une cause de tourments – et, de fait, il est souvent source de brimades.

Il est inadmissible pour Joseph Wresinski de regarder les pauvres des bidonvilles en faisant peser sur eux des préjugés qui les stigmatisent comme « cas sociaux », « incapables de s'intégrer » ou « malades » – et ce qui s'ensuit : comme des problèmes isolés. Un point fondamental de son anthropologie est que dès son arrivée au camp il découvre dans les pauvres une identité commune.⁹ « [À Noisy-le-Grand] dès les premiers contacts avec la population, la pensée m'est venue d'avoir affaire à un peuple. [...] Je me disais : c'est un peuple, le peuple de la misère. »¹⁰

Cette identité collective est la base d'une construction dans laquelle le Père Joseph projette pour les pauvres la possibilité d'une émancipation socio-économique et spirituelle.

L'accent mis sur l'identité collective des pauvres apparaît encore dans le fait qu'à travers un vocabulaire où les plus pauvres sont dénommés par de nombreux vocables, deux termes émergent parmi eux : la *famille* et le *Quart Monde*. Nous reviendrons plus tard sur le premier; examinons tout d'abord de plus près le second.

À partir de 1968 le Père Joseph commence à désigner souvent les pauvres par ce nom qu'il a lui-même forgé pour eux et qui depuis lors est le plus utilisé pour dénommer les populations vivant de par le monde dans l'extrême pauvreté : ils sont ce qu'on appelle le « Quart Monde ». Pour situer cette appellation dans son contexte, il faut noter qu'en 1967 le Mouvement publia des *Nouveaux cahiers de doléances*, volume dans lequel les familles elles-mêmes écrivirent ; c'est un premier pas vers l'apparition de cette nouvelle dénomination des plus pauvres et en même temps vers l'expression publique de cette population. Le sous-titre du cahier, « Un peuple parle », était directement

⁸ WOLFF, Hans Walter, *L'anthropologie de l'Ancien Testament*, Genève, Éditions Labor et fides, 1974.

⁹ DEFRAIGNE TARDIEU, Geneviève, *L'Université populaire Quart Monde. La construction du savoir émancipatoire*, Paris, Éditions Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.

¹⁰ WRESINSKI, Joseph, *Les pauvres sont l'Église*, op. cit., p. 177-178.

inspiré des *Cahiers de doléances*, manifeste très important paru à la veille de la Révolution française, lorsque grâce à l'homme politique français Dufourny de Villiers (1739-1796) fit apparaître au grand jour le « Quart État » (*celui des pauvres journaliers, des infirmes, des indigents, l'ordre sacré des infortunés*) : jusqu'alors il n'avait bénéficié d'aucune sorte de représentation et Dufourny se fit leur porte-parole pour exiger en leur faveur aussi le bénéfice des droits sociaux. Le nom trahit donc une destinée : l'expression renvoie d'un seul tenant au *Quart État* de l'histoire de France et au *Tiers Monde* des temps modernes¹¹. Mais il veut surtout donner explicitement une identité positive à cette population dont on avait l'habitude à vrai dire de désigner la condition par ses privations multiples. Le Quart Monde est une communauté de destin : Joseph Wresinski voit les pauvres comme un « peuple », qui se définit non pas simplement par un manque de relations ou un déficit dans son accès aux droits économiques, sociaux et culturels, mais par son appartenance à une entité dotée d'une détermination, par un héritage historique certain et par un projet de s'en sortir ensemble¹². Dans la ligne d'Edward Burnett Taylor qui, à la fin du XIX^e siècle, a révolutionné l'anthropologie culturelle en Europe, cette manière de voir de Joseph Wresinski a pour logique de voir dans les pauvres un « peuple » à part entière et qui fait éclater nos schémas de pensée habituels : si nous voulons en parler de manière appropriée, il faut entrer d'expérience dans son refus de la misère et sa lutte contre l'exclusion ; alors seulement, nous ferons mieux que d'utiliser des mots qui ne rejoignent pas la réalité, qui en restent à l'apparence d'une langue identique mais sans rejoindre véritablement les exclus. Il faut parcourir ainsi mentalement un chemin de solidarité pour percevoir les principes directeurs de leurs attitudes, qui sont très cohérents ; les pauvres ont leurs façons de faire propres et ils se nourrissent de toute une sagesse de vie qui vaut la peine d'être connue¹³.

Quand les gens dans de la misère souffrent de l'indifférence que leur inflige le reste de la société, il s'éveille en eux un terrible sentiment de culpabilité : toute leur façon de penser en est marquée en profondeur, avec surtout les lacunes qui s'ensuivent ; cette culpabilité entache toutes leurs réactions aux mesures que la société prend à leur encontre et qu'ils ressentent comme autant d'intrusions. Cette exclusion universelle a un effet dévastateur sur les deux parties : bien sûr les victimes sont blessées par la souffrance à elles infligées, mais ces blessures marquent la société elle-même. Car les droits universels de l'homme qui sont en principe d'application pour tous sont déformés en un privilège pour quelques-uns, ce qui les privent de leur fond immanent même si ces droits bénéficient à un grand nombre et s'ils sont peu nombreux à en être exclus. Pour qu'ils retrouvent leur validité universelle (si tant est qu'ils l'aient jamais atteinte), il faut d'abord les appliquer en faveur de ceux qui en sont le plus exclus. De cette façon

¹¹ MONFILS, Thierry, *Le Père Joseph Wresinski fondateur d'ATD Quart Monde*, Bruxelles, Culture et Vérité, 1994.

¹² WRESINSKI, Joseph, *Culture et grande pauvreté*, Paris, Éditions Quart Monde, 2004.

¹³ TAYLOR, Edward Burnett, *Primitive culture*, London, J. Murray, 1871.

on peut considérer comme un droit naturel des plus pauvres d'être au centre des projets de civilisation et d'entraide qui se veulent universels.¹⁴

L'homme exclu de tout se perçoit comme un être dépendant, tantôt humilié, tantôt mis à l'honneur, selon la manière dont le monde environnant se comporte envers lui ; réciproquement, briser le cercle vicieux où la misère et l'exclusion se renforcent l'un l'autre n'est possible que par une attitude bienveillante unanime venant d'en haut de la part de la société, c'est-à-dire des institutions étatiques ou politiques.

Pour donner forme à cette mentalité, le Mouvement ATD Quart Monde est une graine qui joue un rôle de levain grâce au corps volontarial animant cette organisation. Ses membres, hommes et femmes venant des horizons religieux ou idéologiques les plus divers, mettent librement à l'arrière-plan la sécurité de vie qu'ils avaient jusqu'alors et s'engagent pour une longue durée ; leur façon de penser et d'agir ensemble assure au Mouvement son ouverture et son dynamisme. Par leur engagement, par la manière dont ils assument avec les plus pauvres une communauté de destin, les volontaires souhaitent esquisser un modèle de société où le plus important est l'Autre avec qui nous voulons partager. Cet engagement implique des sacrifices, des renoncements pour lesquels une bonne intention ou un enthousiasme ne suffisent pas. Beaucoup de jeunes s'adressent au camp, mais tout le monde n'est pas capable d'assumer la charge. En bien des cas, la ferveur des commencements ne s'avère pas durable : beaucoup quittent le camp, c'est-à-dire que pour la plupart prendre une décision est possible après plusieurs courts séjours passés là.

En y réfléchissant, je me dis que c'était l'attachement aux familles qui unissaient si fort ceux qui demeuraient. À Noisy et dans les autres cités où nous sommes allés ensuite, le dernier rempart de l'homme, son dernier refuge, était à l'évidence la famille. Elle était sa dernière défense contre l'adversité, l'humiliation et l'exclusion, contre la destruction de soi. Elle était sa dernière cellule, comme irréductible.¹⁵

4. La famille dans le Quart Monde

Les développements ci-dessus permettent d'esquisser la physionomie de la famille du Quart Monde. On le voit bien – et ce n'est pas uniquement un choix de citations –, la famille joue un rôle privilégié, elle est une notion décisive, un axe central dans la pensée du Mouvement.

Dans la formation de cette idée centrale, comme nous l'avons vu plus haut, il faut se référer à l'histoire personnelle de Joseph Wresinski: il a expérimenté la grande pauvreté, il a enduré l'exclusion et d'incessantes humiliations, il a souffert de la violence verbale et physique de son père, puis d'un sentiment d'abandon – auquel longtemps il ne trouva pas d'explication.

¹⁴ LECLERC, Marc, « L'anthropologie du Père Joseph Wresinski : entre Philosophie et Théologie », in *Colloque international Joseph Wresinski. Acteur et prophète du peuple des pauvres*, Paris, Éditions Quart Monde, 2004, p. 43-54.

¹⁵ WRESINSKI, Joseph, *Les pauvres sont l'Église*, op. cit., p. 194.

Ce n'est que bien plus tard, à l'âge de l'homme, en partageant la vie d'autres hommes comme lui, d'autres familles comme la nôtre, que j'ai compris que mon père était un homme humilié. Il souffrait d'avoir manqué sa vie : il portait en lui la honte de ne pouvoir donner sécurité et bonheur aux siens.¹⁶

Être humilié, abandonné, fut pour Joseph une expérience quasi physique ; et pour ceux qui allaient le rejoindre, l'homme humilié, abandonné, allait être un élément clé décisif parmi les principes de base du Mouvement.

Les expériences au camp de Noisy-le-Grand allaient lui rappeler ses souvenirs d'enfance, et ces deux univers allaient entrer en dialogue. Ça lui faisait mal de voir mourir des nouveaux-nés par manque de soins et du fait de conditions de vie si cruelles (ce fut le cas pour l'une de ses sœurs plus âgées) ; faute de travail, sans aucune activité à laquelle s'adonner, les gars devenaient agressifs (comme en son temps son propre père) ; et puis les mamans qui vendaient leur corps pour que rentre tout de même un peu d'argent pour manger chaque jour et pour conjurer la souffrance de voir mettre leurs gosses sous tutelle (ce qui avait failli lui arriver à lui aussi). Il commence par faire ce qu'il sait faire seul : affronter les parents qui envoyaient mendier leurs enfants ou ne les envoyaient pas à l'école, réveiller les hommes chaque matin pour qu'ils aillent travailler.

Comparativement aux autres couches sociales comme à la moyenne de la population, parmi les habitants du camp la proportion d'unions libres est spécialement forte. Au regard de toutes les unions civiles et de tous les mariages, pour la majorité des couples la famille actuelle est déjà la deuxième, parfois encore la dernière d'une plus nombreuse série de relations. Les enfants proviennent de plusieurs relations. Tout cela signifie la marginalisation par rapport aux normes éthiques générales. Il est difficile de faire le décompte des enfants : il y en a qui vivent au camp, d'autres pour une durée plus ou moins longue dans une famille d'accueil ou d'autres encore ont été placés par les autorités dans telle ou telle institution¹⁷.

Wresinski refuse l'idée que l'intérêt de l'enfant vivant dans la grande pauvreté serait de le retirer de sa famille – pourtant c'est l'opinion typique de l'époque. Pour lui, l'enfant est le dernier lien qui permette d'une part d'établir la relation, le rapport social des pauvres entre eux, d'autre part de relier les pauvres à la société.

Sur ce plan encore, le rôle clé est joué par le volontariat, qui forme le cœur du Mouvement. Joseph Wresinski considère que leur manière d'aider n'est pas d'abord de fournir une assistance « matérielle » mais d'adopter une attitude d'accueil, de bienveillance vigilante, spécialement à l'égard des enfants : ainsi ils couperont court à la honte que vivent les familles et ils libéreront la force mobilisatrice de la relation mère-enfant. C'est la raison pour laquelle la connaissance de la psychologie des familles, de leurs structures internes, de leurs manières d'agir, de leurs relations avec les autres familles, reçoit une place de choix dans la formation des volontaires.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷ LABBENS, Jean, *La Condition sous-prolétarienne. L'héritage du passé*, Paris, Bureau de recherches sociales (Cahiers Science et service), 1965, vol. 1

Dès le début, nous avons voulu être un mouvement familial, un mouvement porteur d'espérance des familles, de leurs aspirations profondes de s'aimer les uns les autres. Nous avons rencontré beaucoup d'opposition de la part d'une société qui, de plus en plus, se méfiait de la famille – et combien plus, de ces familles-là ! Pour nous, il ne s'agissait pas d'un pari sur la famille. Les volontaires croyaient en elle ; ils étaient certains car ils voyaient de leurs propres yeux que, sans sa revalorisation, la libération du Quart Monde était impossible. Cela était tellement vrai que l'expression les familles est entrée dans le vocabulaire du volontariat comme signifiant toute la population sous-prolétarienne. Ce fut même le premier terme d'un langage que nous allions abondamment développer. Les familles, c'étaient les plus pauvres, le sous-prolétariat et le Mouvement confondus.¹⁸

Voilà pourquoi la mission essentielle des volontaires est d'entrer avec les exclus de la société dans une communauté de destin. Pour citer Wresinski : ils deviendront ainsi pour les familles tout à la fois « une valorisation, une référence et un tuteur »¹⁹ Décider de manière libre et inconditionnelle de se ranger du côté des familles, révèle le sens et la valeur de la condition de vie des moins privilégiés ; accepter leur capacité d'initiative et leur liberté de choix revalorise leur savoir fondé en expérience. Les volontaires donnent aux familles un exemple par leur travail et par leur vie en général en ce qui concerne les valeurs. Et tandis qu'ils reconnaissent aux familles le rôle de l'initiative, ils mettent en valeur en même temps cette exigence, de se savoir un membre à part entière d'une société solidaire, ainsi que leur attente d'être soutenus sur le chemin qui mène à leur émancipation sociale.

Un autre élément également important – tout comme les précédents – de la vision de la famille que le mouvement a forgé, est l'approche par laquelle Wresinski regarde sur la famille à la lumière de l'Évangile. Comme nous l'avons montré plus haut, le point focal de l'anthropologie de Wresinski, que l'homme le plus défavorisé est la parfaite effigie de Dieu malgré le dénouement qui le caractérise à de multiples points de vue – ou plutôt : précisément par ses privations multiples. En d'autres termes, paradoxalement c'est précisément cette situation d'exclusion qui rend possible de se révéler en lui en toute pureté l'essentiel de l'être humain, sans que ne vienne s'y ajouter aucun artifice, et le voilà qui devient le porteur authentique de l'humanité universelle.²⁰ Cette intuition s'enracine dans la considération christologique selon laquelle les pauvres sont dans le Fils, c'est-à-dire dans le Christ, d'une manière toute spéciale les fils de Dieu. Dieu se révèle dans l'état de manque, comme Celui qui par l'Incarnation s'est fait affamé, assoiffé, prisonnier, nouveau-venu pour rejoindre jusqu'à l'homme le plus déshérité.²¹ Connus peut-être surtout sur le chapitre 25 de l'Évangile selon Matthieu (versets 31-46), cet enseignement de Jésus est devenu un principe fondamental très important du christianisme, et pour Wresinski la

¹⁸ WRESINSKI, Joseph, *Les pauvres sont l'Église*, op. cit., p. 209.

¹⁹ WRESINSKI, Joseph, *Écrits et paroles aux volontaires*, Paris, Éditions Quart Monde, 1992, p. 377.

²⁰ MONFILS, Thierry, *Le Père Joseph Wresinski fondateur d'ATD Quart Monde*, op. cit.

²¹ BEGASSE de DHAEM, Amaury, *Théologie de filiation et universalité du salut. L'anthropologie théologique de Joseph Wresinski*, Paris, Cerf, 2011.

Pierre d'angle de sa vie et de sa pensée. À ce propos, il exprime ainsi dans une interview la responsabilité des prêtres :

En vérité, peut-être notre souffrance de prêtre, notre inquiétude est-elle qu'au terme de notre vie, le Seigneur puisse le dire : « J'étais en ceux-là, j'étais dans ce taudis, dans cette cité d'urgence. Cette famille paralysée d'angoisse, ces enfants privés d'instruction, c'était moi. Tu es passé près de moi, et tu ne m'as pas reconnu, tu ne t'es pas attardé. »²²

Quand il regarde une famille qui vit dans l'extrême pauvreté, sans rien, exclue – avec en son sein la mère, le père qui n'est souvent pas le père biologique et les enfants qui sont encore plus abandonnés que les parents –, il voit la Sainte Famille persécutée, en fuite²³. Il voit comme un grave problème que l'Église leur apparaisse comme une sorte de gardienne du silence, et non pas comme une médiatrice de la grâce miséricordieuse de Dieu, comme dans l'Évangile²⁴. Comme une conséquence logique de son image de Dieu et de l'homme, lorsque les familles expriment le désir de participer aux sacrements ou tout simplement à la vie de l'Église, le Père Joseph considère quant à lui comme inadmissible d'exiger qu'elles fournissent des « garanties », des preuves, et remplissent des conditions préalables. Voici comment il exprime cette conviction :

Les garanties, ils les ont données d'avance, en surmontant leurs découragements, et leurs méfiances, ô combien légitimes, pour venir à nous. Malgré la misère, ils posent un geste décisif, ils osent venir nous dire : « J'aime, je crois... malgré tout le mépris qui pèse sur moi, je viens vous affirmer ma dignité de fils de Dieu. » Quelle chance pour un prêtre, pour une paroisse. Au lieu de faire la fine bouche, de faire les difficiles, nous devrions pour leurs baptêmes, leurs communions et mariages, faire des fêtes grandioses. Ils étaient perdus sur la route et ils retrouvent le chemin ! Et surtout, ils ont tant à nous apprendre sur la misère et sur notre obligation de la détruire.²⁵

Conclusion

La notion de famille joue un rôle essentiel dans le vocabulaire et dans l'action du Mouvement. En effet, les familles constituent le prisme par lequel les principes fondamentaux que défend le Mouvement obtiennent leur signification propre, concrète. Bien que la famille soit très fragile et vulnérable, Wresinski considère son intégrité comme une valeur irréductible. Car le Père Joseph en est persuadé – la famille est finalement le seul lieu où tous peuvent vivre et exprimer de manière inconditionnelle leur liberté et leur dignité humaine. Aussi en toute initiative du Mouvement, la *famille bien réelle* est non seulement le lieu principal mais aussi et en même temps l'élément central de sa narrativité.

²² WRESINSKI, Joseph, *Les pauvres sont l'Église*, op. cit., p. 81.

²³ *Ibid.*, p. 120.

²⁴ WRESINSKI, Joseph, *Écrits et paroles aux volontaires*, op. cit., p. 377.

²⁵ WRESINSKI, Joseph, *Les pauvres sont l'Église*, op. cit., p. 70.

En même temps, cela ne veut pas dire qu'il faille considérer que tout soit équivalement bon (libéralisme permissif) ou se résigner à « s'adapter » à la situation de fait comme à un « statu quo » implacable – évoqué par Walter Kasper encore au sujet de l'Évangile de la famille mais dans un tout autre contexte²⁶. Il s'agit bien plutôt – en tout cas indubitablement dans le chef de Wresinski – de « l'attitude radicale » qui jaillit de l'enseignement de l'Évangile et de son interprétation, partant de sa lettre afin d'en dégager les leçons pour aujourd'hui dans une fidélité créatrice qu'authentifie l'Esprit.

Après le succès international de son premier roman *Thomas* publié chez P.O.L. en 1996, Marie Darrieussecq s'inspire en 1998 pour son deuxième par des tentatives, initiée par le philosophe des Lumières, La Fontaine et les humanistes, d'apparaître par le geste dans plusieurs de ses romans, par exemple dans *Deux jours après les évènements* (P.O.L., 2001), *Walter* (P.O.L., 2003) ou *Les yeux noirs* (P.O.L., 2007). Si *Thomas* est encore marqué par une certaine écriture classique et sensuelle, les « romans-essais » nous présentent des histoires plus abstraites et intellectuelles. Dans la première étude nous nous proposons une analyse psychologique – par le biais de la psychanalyse de Wresinski – et un dépeçage des stratégies narratives pour créer des espaces intérieurs.

« Mon mari » « disparu » : l'incipit de ce roman est extrêmement fort, annonçant dès le début l'absence et la dévotion au moment même d'une transformation dans le monde psychologique de la protagoniste. La femme commence à chercher son mari dans le travail. Elle tombe alors dans une méditation profonde. Tout de même, ce n'est pas la sécurité de son mari qui l'inquiète le plus, mais la cruauté de la solitude de la laquelle elle est tombée tout d'un coup – comportement qui nous pourrait faire penser plutôt d'après. La femme grapple par l'absence et la solitude, commençant à percevoir des hallucinations des vivants et des morts dans l'usage de son mari.

Pour décrire les processus psychologiques et psychodynamiques que la protagoniste traverse dans le roman, et qui la transforment en une lie isolée au sein de la société d'une ville moderne, nous nous référons aux théories du sujet de Jacques Lacan et de la « relation ». Les deux cherchent à réactualiser dans leurs travaux les idées fondamentales de Sigmund Freud, père de la psychanalyse.

C'est par son système III que Jacques Lacan entend séparer les stades du développement de l'enfant. Le système se compose de trois registres : le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Le registre du Réel est lié au stade du miroir n'est pas encore capable de distinguer les choses et se considère comme partie intégrante de sa mère. C'est dans cet stade précoce que résident toutes les pulsions les choses familières et incompréhensibles. Au fur et à mesure que l'enfant commence à découvrir le monde extérieur, il finit par se reconnaître – dans le miroir, par exemple, d'où vient la dénomination du « stade du miroir » – dans lequel on l'enfant réussit à distinguer lui-même de l'Autre.

²⁶ Consistoire extraordinaire des cardinaux à Rome, en février 2014.

Qui voit les fantômes ? Analyse du roman *Naissance des fantômes* de Marie Darrieussecq

Judit LIPTÁK-PIKÓ

Après le succès international de son premier roman *Truismes*, publié chez P.O.L en 1996, Marie Darrieussecq s'annonce en 1998 avec un livre hanté par des fantômes, intitulé *Naissance des fantômes*. La thématique des fantômes réapparaît par la suite dans plusieurs de ses romans, par exemple dans *Bref séjour chez les vivants* (POL, 2001), *White* (POL, 2003) ou *Tom est mort* (POL, 2007). Si *Truismes* est encore marqué par une certaine écriture charnelle et sensuelle, les « romans fantômes » nous présentent des histoires plus abstraites et introverties. Dans la présente étude nous nous proposons une analyse psychologique-psychoanalytique de *Naissance des fantômes* et un dépistage des stratégies auctoriales pour créer des espaces intérieurs.

« Mon mari a disparu » : l'incipit du roman est extrêmement fort, annonce dès le début l'événement qui déclenche un processus irréversible de transformations dans le monde psychique de la protagoniste. La femme commence à chercher son mari sans le trouver. Elle tombe alors dans une inquiétude profonde. Tout de même, ce n'est pas la sécurité de son mari qui l'inquiète le plus, mais la cruauté de la solitude dans laquelle elle est tombée tout d'un coup – comportement que nous pourrions juger plutôt d'égoïste. La femme, gagnée par l'angoisse et la panique, commence à percevoir des hallucinations, des visions et enfin des fantômes à l'image de son mari.

Pour décrire les processus psychologiques et psycho-pathologiques que la protagoniste traverse dans le roman, et qui la transforment en une île isolée au sein de la société d'une ville maritime, nous aurons recours aux théories du sujet de Jacques Lacan et de Julia Kristeva. Les deux cherchent à réactualiser dans leurs travaux les idées fondatrices de Sigmund Freud, père de la psychanalyse.

C'est par son système RSI que Jacques Lacan entend décrire les stades du développement de l'enfant. Ce système se compose de trois registres : le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Le registre du Réel est lié au stade où l'enfant n'est pas encore capable de distinguer les choses, il se considère comme partie intégrante de la mère. C'est dans cet ordre préverbal que résident toutes les pulsions, les choses farouches et incompréhensibles. Au fur et à mesure que l'enfant commence à découvrir le monde extérieur, il finit par se reconnaître – dans le miroir, par exemple, d'où vient la dénomination du « stade du miroir », stade crucial où l'enfant réussit à distinguer lui-même de l'Autre.

Dans le registre de l'Imaginaire, l'enfant conçoit le monde sous forme d'images. Finalement, dans le registre du Symbolique, celui de la langue, l'enfant arrive à verbaliser ses idées. Le Réel et l'Imaginaire semblent céder leur place au Symbolique, mais les trois registres continuent à former un nœud « borroméen » de telle sorte que les éléments constitutifs y restent inextricablement noués, reliés les uns aux autres. Ce serait l'enjeu des analyses d'inspiration psychanalytique de déchiffrer au niveau des textes littéraires ce qui fonde le nœud.

Julia Kristeva resitue la théorie lacanienne dans une perspective littéraire.¹ Elle distingue deux registres dans les textes littéraires : celui du sémiotique et celui du symbolique. La sémiotique implique toute chose préverbale, antérieure à la nomination. Au sémiotique s'associe également la notion de la chora : « innommable, invraisemblable, bâtard, antérieur à la nomination, à l'Un, au père, et, par conséquent, connoté maternel à tel point que "pas même le rang de syllabe" ne lui convient. »² Le sémiotique kristévien peut être identifié en même temps au réel et à l'imaginaire du système de Lacan. Kristeva considère que le langage poétique participe du domaine de l'hétérogène, en ce qu'il ne se laisse pas se ramener au sens et à la signification, car toujours « hétérogène au sens et à la signification ». Le Symbolique, lui, se rattache à la fonction de la signifiante : « [...] en entendant par symbolique, en opposition au sémiotique, cet inéluctable du sens, du signe, de l'objet signifié par la conscience de l'égo transcendantal [...] »³.

Par rapport au sujet classique de la phénoménologie, le « sujet en procès » défini par Kristeva connaît deux moments « thétiques » – c'est-à-dire de coupure – au cours de son développement : le stade du miroir et la castration. Le stade du miroir, tout comme chez Lacan, serait le moment où le sujet réussit à différencier lui-même de l'autre. Le deuxième moment thétique, la castration, marque le moment de la séparation de l'enfant du corps de sa mère. Pour Lacan, la castration est le moment où l'enfant renonce à être le « phallus » de la mère et sort du complexe d'Œdipe. Ce processus va de pair avec un changement, car l'identification n'aura plus lieu selon le paradigme de l'être, mais selon le paradigme de l'avoir : avoir un phallus, c'est-à-dire, avoir un certain pouvoir. Il nous semble que cette théorie du sujet est susceptible de décrire l'évolution que la protagoniste de *Naissance des fantômes* parcourt au long de son histoire.

Que peut alors signifier la figure du mari pour cette femme, à qui, après avoir perdu son époux, le sol se dérobe sous les pas ? La femme, insouciant du monde extérieur (elle ne travaille pas, ne fait plus le ménage), reste blottie

¹ Cf. à ce propos GYIMESI, Tímea, *Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Budapest, Kijárat kiadó, 2008, p. 83-100.

² KRISTEVA, Julia, « D'une identité l'autre » in *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, pp. 149-172.

³ *Ibid.*, p. 149-172.

dans son monde intérieur d'où elle a du mal à sortir. Une situation semblable, mais virtuelle, à celle de Robinson Crusoe, qui reste seul sur une île déserte après le naufrage : « Voilà que progressivement Robinson s'approche d'une révélation : la perte d'autrui, il l'avait d'abord éprouvé comme un trouble fondamental du monde ; plus rien ne subsistait que l'opposition de la lumière et de la nuit, tout se faisait blessant, le monde avait perdu ses transitions et ses virtualités. »⁴ Dans cette vie conjugale qui durait depuis sept ans, le mari semblait constituer le centre du monde de la femme. C'est la figure du mari qui rendait solide le monde de la femme qui développait un attachement d'une dimension exagérée, voire pathologique. Paradoxalement, ce n'est pas la disparition étrange du mari qui préoccupe la protagoniste, mais la peur de rester seule. La femme réalise l'investissement œdipien de son mari : elle l'érige en position de « parent ». Elle se laisse dissoudre dans l'ordre symbolique du mari en se soumettant tant à l'autorité qu'à la langue du mari. Dans cette relation de dépendance la femme se voit privée de son ordre symbolique à elle.

Le moment où le mari disparaît, la femme perd son principal point de repère qui était censé orienter ses actes. Désormais, elle doit entrer dans un monde, dans un symbolique d'où manque l'Autre, cette présence par rapport à laquelle elle peut se constituer et se définir. Au fur et à mesure, la protagoniste commence à différencier et identifier ces deux mondes connus : l'un partagé avec le mari est qualifié de réel habitable, solidifié par la présence du mari et par le bon sens que représente son ordre symbolique ; l'autre, monde de la solitude, est qualifié de réel inhabitable où l'Autre fait défaut ; inhabitable parce que l'Autre fait défaut :

Je me revoyais avec lui dans le grand magasin, et le réel c'était ça aussi, la banalité douillette du réel, son ameublement pratique et abordable. Je promenais mes doigts sur la table, à demi paralysée par le choc de ces deux réalités si différentes, si inexplicablement différentes, l'absence de mon mari et les tabourets jaunes, je promenais mes doigts sur la table et il aurait été tellement simple, tellement normal, d'y trouver les miettes de notre repas, les miettes du réel, du réel habitable, où mon mari serait revenu bêtement avec le pain.⁵

Suite à la castration – privation du mari, du phallus et du pouvoir – l'ordre symbolique de sept ans devient inhabitable parce qu'il ne s'y trouve plus de point de repère à l'image de l'Autre. Dans ce monde privé du « Nom du père » la protagoniste erre et finit par créer son propre espace intime. Lors de la submersion dans ce monde intérieur, subjectif, le regard se voit investi d'une importance singulière. Le regard intérieur de la protagoniste fait voir désormais les choses sous un angle tout à fait différent de celui de l'époque où son mari vivait encore avec elle (réel habitable). Ce regard destructif modifie, voire

⁴ DELEUZE, Gilles, « Michel Tournier et le monde sans autrui » in TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 271.

⁵ DARRIEUSSECQ, Marie, *Naissance des fantômes*, Paris, POL, 1998, p. 23-24. (Désormais NF)

décompose non seulement les objets autour d'elle mais décompose aussi son propre corps en ses atomes :

Je dus m'immobiliser à mon tour, pétrifiée : car je voyais, là, en plein jour, au coin de la rue, il n'y avait plus de rue, plus de ligne de toits, plus de ville ; et ces traits flous dans les hauteurs, étaient-ce encore des pigeons ? Ce qui auparavant montait vers eux à la verticale [...] ; ce qui, auparavant, tirait parti de la perspective [...] ; ce qui, auparavant, s'élargissait d'un coup pour permettre à certains commerces [...] ; tout cela, cet agencement plutôt conciliant de l'espace, avait cédé la place à une réalité autre, dont j'ignorais si elle était prête à concéder avec moi une forme habitable d'accord.⁶

Ceci montre en effet une affinité étonnante avec le monde sans autrui décrit par Gilles Deleuze dans la postface écrite pour *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier :

Que passe-t-il quand autrui fait défaut dans la structure du monde ? [...] Monde cru et noir, sans potentialités ni virtualités : c'est la catégorie du possible qui s'est écroulée. Au lieu de formes relativement harmonieuses sortant d'un fond pour y rentrer suivant un ordre de l'espace et du temps, plus rien que des lignes abstraites, lumineuses, blessantes, plus rien qu'un sans-fond, rebelle et happant. [...] Le sans-fond et la ligne abstraite ont remplacé le modèle et le fond. [...] L'absence d'autrui, c'est quand on se cogne, et que nous est révélée la vitesse stupéfiante de nos gestes. Il n'y a plus de transitions ; finie la douceur des contiguïtés et des ressemblances qui nous permettaient d'habiter le monde. Plus rien ne subsiste que des profondeurs infranchissables, des distances et des différences absolues, ou bien au contraire d'insupportables répétitions, comme des longueurs exactement superposées.⁷

L'espace intérieur se dilate, se déplie sans cesse et dévore petit-à-petit le monde extérieur. Ce déploiement de l'espace intérieur prend une ampleur de plus en plus large : il dévore non seulement l'espace intime de l'appartement conjugal mais aussi les rues, les espaces publics et l'appartement de la mère.

Ce monde unaire, en creux, où l'Autrui fait défaut est un monde incertain qui ne peut se stabiliser que par le regard objectivant d'un Autre : un autre type de regard, le regard extérieur peut dompter parfois les hallucinations et les fantasmes de la protagoniste. Jean-Paul Sartre dans *L'être et le néant* aborde la question du regard objectivant⁸ : le regard de l'être pour-soi, celui de l'être humain pourvu d'une conscience, objectivise l'Autre, même s'il s'agit d'un autre pour-soi, il va paraître aux yeux du regardant comme un objet passif, un en-soi. Il s'ensuit alors que les regards extérieurs peuvent « choisir », tenir dans leur monde la protagoniste un certain temps : « Quand je suis

⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

⁷ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 264.

⁸ SARTRE, Jean-Paul, « Le regard » in *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 298-353.

revenue à moi, dans moi, quand les molécules en moi ont repris forme (qui me regardait ? d'où ?) [...] »⁹. C'est le regard qui constitue la forme, voici comment l'idée apparaît dans le roman :

Je vérifiais in vivo ce que j'ai pu rêver des théories de la physique quantique : ne regardez pas, n'observez pas, taisez-vous, mettez votre conscience à part, vous n'êtes plus là mais l'univers connaît sans vous des états embryonnaires, des brumes de choses inexistantes auxquelles votre regard donnerait forme [...]. La table se transforme en un brouillard de table, pour tout de suite se rematérialiser dès que vous portez votre regard sur elle [...].¹⁰

Toutefois, ces regards ne réussissent pas à entraîner la protagoniste dans leur réel, car ce sont essentiellement des regards féminins. Pour la femme, le regard féminin, minoritaire – par opposition au regard masculin qui est habituel, majoritaire – n'est pas opératoire dans la mise en place de l'objectivisation du sujet, dans la délimitation du monde intérieur qui ne cesse de se dilater. Pourtant, comme le décrit Michel Foucault dans *Surveiller et punir* à propos du Panopticon¹¹, la conscience d'être vu s'accompagne toujours de la constitution d'un monde stable et figé. Dans la prison, l'éventuel regard d'une sentinelle fait que les détenus se sentent constamment surveillés et ne risquent pas l'évasion – même si, dans le cas échéant, il n'y a personne dans la tour centrale. Tout comme dans le Panopticon, le regard des autres (Jacqueline – la copine de la protagoniste, la mère, les voisins, etc.) est capable de retenir la protagoniste dans le monde des conventions sociales un certain laps de temps, en imposant certaines limites à son monde intérieur errant.

Gilles Deleuze et Félix Guattari développent dans *Mille plateaux*¹² une géophilosophie susceptible de tenir compte du devenir de tout espace. Pour montrer l'opérationnalité du système, ils élaborent cinq modèles (musical, mathématique, physique, maritime, esthétique) où les mouvements du lisse et du strié sont à l'œuvre. L'espace strié, à savoir l'espace par excellence de la sédentarité et de l'appareil d'État est dimensionnel, mesurable. Cet espace donne forme, contour, perspective aux choses, organise la matière, définit les qualités visuelles mesurables, assure toute perception optique des choses. Dans *Naissance des fantômes*, ce type d'espace correspond à l'espace habitable, dominé par l'ordre symbolique du mari. Par opposition à cet espace strié, l'espace lisse – l'espace par excellence des nomades et de la machine de guerre – est directionnel, auquel l'on associe l'événement, l'heccéité et la perception haptique¹³.

⁹ NF, p. 96.

¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹¹ FOUCAULT, Michel, « Le panoptisme », in *Surveiller et punir – Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1984, p. 197-229.

¹² DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, « Le lisse et le strié », in *Mille plateaux*. Paris, Éditions de Minuit, 1980. p. 614-622.

¹³ Celle-ci est par ailleurs particulièrement mise en valeur par des auteurs du Nouveau Roman.

Ce deuxième type d'espace montre une parenté inouïe avec l'espace de la protagoniste, en ce qu'il est devenu intérieur, rempli d'intensités, de forces, de bruits, de qualités tactiles, sonores et haptiques, tel un « Corps sans Organes ».

Cette immensité intime découverte par l'héroïne de *Naissance des fantômes* rappelle non par hasard celle décrite par Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*: « L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. [...] Dans de telles rêveries qui s'emparent de l'homme méditant, les détails s'effacent, le pittoresque se décolore, l'heure ne sonne plus et l'espace s'étend sans limite. »¹⁴ C'est exactement ce que nous avons dit à propos du regard extérieur qui vient solidifier l'identité subjective de la protagoniste. Ce qui est commun dans le lisse de Gilles Deleuze, dans l'espace intime de Gaston Bachelard et l'espace-temps de *Naissance des fantômes*, c'est le déploiement d'un espace intérieur incertain, sans fond, où la répétition produit l'effet d'un temps qui s'arrête, d'un présent éternel. Gilles Deleuze dans la post-face de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* inaugure un nouvel espace-temps du monde sans autrui :

En l'absence d'autrui, la conscience et son objet ne font plus qu'un. Il n'y a plus de possibilité d'erreur : non pas simplement parce qu'autrui n'est plus là, constituant le tribunal de toute réalité, pour discuter, infirmer ou vérifier ce que je crois voir, mais parce que, manquant dans sa structure, il laisse la conscience coller ou coïncider avec l'objet dans un éternel présent.¹⁵

Un sujet dit normal s'identifie à l'aide de l'espace et du temps, mais la protagoniste qui est un sujet en crise, « en procès » n'est pas capable d'appréhender le réel extérieur parce que dans son monde l'espace n'est plus qu'un amalgame d'hallucinations et de fantômes incertains où le temps se dissout dans la répétition continue et infinie.

Une citation du livre *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll mise en exergue au roman évoquant l'apparition du Chat du Cheshire nous présage l'importance qu'auront les fantômes dans l'histoire. Tout au long du roman, la protagoniste essaie de rendre l'Autre dans son monde devenu unaire sous forme de fantômes. L'absence du mari l'oblige, la force à créer un nouvel ordre symbolique, mais où l'Autre fait défaut. C'est par conséquent un ordre symbolique qui cloche. Les fantômes comme autant de projections, d'essais, ou d'efforts sont là pour « binariser », équilibrer ce nouveau monde. Il paraît cependant qu'ils échouent dans cet essai et ne prennent jamais de forme réelle, solide. Il ne reste que des essais avortés pour recréer l'Autre, le point de repère auquel la femme pourrait s'identifier. Les fantômes ressemblent aux peurs qui

¹⁴ BACHELARD, Gaston, « L'immensité intime » in *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1994, p. 169-172.

¹⁵ DELEUZE, Gilles, « Michel Tournier et le monde sans autrui », in TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 270.

ne cessent de hanter la protagoniste. Les fantômes renvoient à tout ce qui se trouve avant le stade du miroir, avant l'épanouissement de l'ordre symbolique, à tout ce qui appartient au registre du sémiotique kristévien ou au réel lacanien :

Selon J. Lacan, le réel ne se définit que par rapport au symbolique et à l'imaginaire. Le symbolique l'a expulsé de la réalité. Il n'est pas cette réalité ordonné par le symbolique, appelé par la philosophie "représentation du monde extérieur". Mais il revient dans la réalité à une place où le sujet ne le rencontre pas, sinon sous la forme d'une rencontre qui réveille le sujet de son état ordinaire. Défini comme l'impossible, il est ce qui ne peut être complètement symbolisé dans la parole ou dans l'écriture et, par conséquent, ne cesse pas de ne pas s'écrire (mise en italique par moi).¹⁶

Le réel lacanien « revient toujours à la même place tout en échappant au signifiant, au symbolique, au monde du langage qui essaie invariablement de le circonscrire sans jamais y arriver »¹⁷. Pour citer Freud, le refoulement originnaire ou les fantasmes de désir aboutissent à une réalité psychique, différente de la réalité extérieure ou matérielle. Les fantômes n'ayant pas de forme stable et formelle (personne ne les voit à part la protagoniste), n'ont aucun accès à une expression langagière précise. En cherchant l'expression possible sous mille formes différentes, les fantômes succombent forcément parce qu'ils appartiennent à un registre préverbal : s'ils arrivaient à l'expression précise une seule fois, ils s'effaceraient, n'existeraient plus. Ces fantômes sont semblables aux tropismes¹⁸ de Nathalie Sarraute en ce qu'ils sont fugaces, brefs, intenses et inexpliqués ou encore à l'informe que Bataille désigne aussi sous forme de « besognes des mots ».¹⁹

Les fantômes et les hallucinations déforment l'espace qui ne cesse d'augmenter, de se dilater entropiquement jusqu'à l'extrême et de tout dévorer. Darrieussecq compare cette expérience à un escalier en forme de spirale.

Je montai. Mes jambes m'obéissaient mal. L'escalier se déroulait sous mes pieds sans que défilent les paliers. Il me semblait monter depuis longtemps déjà, et m'engluer pourtant dans un entresol méconnaissable, descendre aussi bien vers les caves, où m'attendait je ne sais quoi de plus déroutant encore. Je m'arrêtai une seconde, essoufflée. Le vide au cœur de l'escalier, pris dans le ruban de la rampe, perdait de sa verticalité. Les murs adoptaient de nouvelles courbes,

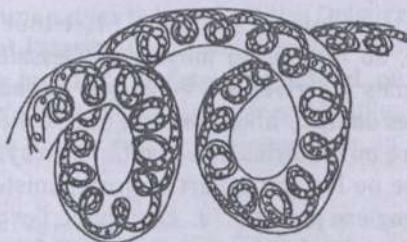
¹⁶ CHEMAMA, Roland (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1993, p. 237.

¹⁷ AZOURI, Chawki, *La Psychanalyse*, Coll. Marabout, Allier, 1992, p. 77.

¹⁸ « [...] l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait vie. [...] Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience [...] » in SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Éditions Gallimard, 1956, p. 8.

¹⁹ « Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. » in BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes, Tome I, Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 217.

comme si les marches, en plus de s'enrouler sur elles-mêmes, se lovaient dans le creux d'un axe en spirale ; la cage aussi avait forme de colimaçon, bien que je ne puisse m'en assurer : l'escalier que moi je gravissais semblait se poursuivre régulièrement, mais le grand escalier qui l'incluait devait monter ou descendre en boucles, sans qu'il me soit possible de savoir où j'allais ; ce tournoiement d'un troisième grand escalier, et ainsi de suite, jusqu'à je ne sais quel étage ou profondeur, dans je ne sais quel sens. Dans mon appartement désert, je tentai de nombreux dessins de cette sensation qui échappe à mon entendement, dont le plus réussi donne à peu près ceci : ²⁰



La répétition, le fait de ne pas accéder à une expression langagière propre est aussi caractéristique du phénomène de « l'inquiétante étrangeté » (anglais *uncanny*), décrit par Sigmund Freud. Das *Unheimlich* est le titre original de son étude dans laquelle il justifie l'existence du phénomène en invoquant des exemples littéraires, principalement tirés de l'œuvre de l'écrivain allemand E. T. A. Hoffmann que Freud considère comme étant « le maître inimitable de l'inquiétante étrangeté dans la littérature ».

Le concept de l'inquiétante étrangeté « est apparenté à ceux d'effroi, de peur, d'angoisse »²¹, c'est « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »²². Ernest Jentsch, le premier à avoir analysé le concept (même avant Freud), considère que le cas d'inquiétante étrangeté par excellence est celui « où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé »²³. Freud donne quelques astuces aux écrivains qui veulent créer une telle atmosphère :

« L'un des procédés les plus sûrs pour évoquer facilement l'inquiétante étrangeté est de laisser le lecteur douter de ce qu'une certaine personne qu'on lui

²⁰ NF, p. 150-151.

²¹ *Profil textes philosophiques*, coll. dir. par Laurence Hansen-Love (http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/freud_etrangete.pdf), p. 43.

²² *Ibid.*, p. 45.

²³ *Ibid.*, p. 54.

présente soit un être vivant ou bien un automate. Ceci doit être fait de manière à ce que cette incertitude ne devienne pas le point central de l'attention, car il ne faut pas que le lecteur soit amené à examiner et vérifier tout de suite la chose, ce qui, avons-nous dit, dissiperait aisément son état émotif spécial »²⁴.

Quoique dans *Naissance des fantômes* il ne soit pas question d'automates, Darrieussecq sait très intelligemment et d'une manière sophistiquée jouer sur les cordes de l'indiscernabilité. Elle laisse le lecteur dans ses doutes concernant le caractère réel/imaginaire des phénomènes présentés. Quant à sa technique auctoriale, elle exploite les phénomènes physiques habituels qu'on qualifie normalement d'étrange, comme par exemple le « déjà vu », quand on prend une personne pour quelqu'un d'autre de dos, ou quand la poussière flottante devient visible grâce à un rayon de soleil qui pénètre dans la chambre. Ces phénomènes sont dus pour la plupart d'entre eux à l'insuffisance de nos sens physiques, ou au stress psychique que le cerveau doit endurer.

Mais quel est le facteur qui rend l'étrangeté inquiétante ? Quant à Freud, « c'est uniquement le facteur de la répétition involontaire qui nous fait paraître étrangement inquiétant ce qui par ailleurs serait innocent, et par là nous impose l'idée du néfaste, de l'inéluctable, là où nous n'aurions autrement parlé que du "hasard" »²⁵. De même, les apparitions rythmées, itératives du mari dans *Naissance des fantômes* forment un important leitmotiv de l'histoire. Freud souligne que les répétitions ne sont pas indépendantes du héros, tout au contraire, elles sont ses propres projections ou fantasmes. Il les considère comme étant « la surestimation narcissique de nos propres processus psychiques »²⁶, des « créations au moyen desquelles le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se défendait contre la protestation évidente de la réalité. »²⁷ En effet, c'est l'angoisse qui est transformée en inquiétante étrangeté par le biais de la répétition : « (...) la théorie psychanalytique a raison d'affirmer que tout affect d'une émotion, de quelque nature qu'il soit, est transformé en angoisse par le refoulement, il faut que, parmi les cas d'angoisse, se rencontre un groupe dans lequel on puisse démontrer que l'angoissant est quelque chose de refoulé qui se montre à nouveau »²⁸. Le facteur de la répétition est donc un élément constitutif et essentiel de ce phénomène psychique. Freud désigne comme lieu de naissance de l'inquiétante étrangeté le seuil incertain qui sépare la réalité et la fiction : « (...) l'inquiétante étrangeté surprend souvent et aisément chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, ou ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel, ou un symbole prend l'importance et la force de ce qui était symbolisé et

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁵ *Ibid.*, p. 67.

²⁶ *Ibid.*, p. 70.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 71.

ainsi de suite »²⁹. L'indiscernabilité et le doute créent une atmosphère instable et vibrante dans l'univers darriussecqien.

Les propos de Freud semblent justifier nos analyses précédentes. L'angoisse, la crainte de rester seule s'est modifiée en une inquiétante étrangeté dont font preuve les apparitions répétitives du fantôme du mari. En tout cas, les fantômes ne sont pas réels, ce sont des visions créées par la femme, mais qui prennent une forme de plus en plus solide avec la condensation de la folie de l'héroïne. Darriussecq, de manière consciente, laisse son lecteur tiraillé par des doutes quant à la réalité ou à la fictionnalité des scènes décrites. Tout de même, les apparitions du mari peuvent être expliquées par des phénomènes quotidiens³⁰ : des jeux de lumière, d'air, de vent, de brume et de poussière, bref des phénomènes atmosphériques qui sont surévalués en raison du trauma psychique causé par la disparition du mari. Il faut encore ajouter que les phénomènes qui se donnent à lire grâce à des lois physiques deviennent de plus en plus hallucinatoires vers la fin du roman, avec l'aggravation de la folie de l'héroïne.

Il serait facile de supposer que l'héroïne dont le monde intérieur est rempli d'hallucinations et de fantasmes devient folle. Pourtant, elle ne fait que frôler l'état de la folie. Si l'on suit l'argument de Michel Foucault dans son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique*, la folie est incapable de réaliser de la littérature, autrement dit : si la folie est présente, l'œuvre est absente : « Il n'y a de folie que comme instant dernier de l'œuvre – celle-ci la repousse indéfiniment à ses confins ; là où il y a œuvre, il n'y a pas folie ; et pourtant la folie est contemporaine de l'œuvre, puisqu'elle imagine le temps de sa vérité. »³¹ L'apparition des fantômes est souvent liée à une forme quelconque de l'eau : soit la vapeur, soit la fumée, soit la mer. Dans le chapitre « Stultifera navis »³² (*Bateau des fous*) Foucault explique qu'au Moyen Âge, il était de coutume courante de mettre les fous du village sur un bateau et de les laisser emporter par le courant. D'où l'association accoutumée de l'eau à la folie³³. Serait-ce que du pur hasard que les hallucinations de la femme à la limite de la folie se font à côté de l'eau, que la ville où l'intrigue se passe se situe au bord d'une mer ?³⁴ Dans son étude, Adela Cortijo Talavera souligne l'importance de la présence de l'eau et de la mer dans *Naissance des fantômes* et établit un parallèle entre l'instance aquatique et la folie³⁵.

²⁹ *Ibid.*, p. 75

³⁰ Pour ces exemples voir *NF*, p. 24, 51-53, 106, 122, 139-143, 153-157.

³¹ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 557.

³² FOUCAULT, *op. cit.*, p. 13-55.

³³ Cf. à ce propos SUTYÁK, Tibor, « A víz és a mű hiánya » in *Michel Foucault gondolkodása, Gödöllő, Attraktor Kiadó*, 2007, p. 31-59.

³⁴ L'archétype de l'espace lisse selon Deleuze et Guattari est la mer, espace également investi par Michel Foucault dans son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique*.

³⁵ « En conséquence au fur et à mesure que son récit progresse, elle nous montre un espace fabuleux, visionnaire. Elle liquéfie l'espace à cause du manque, de sa folie abandonnée [...]. D'abord l'espace intime, physique de son corps [...] ensuite celui de l'appartement inondé d'ombres et de

Dans ses romans, Marie Darrieussecq nous raconte souvent l'histoire d'une femme qui voit sa vie changée par une rupture soudainement survenue : la métamorphose de son propre corps (*Truismes*), la disparition de son mari (*Naissance des fantômes*), la mort de son enfant (*Tom est mort*) ou d'un petit frère (*Bref séjour chez les vivants*), un voyage scientifique (*White*) – pour n'en citer que quelques-unes. Ce sont des changements douloureux qui influencent les relations humaines, relations qui sont dans la plupart des cas intra-familiales. Ces ruptures que nous pouvons aussi appeler « traumatismes » entraînent des conséquences graves dont la survie n'est possible qu'avec le recours à la fiction. L'enjeu de cette écriture à la première personne du singulier consiste effectivement à esquisser le seul cadre dans lequel l'œuvre puisse se réaliser. C'est cette perspective autoréflexive, relaté au passé, qui permet au « je » de créer son propre symbolique manquant :

[...] quand je me retrouvai seule dans la lumière bégayante de l'aube, et que j'envisageai avec une sobre impuissance de me faire un café, d'accompagner ma mère au départ de son bateau, et de retourner à l'agence écrire cette histoire, je sais seulement avoir cessé, à ce moment-là, de me demander si mon mari (si les chats, les oiseaux, les poissons et les mouches aux yeux à facettes) sentait et voyait tout de même ce que moi je sentais et voyais.³⁶

Étant seulement à la lisière de la folie, la femme finit par accéder à la création artistique. C'est justement l'écriture qui est capable de la sauver de ce devenir-fou. C'est grâce à l'écriture qu'elle réussit à extérioriser son monde intérieur, et le lecteur, en lisant l'histoire, contribue à la constitution de l'ordre symbolique, d'ores et déjà basé sur les oppositions binaires où elle peut désormais exister. L'écriture devient ce point de repère qui lui permet de se rendre compte que les fantômes ne sont finalement que les jeux de son propre inconscient.

lumières vertes et bleues provenant de l'écran de la télé [...] et à la fin, dans la maison familiale, à côté d'une mère/sirène, elle ne peut saisir le monde qu'à l'envers. Quand elle se promène dehors, en tant que poisson, la ville entière se déploie dans les profondeurs sous-marines. » in TALAVERA, Adela Cortijo, *Un imaginaire marin dans l'œuvre de Marie Darrieussecq*.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2195475>.

³⁶ NF, p. 157-158.

Enchantement sans baguette magique : le merveilleux, l'enchantement et la magie dans l'œuvre d'Antoine Watteau

Luca MOLNÁR

« Watteau fut par excellence le peintre de l'esprit et de l'amour, le peintre des *fêtes galantes*. Il a bien saisi le secret de la nature, mais c'est un enchanteur qui la fait voir par un prisme¹. »

La citation, posée en épigraphe de notre travail, est extraite du livre écrit par Arsène Houssaye, intitulé *Galerie de portraits du XVIII^e siècle*. Il est frappant de remarquer qu'à propos de Watteau, elle fait appel à la notion d'enchantement qui, effectivement, était un terme souvent utilisé à cette époque-là et même avant : la littérature et les arts de spectacle français du XVII^e siècle ont redécouvert le merveilleux, et jusqu'au XIX^e siècle, les composants surnaturels et magiques y ont joué un rôle primordial. Les sorciers, les magiciens, les baguettes magiques et les fées sont devenus des éléments indispensables des contes et des scènes de théâtre. Ils y représentaient « l'illusion dans l'illusion »² et, comme le constate Martial Poirson dans sa préface au recueil d'études consacrées aux scènes de l'enchantement, ils ont apparu aussi « dans les arts voisins (danse, chant, musique, pantomime) »³. Mais pourquoi la peinture ne fait-elle pas partie de ces « arts voisins » en question ? Où est cette illusion, cet enchantement dans la peinture ? Est-ce que les éléments magiques et merveilleux s'y retrouvent également ou ils en sont absents ? En étudiant les tableaux de l'un des plus grands peintres du rococo français⁴, Jean-Antoine Watteau (1684-1721) qui a excellé dans le genre des *fêtes galantes*, nous nous rendons vite compte de ce que nous n'y trouvons pas d'objets et de personnages magiques. Tout de même, les historiens de l'art ont l'habitude de parler à propos de lui comme d'un peintre « enchanteur » et considèrent son œuvre comme « délicieux et un peu féérique »⁵, ce qui laisse supposer que le merveil-

¹ HOUSSAYE, Arsène, *Galerie de portraits du XVIII^e siècle*, 1848, pp. 216-217, in *Watteau et la fête galante*, éd. par Patrick Ramade et Martin Eidelberg, Valenciennes, Réunion de Musées Nationaux, 2004, p. 23.

² COURTÈS, Noémie, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004, p. 225.

³ POIRSON, Martial, « Les affinités électives du merveilleux et de la scène théâtrale française (XVII^e-XIX^e siècles) », Préface in *Les scènes de l'enchantement : Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, éd. par Martial Poirson et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, 2011, p. 10.

⁴ Sur l'art du rococo en France en général voir BAZIN, Germain, *Baroque et Rococo*, Paris, Thames & Hudson, 1994, p. 185-210.

⁵ DE RÉGNIER, Henri, *Sujets et Paysages*, Paris, Société du Mercure de France, 1906, p. 168.

leux et l'enchantement y sont tout de même bien présents. Mais qu'est-ce que le merveilleux et où réside-t-il alors sur les peintures de Watteau ? L'objectif de notre travail est de trouver des réponses aux questions posées ci-dessus par une recherche qui se basera essentiellement sur des sources écrites.

Avant toute chose, nous devons préciser ce que les termes « enchantement », « merveilleux » et « magie » signifiaient pour les artistes et les écrivains d'art des XVII^e et XVIII^e siècles. C'est à cette époque-là que l'on commence à écrire des encyclopédies et dictionnaires en langue française : ils nous permettent de retracer l'évolution de ces trois termes. L'étude de six dictionnaires – dont les deux premiers sont des œuvres en matière des beaux-arts – datant de ces deux siècles atteste que l'usage des termes examinés, ainsi que les catégories sémantiques auxquelles ils renvoient n'étaient point stables et uniformes à l'époque. Une preuve de cette instabilité lexicale et sémantique est que nous ne trouvons aucun de ces termes dans le *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, écrit par Lacombe (1752)⁶. Sur la base de ce seul exemple, nous pouvons déjà constater que la « renaissance » du merveilleux, que l'on trouve dans la littérature et dans les arts de spectacle, n'a pas conduit tous les théoriciens de l'époque à intégrer ce terme dans leur dictionnaire.

L'*Encyclopédie méthodique*, éditée par Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque (1788), ne contient pas non plus les termes « enchantement » et « merveilleux », mais le mot « magie » y figure⁷. Il s'agit là de la magie de l'illusion, causée par la magie de la couleur, et non pas de la magie des fées, des êtres surnaturels ou des sorciers.

Dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1690) – qui est un dictionnaire général, contrairement aux deux autres ouvrages cités –, nous retrouvons tous les trois mots qui font l'objet de notre recherche. Lors la première phrase de l'explication du mot « enchantement » – quand il évoque l'« effet merveilleux procédant d'une puissance magique » – Furetière recourt à la fois aux trois termes en question qui deviennent ainsi des synonymes⁸.

⁶ LACOMBE, Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, Jean-Th. Herissant et les Frères Estienne, 1752.

⁷ WATELET, Claude-Henri, article « Magie », in *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts, dédiés et présentés à monsieur Vidaud de la Tour, conseiller d'État, et directeur de la Librairie*, éd. par Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque, Paris, Panckoucke, 1788, t. 1, p. 486. Lors de la citation des sources anciennes, nous respecterons l'orthographe des éditions consultées.

⁸ FURETIÈRE, Antoine, article « Enchantement », in *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, les termes des sciences et des arts* (1690), La Haye – Rotterdam, chez Arnoud & Reinier Leers, 1702, t. 2.

Un autre dictionnaire où toutes les trois expressions se retrouvent est le *Dictionnaire français* (1680) de Pierre Richelet⁹. Selon lui, « l'enchantement » a deux sens dont le premier est relatif à la magie et au surnaturel, et le deuxième renvoie au charme, au plaisir et à la merveille. Il en va de même pour le terme « enchanteur » qui est soit un sorcier, soit quelqu'un qui plaît, qui charme, qui ravit. Cependant, les mots « merveille » et « merveilleux » ont des sens entièrement profanes dans le *Dictionnaire français*, autrement dit, ils n'ont aucune relation avec le surnaturel ou le transcendant.

Par contre, dans l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert, le « merveilleux » a un sens ayant rapport au surnaturel. Ce merveilleux est fortement lié à la religion chrétienne, ainsi qu'à la mythologie : par le terme « merveilleux », « on entend certaines fictions hardies, mais cependant vraisemblables, qui étant hors du cercle des idées communes, étonnent l'esprit »¹⁰. Autrement dit, le merveilleux étonne grâce à sa relation avec le surnaturel. Dans l'*Encyclopédie*, ce n'est pas le merveilleux mais la magie qui a un sens proche de l'admiration¹¹.

Il découle de cet examen terminologique que les dictionnaires et les encyclopédies consultés des XVII^e et XVIII^e siècles ne donnent pas de définitions générales pour « le merveilleux », « l'enchantement » et « la magie », en plus, ces termes s'expliquent très souvent respectivement, reconduisant le lecteur au premier mot qu'il avait cherché. La question qui se pose à présent est celle de savoir quel est le sens dans lequel les écrivains d'art utilisent le mot « enchanteur » en parlant de Watteau. Est-il un jeune peintre magicien dont l'art est en relation avec le surnaturel – d'après Watelet – et dont nous pouvons bien parler métaphoriquement comme d'un sorcier ? Ou n'est-il qu'un trompeur, selon l'un des sens du terme « enchanteur » dans le *Dictionnaire universel* de Furetière ? Dans quel sens ces termes étaient-ils employés en rapport avec la peinture, et plus spécifiquement avec l'art de Watteau ? Comment est-il possible de saisir la magie, l'enchantement et le merveilleux dans un œuvre dont les écrivains du temps de l'artiste parlaient à l'aide d'un langage incertain, voire ambivalent ? Par la suite, nous tâcherons de trouver des réponses à ces questions, en nous basant essentiellement sur les textes des contemporains de Watteau.

Si nous cherchons les origines de cette apparition massive de la magie et du merveilleux dans les arts et dans le vocabulaire artistique du XVII^e siècle, nous sommes rapidement reconduits à la mythologie. Considérons d'abord

⁹ RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français, contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue française*, [Genève, 1680] Amsterdam, chez Jean Elzevir, 1706.

¹⁰ Article « Merveilleux », in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres* (1751-1780), éd. par Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Fromann Verlag, 1966-1995, t. X, p. 393.

¹¹ Article « Magie », in *Ibid.*, t. IX, p. 982.

tout brièvement les influences de la mythologie sur les arts et la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles, avec une attention particulière à la peinture de Watteau. L'historien de l'art Christian Michel parle de lui comme d'un peintre d'histoire, en s'appuyant sur la décision de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture lors de la séance présidée par Antoine Coypel en 1712¹². Déjà l'expression « peinture d'histoire » en rapport avec l'art de Watteau n'est pas tout à fait évidente car elle fait penser bien davantage à des tableaux représentant des événements historiques, religieux et mythologiques qu'aux peintures de Watteau en général. Selon Christian Michel, « ce qui caractérise la peinture d'histoire n'est pas le sujet historique, mais le fait qu'elle peut toucher l'âme par quelque chose de grand et de merveilleux, à condition de rester vraisemblable¹³ ».

Nous pouvons effectivement retrouver toutes ces valeurs dans l'œuvre du peintre : le merveilleux ainsi que le vraisemblable. Quant au merveilleux, il suffit de penser à ses tableaux traitant des sujets mythologiques comme *Jupiter et Antiope* (1712-1714), qui ont été créés après l'acceptation de Watteau à l'Académie. Il peut sembler quelque peu contradictoire que le surnaturel (le merveilleux) et le naturel (le vraisemblable) puissent être évoqués en même temps à propos de son art, mais l'artiste contemporain de Watteau, Jeurat trouve évident que ces deux qualités se réalisent ensemble sur les toiles du peintre¹⁴. Il admire la perfection avec laquelle Watteau peint la nature et invente les sujets : « ... il imite la nature à merveille. Les sujets de ses tableaux sont de pure fantaisie¹⁵. » La notion de la peinture d'histoire nous a donc conduits, à travers la mythologie, à la magie. En effet, c'est la mythologie qui se trouve à la base de la redécouverte du merveilleux dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, mais elle n'est que le point de départ de la floraison de la représentation de l'enchantement, de la magie et du merveilleux dans les arts. Selon Noémi Courtès, cela a probablement une raison terminologique : elle souligne qu'à cette époque-là, la magie et la mythologie « se fondent dans un seul vocabulaire esthétique¹⁶ ». Nous pouvons constater alors que c'est aussi la raison pour l'interchangeabilité des termes « merveilleux », « enchantement » et « magie » dans les dictionnaires des XVII^e et XVIII^e siècles. Mais nous ne poursuivons plus ici l'analyse terminologique, car notre objectif principal consistera désormais à dévoiler comment la mythologie a influencé l'art de Watteau. La question qui se pose maintenant est celle de savoir comment ces éléments

¹² MICHEL, Christian, *Le « célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008, p. 215.

¹³ *Ibid.*, p. 214. L'idée que l'âme du spectateur doit être touchée par la peinture sera l'un des critères majeurs des critiques d'art français du XVIII^e siècle.

¹⁴ Sur la question du modèle imaginaire et du modèle réel dans le contexte de la réflexion artistique française des XVII^e et XVIII^e siècles voir DÉMORIS, René, « Original absent et création de valeur : Du Bos et quelques autres », *Revue d'Histoire des Sciences*, 1975, n° 2 / 3, p. 65-81.

¹⁵ JEAURAT, Étienne, « Lettre de Jeurat à Francesco Gabburri, du 5 décembre 1729, dans Bottari, *Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura* », in *Vies anciennes de Watteau*, éd. par Pierre Rosenberg, Paris, Hermann, 1984, p. 23.

¹⁶ COURTÈS, *Op. cit.*, p. 427.

merveilleux se manifestent dans l'œuvre de Watteau et quels arts – et quelles branches artistiques – ont influencé le jeune peintre.

La pastorale merveilleuse – avec les amants, les bergers et la nature idyllique et idéalisée – caractérise les œuvres de Watteau, ainsi que ceux de ses successeurs (tel que François Boucher), surtout si l'on les interprète dans le cadre de la doctrine de l'*ut pictura poesis*¹⁷. Dans le tableau de Watteau intitulé *l'Indiscret* (1713), par exemple, deux bergers se trouvent dans un cadre naturel, érotique et fortement idyllique. Ils sont loin des villes, loin de la civilisation, tous seuls au milieu d'une forêt qui protège l'intimité de cette scène : celle-ci montre effectivement la transformation du cadre de la bergerie en cadre de l'amour. Les mêmes motifs apparaissent encore dans la toile du peintre intitulée *Les paysans* (1716), mais ils caractérisent également les textes littéraires de cette période, par exemple les *Poésies pastorales* de Fontenelle (1688).

Ce qui est pourtant la source la plus importante de l'enchantement au XVII^e siècle, c'est sans conteste le théâtre. Christian Michel y voit une influence encore plus considérable sur la pastorale que ne l'est celle de la mythologie. Il dit à ce propos : « [...] la poésie pastorale s'exprime aussi dans une forme pour laquelle elle n'a pas de précédent antique mais italien : le théâtre¹⁸ ». À notre opinion cependant, la pastorale et le théâtre s'influencent mutuellement, ils empruntent quelques éléments l'un à l'autre, et tous les deux s'inspirent bien évidemment de la mythologie. Quel était alors le rôle du merveilleux et de l'enchantement au théâtre du XVII^e siècle ? Il était considéré comme « [*]a perception de l'enchantement : théâtre d'illusion par excellence* »¹⁹, comme l'écrit Martial Poirson en mettant en parallèle le merveilleux et le théâtre. Le théâtre, et plus précisément la Comédie Italienne, est en effet fortement présent dans l'œuvre de Watteau : il suffit de penser à son *Pierrot* (1719).

Les contemporains de Watteau ont généralement été enchantés par son art. Nous venons de voir les preuves de leur admiration, notamment celle de Jeurat, mais nous pourrions citer encore bien d'autres admirateurs du peintre, tel que Saint-Gelais qui a trouvé « une grâce merveilleuse²⁰ » sur les tableaux de Watteau. Ces opinions et descriptions témoignent non seulement de l'enchantement mais aussi de l'étonnement des écrivains d'art devant l'œuvre du peintre. En ce qui concerne cette passion, Aurélia Gaillard en écrit – en traitant des contes et des machines merveilleuses – que le « [m]erveilleux y

¹⁷ MICHEL, *Op. cit.*, p. 193. Pour une meilleure compréhension de la théorie et de la problématique de l'*ut pictura poesis*, voir entre autres : LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting (Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, trad. fr. par M. Brock, Paris, Macula, 1994).

¹⁸ MICHEL, *Op. cit.*, p. 195.

¹⁹ POIRSON, *Op. cit.*, p. 12. Les italiques sont dans le texte original.

²⁰ SAINT-GELAIS, in *Vies anciennes, op. cit.*, p. 21.

devient le superlatif d'admirable dans une esthétique de la surprise²¹ ». Il nous semble que cette phrase peut concerner tout aussi bien notre sujet, et nous pouvons constater alors que l'étonnement des admirateurs de Watteau est bien devenu un enchantement, et c'est cet enchantement qui rend merveilleux l'œuvre du peintre²².

Après avoir passé en revue les influences qui ont conduit à la floraison du merveilleux, de l'enchantement et de la magie dans la seconde moitié du XVII^e siècle, nous pouvons affirmer que même la peinture en a été influencée et qu'elle peut être considérée ainsi comme un « art voisin » de l'art dramatique. Notre hypothèse consiste maintenant à prouver que l'enchantement et le merveilleux – qui se présentent dans la mythologie, ainsi que dans les contes, les fables, les pastorales, voire dans les scènes de théâtre à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle – apparaissent également dans la peinture de Watteau.

Watteau était admiré surtout pour ses œuvres peintes dans le genre des fêtes galantes. Ces tableaux évoquent les fêtes pompeuses de l'aristocratie de l'Ancien Régime, nommées *Les Plaisirs*, situées dans la campagne, loin des villes. Sur les tableaux de Watteau, ce sont en effet ces festivités et ces valeurs qui apparaissent ; le monde de la richesse, aussi bien que l'amour y jouent un rôle primordial. La nature servait de cadre à ces fêtes, et permettait aux aristocrates de se distinguer de la bourgeoisie car elle « représent[ait] le moment du loisir »²³. Presque chaque biographe, qui a loué le génie du peintre, parle de la perfection avec laquelle il représente la nature et vante surtout ses paysages, ses arbres, ses fleurs et ses animaux. Il n'en reste pas moins que la plupart de ses sujets soient sans doute imaginaires : les tableaux de Watteau mettent en scène les fêtes qui n'étaient jamais réalisées. Si ces peintures montrent une image des *fêtes galantes*, cela n'implique guère que les scènes qui se voient sur les toiles soient fidèles à la réalité, comme en témoignent les *Fêtes vénitiennes* (1718-1719) et *Les Plaisirs du Bal* (1715-1717).

Tout de même, les écrivains d'art contemporains de Watteau ne s'occupent visiblement pas de la vraisemblance de ces thèmes, mais soulignent le fait qu'ils sont les fruits de l'imagination féconde du peintre : ces sujets galants

²¹ GAILLARD, Aurélia, « Le conte et ses machines : pour une esthétique de l'effet merveilleux », in *Les scènes de l'enchantement*, op. cit., p. 99-100.

²² Déjà avant Watteau, dans *Les passions de l'Ame*, Descartes écrit du processus qui conduit de l'admiration ou de la vénération au merveilleux ou au surnaturel. Cf. DESCARTES, René, *Les passions de l'Ame* [1649], article CLXII, Grenoble, PhiloSophie, 2010, p. 124.

(http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/descartes_passions.pdf Date de consultation : le 13 novembre 2014) Dans le domaine pictural, le dessin de Charles Le Brun, intitulé *L'admiration avec étonnement*, représente ces deux sentiments sur le même visage.

²³ DÉMORIS, René, « Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », *Dix-huitième siècle*, 1971, n° 3, Éditions Garnier Frères, p. 345.

montrent la vie, ou plutôt la vie idéalisée de l'aristocratie²⁴. En outre, les contemporains appréciaient, voire admiraient sans réserve les valeurs de l'imagination et de la fantaisie susceptibles d'élever Watteau – ce peintre du désir et du bonheur – aux régions les plus hautes de l'art²⁵. Nous voyons alors que les festivités des aristocrates ont servi de la base à ce nouveau genre, car « la fête galante [y a] trouv[é] les éléments qui lui seront particuliers et un moyen de sortir de l'impasse de la pastorale »²⁶. Le *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717), par exemple, était non seulement le premier tableau du peintre « identifié comme la représentation d'une fête galante²⁷ », mais aussi le premier où nous trouvons la nature, notamment le paysage, les figures, les objets vraisemblables, ainsi que les éléments qui sont les fruits de l'imagination de Watteau : ces derniers se manifestent dans l'idée, dans le sujet de l'œuvre. Comme le formule Robert Tomlinson : « La qualité particulière du *Pèlerinage* tient précisément au mélange savant du réel et du songe, qualité propre au monde à la fois illusoire et concret du théâtre²⁸ »



WATTEAU, Jean-Antoine, *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, Paris, Musée du Louvre

²⁴ Nous pensons par exemple aux sujets représentant des « Noces champêtres, Bals, Mascarades, Fêtes Marines, etc. » Cf. LA ROQUE, Antoine de, « Les Beaux Arts on fait... », in *Vies anciennes de Watteau*, op. cit., p. 6.

²⁵ FARKAS, Zoltán, *Watteau*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963, p. 7.

²⁶ TOMLINSON, Robert, *La fête galante : Watteau et Marivaux*, Paris, Droz, 1981, p. 7.

²⁷ EIDELBERG, Martin, « Le Pèlerinage à Cythère », in *Watteau et la fête galante*, op. cit., p. 106.

²⁸ TOMLINSON, *Op. cit.*, p. 116.

Ainsi, nous voyons comment les influences de la littérature, du théâtre et de la peinture sont interdépendantes et mélangées dans l'œuvre de Watteau. Les Goncourt évoquent les « paysages de France, plantés de pins d'Italie! ²⁹ », exprimant l'idée que non seulement les différents arts, mais aussi les valeurs de ces deux cultures se présentent ensemble dans les toiles du peintre : les Arlequins italiens et les négligés à la Pompadour, tels qu'ils apparaissent par exemple dans les *Fêtes vénitiennes* ou dans *Pierrot*, créent un monde prêt pour les fêtes galantes. Cet effort de la réconciliation des cultures différentes n'empêche pas pour autant que les traits italianisants sur les tableaux du peintre ne correspondent à la représentation du réel. Quant à la représentation du théâtre italien, elle est liée à une tradition populaire en France aux alentours de 1700. La présence forte de la *commedia dell'arte* dans les tableaux de Watteau témoigne aussi de la popularité de ce type de « divertissement » en France.

Il est temps de revenir à notre question initiale : où réside alors le merveilleux dans l'œuvre de Watteau ? Qu'est-ce que les écrivains d'art des différentes époques trouvent « merveilleux », « féérique » ou « magique » dans ses peintures ? Après avoir vu comment l'illusion domine les « arts voisins », nous pouvons constater que l'enchantement sur les tableaux du peintre doit être recherché du côté des éléments irréels. Nous avons déjà parlé de ses sujets imaginaires que les Goncourt évoquent en disant que « [l]e peintre a tiré des visions enchantées de son imagination³⁰ ». Ils appellent Watteau un « tailleur divin », ou encore « un merveilleux utopiste, un embellisseur de toutes choses, le plus aimable et le plus déterminé menteur³¹ », attirant ainsi l'attention sur l'imaginaire fortement présente dans l'œuvre du peintre. C'est également en ce sens qu'ils écrivent : « [l]e peintre a tiré des visions enchantées de son imagination, un monde idéal³². » Ce ne sont donc pas les baguettes magiques ou les sorcières qui représentent le merveilleux et la magie dans l'art de Watteau, mais ces qualités résident ailleurs. De toute façon, les contemporains du peintre et ses admirateurs des époques suivantes louaient sans réserve les sujets imaginaires de Watteau. Cette attitude marque parfois même les ouvrages des historiens de l'art du XX^e siècle, comme celui de Zoltán Farkas, qui écrit ainsi du sentiment de dépaysement suggéré par les toiles du peintre : « Nous arrivons pourtant dans le pays extraordinaire des visions de Watteau. Tout se passe comme si nous avions déménagé dans le pays curieux des rêves, qui est tout de même plein de la vie ardente³³. »

Cet étonnement de Zoltán Farkas n'égale pourtant pas les louanges des écrivains contemporains à Watteau. L'historien de l'art hongrois ne fait notam-

²⁹ GONCOURT, Edmond et Jules, « Watteau », in *Arts et artistes*, Paris, Hermann, 1997, p. 71.

³⁰ *Ibid.*, p. 17.

³¹ *Ibid.*, p. 72.

³² *Ibid.*, p. 69.

³³ FARKAS, *Op. cit.*, p. 27. „De még így is eljutunk Watteau víziójának különös országába. Mintha az álmok országába költöttünk volna, amely mégis eleven élettel tele.” (Notre traduction.)

ment pas allusion à l'enchantement, voire, il trouve que derrière l'illusion des tableaux, c'est la pensée de la mort qui se trouve et, dans cet esprit, il assimile tout l'œuvre de Watteau à la représentation de la mélancolie. Cette idée implique, dans la lecture de Farkas, que même les peintures apparemment les plus légères et les plus heureuses transmettent au spectateur un message de désenchantement, que les contemporains du peintre n'ont pourtant pas remarqué. En parlant du *Pèlerinage*, il écrit par exemple :

Mais si nous continuons à décomposer les couleurs magnifiques du *Pèlerinage*, ses lignes vacillantes, sa perspective parfaite, son contenu spirituel riche, le style réservé de sa louange pudique d'Éros, tout cela va pourtant nous montrer une sorte de mélancolie voilée, un pressentiment de la mort, exactement comme les roulades du Chopin malade qui s'enfuient comme des perles en toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.³⁴

Mais Farkas n'est pas le seul à voir de la mélancolie là où le spectateur s'attendrait au bonheur, à la magie, au merveilleux. Robert Tomlinson quant à lui trouve à propos de l'art du peintre que c'est exactement cette illusion et cette rêverie qui produisent une sorte de désenchantement. Il y voit effectivement l'antithèse de l'illusion :

La parodie des idéaux héroïques et romanesques, leur transformation en mythe théâtral sont essentiels pour arriver à une nouvelle vision de l'amour : tendre, lucide et désenchantée. La tension entre la beauté esthétique du rêve et l'ironie de la désillusion donnent aux œuvres de Watteau [...] toute leur saveur³⁵.

Comment est-il possible que tout ce que les écrivains contemporains à Watteau ont qualifié de « merveilleux » et de « féérique » dans l'œuvre de l'artiste est devenu ironique et désenchanté chez ces deux auteurs cités ? S'agit-il de la part de ces historiens de l'art du XX^e siècle d'une tendance à se concentrer sur le motif de la mort dans la peinture ? Ou les écrivains d'art du XVIII^e siècle auraient-ils interprété l'art de Watteau différemment car ils étaient sous l'influence de leur temps, privilégiant le merveilleux et l'enchantement³⁶ ?

Sans entrer ici dans le détail de l'examen du rapport entre la vie et l'œuvre du peintre, nous nous bornons à mentionner qu'en étudiant la vie de Watteau, on se rend vite compte de ce qu'il n'était guère heureux ou équilibré, qu'il a beaucoup souffert, de sa maladie aussi bien qu'à cause de son caractère perfectionniste. Cependant, ses tableaux ne montrent aucun signe de cette souffrance ; tout au contraire, ils suggèrent un sentiment de joie. Henri de

³⁴ *Ibid.*, p. 14. „De ha tovább bontogatjuk a Hajóraszállás nagyszerű színeit, hullámzó vonalvezetését, kitűnő térérzékeltetését, gazdag lelki tartalmát, Eros választékos magasztalásának tartózkodó módját, mindebből mégis valami fátyolos szomorúság villan elénk, valami halálmegsejtés, akárcsak a nagybeteg Chopin szívárványos gyöngyszemekként lepergő futamaiból.” (Notre traduction.)

³⁵ TOMLINSON, *Op. cit.*, p. 168.

³⁶ Nous pensons aux écrivains d'art tels que, entre autres, Étienne Jaurat, Antoine Coppel, Antoine de la Roque ou Edme-François Gersaint.

Régnier écrit à ce sujet en 1906 : « Cet œuvre délicieux et féerique de Watteau, on le pourrait croire, à première vue, œuvre de loisir et de bonheur. N'imaginons pas le peintre d'après sa peinture. Watteau fut un mélancolique et presque un hypocondre³⁷. » Il met en garde le lecteur d'imaginer l'œuvre pictural d'après son créateur et incite à séparer la vie mélancolique de l'art heureux. En essayant de comprendre tout de même la liaison entre la mélancolie du peintre et la joie émanant de son œuvre, nous ne pouvons pourtant pas écarter la question si cette joie n'est rien d'autre que de l'ironie. Est-ce que Zoltán Farkas et Robert Tomlinson trouvent que ces peintures montrent un monde auquel on ne peut jamais appartenir, un monde qui est le désir de chacun – y compris aussi le peintre –, mais qui n'existe pas ; un monde qui est éphémère, qui ne valorise que les valeurs de l'éphémère ? Ou bien pensent-ils que ces tableaux ne servent qu'à critiquer l'aristocratie, en la ridiculisant ?

Sans vouloir analyser ici la problématique bien complexe de l'ironie picturale, ni la conception des historiens de l'art du XX^e siècle à l'égard de la mort et du désir dans la peinture, nous pouvons pourtant supposer que les peintures de Watteau n'ont probablement pas de message mélancolique caché. D'où vient alors cette idée de mélancolie par rapport à l'œuvre de Watteau ? Au XIX^e siècle, quand l'art du peintre a été redécouvert (par des écrivains et poètes, tels que les frères Goncourt, Verlaine ou Baudelaire), la perception du génie a changé et Watteau a reçu une place dans le « mythe romantique qui a fait de lui un phare (Baudelaire), un poète (Goncourt), un saturnien, un mélancolique atteint, avant la lettre, du spleen qui est le signe d'un véritable artiste »³⁸. Il n'est donc pas surprenant de voir que les théoriciens des époques suivantes se sont concentrés sur ce côté mélancolique de l'artiste et de son œuvre : ils ne font alors que suivre la tradition romantique. Tout de même, nous partageons le point de vue des contemporains de Watteau, selon lequel ses peintures se concentrent sur le merveilleux et la magie qui semblent être alors réelles et vraies. Contrairement à l'opinion de Farkas et de Tomlinson, nous trouvons que l'enchantement qui provient de l'œuvre du peintre est bien plus fort que l'ironie et, de la même manière, l'illusion y est plus importante que la désillusion.

Pour illustrer notre point de vue, nous offrirons une analyse rapide du *Pèlerinage à l'île de Cythère*. Nous avons déjà évoqué cette peinture, mais il faut préciser qu'il s'agit là de deux tableaux ayant le même titre³⁹, le même sujet et la même composition. L'un a été peint en 1717, tandis que l'autre a été réalisé

³⁷ DE RÉGNIER, *Op. cit.*, p. 168.

³⁸ MICHEL, *Op. cit.*, p. 14.

³⁹ Concernant le titre des tableaux, il faut bien préciser qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle, on a préféré le titre *Embarquement pour l'île de Cythère*. Dans ce travail, nous allons pourtant utiliser le titre original : le *Pèlerinage à l'île de Cythère*. Voir BARTHA-KOVÁCS, Katalin, *A csend alakzatai a festészetben*, Budapest, L'Harmattan, 2010, p. 91 et VINÇON, René, *Cythère de Watteau. Suspension et coloris*. Paris, L'Harmattan, 1996, p. 9.

en 1718-1719. Ce que nous voyons sur les deux *Pèlerinages*, c'est la manifestation de l'amour : nous n'y trouvons ni la mélancolie de Watteau ni l'ironie. Dans le *Pèlerinage*, nous découvrons tout de même des créatures surnaturelles – des putti –, ce qui semble être contradictoire à ce que nous venons d'affirmer. Nous supposons cependant que dans ces deux œuvres, les putti ne sont pas des éléments merveilleux. Étant les attributs habituels d'Éros, ils y représentent la mythologie ; ils sont les ornements, les accessoires de la scène qui ne servent qu'à transmettre le message de l'amour au spectateur – ce qui n'est guère surprenant, puisque la destination de ces pèlerins est l'île de Cythère. Tout de même, ces deux œuvres ne sont pas des toiles mythologiques, mais manifestent plutôt la profanation de la mythologie et des dieux grecs.

Dans ce travail, notre but consistait à dévoiler la présence du merveilleux, de la magie et de l'enchantement dans l'œuvre de Watteau. Nous avons trouvé que sa peinture était aussi riche en éléments merveilleux que la littérature (les contes, les fables et la poésie pastorale) et les arts de spectacle de l'époque du peintre, même si nous ne découvrons pas dans ses toiles de magiciens ou d'objets magiques. Ce qui démontre cependant la présence du surnaturel dans son œuvre, c'est l'imaginaire, l'illusion ou encore l'improbabilité de la scène. Il nous semble que l'essentiel des *fêtes galantes* – de *l'univers théâtral* et des *arabesques* représentés par Watteau – consiste dans cet éloignement du réel. Les deux versions du *Pèlerinage à l'île de Cythère* sont des tableaux où nous retrouvons en effet tous les éléments caractéristiques du merveilleux dans la peinture que nous venons de passer en revue. Quant à l'enchantement, nous avons trouvé à ce propos que la peinture de Watteau a réussi non seulement à le présenter, mais aussi à enchanter ses spectateurs, au sens où les écrivains d'art – comme Étienne Jeaurat, Claude-François Fraguier ou les frères Goncourt – en rendaient compte.

Bien évidemment, la question du rapport entre les « arts voisins », ainsi que celle des origines du merveilleux dans la peinture en général ou celle de l'enchantement des spectateurs par l'œuvre de Watteau nécessiteraient encore des études plus amples. Toutefois, l'objectif du présent travail était beaucoup plus modeste : il consistait à montrer que Watteau était un véritable « enchanteur ».

N'est-elle pas bleue ? – les couleurs de l'eau naturelle dans la prose préromantique française du XVIII^e siècle

Dora OCSOVAI

Selon le consentement général, l'eau est associée à la couleur bleue, voire dans l'usage quotidien, l'eau est bleue. Il serait raisonnable de se demander sur la cause de cet automatisme, car, en réalité, comme le dénonce aussi Michel Pastoureau, « qu'elle soit sale ou propre, vive ou dormante, fluviale ou maritime, qu'elle coule d'une source d'un robinet ou d'une bouteille, l'eau n'est jamais bleue.¹ » D'après sa définition, l'eau, – en réalité –, est une substance incolore. L'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert en donne la définition suivante, tout à fait valable également de nos jours : « EAU, s. f. (Phys.) est un corps fluide, humide, visible, transparent, pesant, sans goût, sans odeur, qui éteint le feu, lorsqu'on en jette dessus en une certaine quantité.² » L'eau naturelle, comme maintes études sur l'optique l'ont prouvé, reflète le monde environnant ; la lumière, les objets, les spectateurs, tous ces facteurs qui influencent ainsi la colorimétrie aquatique. Mais pourquoi son coloris peut être important, du point de vue de la littérature ? Quelle est la place de l'eau dans les textes des auteurs du XVIII^e siècle dans ce processus ?

Les études historiques relatives aux couleurs mettent en évidence que l'eau n'est point bleue de façon automatique.³ Michel Pastoureau fait référence à une association progressive de la couleur bleue à l'eau, se produisant entre le XV^e et le XVII^e siècle. Ce changement opère une rupture avec la tradition médiévale qui, dans la plupart des cas, représente l'eau par la couleur verte. Cette tradition se conserve dans l'appellation des couleurs ; on trouve mention d'un certain « verd d'eau⁴ » ou « vert d'eau⁵ » dans les ouvrages théoriques sur les couleurs et dans des nuanciers du siècle. Il n'est pas moins intéressant de découvrir une nuance turquoise appelée « verd de mer » sur un nuancier provenant du XVII^e siècle⁶.

¹ PASTOUREAU, Michel, *Bleu, Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 108.

² DIDEROT – D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Chez Briasson, Davis, Le Breton, Durand, Paris, 1762. Éd. Reprint, Pergamon Press, Paris, 1969. Tome IX. p. 186-197.

³ « Dans les sociétés antiques et médiévales, en effet, l'eau est rarement perçue ou pensée comme bleue. Dans les images, elle peut être de n'importe quelle couleur mais, symboliquement, c'est surtout au vert qu'elle est associée. [...] Ce n'est qu'à partir de la fin du XV^e siècle que ce vert – également sollicité pour représenter les forêts – cède progressivement la place au bleu. Mais dans l'imaginaire et dans la vie quotidienne, il a fallu encore du temps, beaucoup de temps pour que l'eau devienne bleue et le bleu, froid. » PASTOUREAU, *Ibid.*, p.160.

⁴ MAUCLERC, *Traité des couleurs et vernis*, Paris, Ruault, 1773, p.64.

⁵ Sa première mention se trouve dans la description d'une maison à vendre dans *Les Affiches de Paris, 1745*. Boudet, Paris, 1745-51. 1750/10/26 (N84)

⁶ [C. B.] *Traité de la peinture en mignature*, La Haye, 1708.

La perception des couleurs

Comment le langage peut-il entrer en relation avec le monde et avec nos perceptions ? Comment réconcilier la représentation partielle des choses que donne la science avec le réalisme spontané auquel nous confortent nos sensations colorées ?⁷ Ces questions, posées par Jacques le Rider, témoignent de la difficulté qui se pose lors de la transcription d'une sensation colorée en langage écrit. La couleur perçue et la couleur décrite n'étant pas forcément identiques, de même que la perception personnelle des nuances, comme l'avait déjà constaté Goethe⁸, est subjective. C'est un fait indéniable qu'entre la couleur nommée et la couleur décrite, l'écart peut être considérable – peut-on encore lire chez Pastoureau⁹. Comment transmettre donc la perception des couleurs à l'écrit et comment visualiser les couleurs décrites ? La difficulté de cette tâche est causée par le fait qu'il s'agit d'une transmission double, celle d'abord de la perception vers le texte écrit par l'auteur, puis celle de l'imagination de la couleur décrite par le lecteur, et ces deux sont inévitablement des perceptions personnelles, voire subjectives.

Dans l'étude des couleurs – tout comme lors de l'analyse des textes littéraires –, on ne peut pas négliger de distinguer entre « couleurs » et « sensation de couleurs ». Selon la méthodologie générale, les chercheurs¹⁰ spécialistes de la couleur en littérature préfèrent observer et catégoriser les couleurs traditionnelles de base et des nuances de couleur. Cette distinction leur assure une objectivité nécessaire à l'étude scientifique de l'usage des couleurs dans des *corpora*. Pourtant, selon notre présente conception, dans le cas de l'eau, ce fluide transparent et sans couleur individuelle, déjà le choix de l'épithète de couleur par l'auteur – un mécanisme inévitablement subjectif – conditionne le résultat auquel le lecteur aura accès. C'est pourquoi nous ne trouvons pas nécessaire de suivre la distinction habituelle entre « couleur » et « teinte », étant donné que la diversité des perceptions chromatiques de l'eau naturelle laisse déjà dévoiler des aspects abondants qui se prêtent à l'étude.

Les couleurs sont des intensités pour la fiction, elles jouent, quand elles sont présentes, une sorte de dramatisation dans l'ordre du visible, tout en donnant une sorte de substance perceptible aux choses. Ce n'est pas un simple « effet de réel » supplémentaire, mais bien une interrogation sur la participation à la consistance du monde, à sa visibilité. Écrire les couleurs, c'est jouer dans la fiction la complexité du visible, la formation des formes, la mobilité du monde. C'est rendre sensible à l'intensité des matières, mais aussi à la complexité des impressions, à la naissance de l'émotion dans la vision.¹¹

⁷ LE RIDER, Jacques, *Les couleurs et les mots*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999. p.4.

⁸ Goethe, dans son *Traité des couleurs*, expose que l'organe de la vision est plutôt le cerveau, car celui-ci est capable à déterminer la perception individuelle des couleurs.

⁹ PASTOUREAU, *Op. cit.*, p. 151.

¹⁰ Nous pensons notamment aux travaux récents de Davide Vago, de Toni Bernhart, d'Élodie Ripoll, qui ont fondé les bases de l'étude de la couleur dans des textes littéraires datant du XVIII^e-XIX^e siècles.

¹¹ NEEFS, Jacques, « Le bleu du ciel l'envahissait... » in *La couleur réfléchie* (dir. M. Constantini, J. le Rider, F. Soulages), « arts 8 », Paris, L'Harmattan, 2000. p. 25.

Nos pistes de réflexion sont basées sur les questions suivantes : Quelles sont les couleurs liées à l'eau dans les extraits ? Quelles sont les émotions associées à ces couleurs ? Existe-t-il des règles, des schémas de leur usage ?

La palette chromatique de l'eau dans la prose préromantique

Les extraits choisis pour cette étude proviennent toutes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, de la prose préromantique. Cette période est caractérisée par l'éveil de l'intérêt pour la découverte de la nature, qui va de pair avec la formation de la pensée naturaliste. La naissance du genre de la description du paysage est un résultat logique de ces processus et cette nouvelle manière de s'appropriier la nature sera si étroitement liée à la visualité que ses outils littéraires se nourriront du vocabulaire technique de la peinture¹². On sait depuis Goethe que la vision relève de la subjectivité, c'est la raison pour laquelle la perception de couleur implique un effet à la fois psychique et physique sur le percepteur¹³.

Le facteur de l'émotion dans cette manière de voir sera ainsi essentiel et permettra de découvrir la perception polychromique subjective des eaux. D'après notre hypothèse, l'eau, due à son caractère incolore, est une substance adaptative et sensible, et ces qualités la prédestinent à transmettre les caractéristiques du monde environnant. Suivant cette logique, l'analyse de son coloris peut s'avérer très informative sur les circonstances, la période de la création du texte analysé ainsi que son auteur. Il n'est pas sans intérêt non plus de poser la question de savoir si « incolore » peut être l'équivalent de « polychrome », question qui est parfaitement pertinente dans le cas de l'analyse du motif de l'eau.

L'étude détaillée et la qualification de cette palette chromatique relative à l'eau, qui se construit à partir des occurrences littéraires provenant des textes de la prose préromantique, sera le but primaire de l'analyse. L'eau apparaît sous des formes diverses dans l'œuvre de Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre et de Chateaubriand, auteurs dont les textes choisis alimenteront cette étude. Allant du ruisseau des Charmettes, du lac Léman et de Bienne, à travers l'Océan Indien jusqu'à la chute d'eau du Niagara : on y trouve des eaux naturelles dormantes et courantes, calmes et à la fois tempétueuses. A travers ces exemples littéraires « aquatiques », nous nous proposons de partir à la découverte des différents niveaux de la perception sensorielle. Un dualisme habite la nature de toute eau: qu'elle soit calme et tranquille, dangeureuse et mobile, l'eau offre une palette aquatique polychrome.

D'après la lecture des passages mémorables de Rousseau sur les eaux qu'il fréquentait de sa vie¹⁴, on s'attendrait à trouver toute une palette

¹² Pour ne citer que Chateaubriand, qui s'use des outils techniques quasi-picturaux définis par lui-même dans sa *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*, *A Monsieur ****, Londres, 1795, dans *Œuvres complètes de Chateaubriand: augmentées d'un essai sur la vie et les ouvrages de l'auteur*, Tome 11. Paris, P-H Krabbe, 1854, p.178.

¹³ GOETHE, Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1973.

¹⁴ On retient notamment les mentions emblématiques du lac Léman, du lac de Bienne, aussi bien que celles des fleuves, cascades et ruisseaux savoyards.

d'épithètes de couleur parmi les mentions aquatiques dans l'œuvre. Pourtant nous pouvons remarquer qu'il fournit peu de précisions sur la couleur des eaux. C'est d'autant plus frappant que l'on sait que la nature reste, pour lui, une source de « synesthésie et d'harmonie¹⁵ » selon l'expression de Michel Delon. En fin de compte, celle-ci s'avère être un réseau très modeste avec un vocabulaire bien limité¹⁶. On y trouve rarement de constructions où l'épithète de couleur soit associée à l'eau nominale, car elles sont plus fréquemment attribuées aux montagnes, à la flore et à la nature en sa complexité. Souvent, même la couleur de l'eau n'est pas la sienne, puisqu'elle réfléchit son entourage et prend les caractéristiques de la nature environnante, comme dans l'extrait suivant des *Confessions* :

Il avait fait chaud ce jour-là ; la soirée était charmante, la rosée humectait l'herbe flétrie ; point de vent ; une nuit tranquille ; l'air était frais sans être froid ; le soleil, après son coucher, avait laissé dans le ciel des vapeurs rouges dont la réflexion rendait l'eau couleur de rose ; les arbres des terrasses étaient chargés de rossignols qui se répondaient de l'un à l'autre.¹⁷

Rousseau compare souvent l'eau à une autre créature naturelle, au cristal¹⁸. Cette mise en parallèle, qui est valable malgré l'immobilité du cristal envers le mouvement constant de l'eau, repose sur la brillance commune des deux phénomènes naturels :

Là j'expliquais à Julie toutes les parties du superbe horizon qui nous entourait. Je lui montrais de loin les embouchures du Rhône, dont l'impétueux cours s'arrête tout à coup au bout d'un quart de lieue & semble craindre de souiller de ses eaux bourbeuses le cristal azuré du lac. Je lui faisais observer les redans des montagnes, dont les angles correspondants et parallèles forment dans l'espace qui les sépare un lit digne du fleuve qui le remplit.¹⁹

Quant aux descriptions de Bernardin de Saint-Pierre, héritier spirituel de Rousseau, la flore – exotique – de ses paysages s'éclate en couleurs ; de même, les eaux et les vapeurs d'eaux sont associés à plusieurs couleurs ou teintes. La

¹⁵ DELON, Michel, « Rousseau dans la nature : « des ravissements inexprimables » » in *Enchantement du paysage au temps de Jean-Jacques Rousseau* (dir. Christian Rümelin), Genève, Wienand, 2012. p.8.

¹⁶ Par contre, le caractère sonore des eaux est plus remarquable dans cette perception synesthésique chez Rousseau. L'association des traits sonores à l'eau dans les descriptions est un phénomène fréquent de cette période, dont on trouve un bel exemple dans *Les Confessions*: « je restais là des heures entières, entrevoyant de temps en temps cette écume et cette eau bleue dont j'entendais le mugissement à travers les cris des corbeaux et des oiseaux de proie, qui volaient de roche en roche et débroussaille en broussaille, à cent toises au-dessous de moi. » ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions, Livres I à IV*. [1782 ; 1789] (éd. Marc Robert.) Paris, Hachette, 2007. *Partie I, Livre IV*. p. 241 Cette même « parole de l'eau », pour utiliser l'expression de Gaston Bachelard, apparaît régulièrement chez Chateaubriand, ou notamment dans les descriptions du *Promenade Vernet* de Diderot et aussi dans d'autres exemples d'*ekphrasis*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 236.

¹⁸ Cf. aussi *ibid.*, p. 248.

¹⁹ ROUSSEAU Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse ou lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, [1761] Paris, chez Belin, Caille, Grégoire, Volland, 1792. p. 238

mention de l'arc-en-ciel dans le contexte de l'eau rappelle la métaphore du prisme de Newton et laisse croire qu'une multitude de couleurs se cache sous l'apparence incolore²⁰. La métaphore de l'eau, étant l'œil du paysage – image fréquente du lac – dévoile comment les surfaces aquatiques « s'approprient » leurs couleurs : par le miroitement des parties colorées de la nature : « Les eaux qui descendent du sommet de ces roches formaient, au fond du vallon, ici des fontaines, là de larges miroirs, qui répétaient, au milieu de la verdure, les arbres en fleurs, les rochers et l'azur des cieux.²¹ » Malgré la différence fondamentale de la nature décrite par les deux auteurs, l'eau, ne montre pas – nous semble-t-il – de variété considérable. La couleur argentée, par exemple est une épithète commune à leurs manières de percevoir l'eau :

Dans une de ces nuits ardentes, Virginie sentit redoubler tous les symptômes de son mal. Elle se levait, elle s'asseyait, elle se recouchait, et ne trouvait dans aucune attitude ni le sommeil ni le repos. Elle s'achemine, à la clarté de la lune, vers sa fontaine ; elle en aperçoit la source qui, malgré la sécheresse, coulait encore en filets d'argent sur les flancs bruns du rocher.²²

Michel Delon explique que dans les descriptions de ces auteurs c'est justement la présence des couleurs qui assigne à la nature son énergie première : « [elle] est alors cette palette de couleurs [...] ces bruits et ces odeurs, cette présence de l'océan chez Bernardin, du Mississippi chez Chateaubriand.»²³

La solitude, la mélancolie, l'attitude auto-réflexive si déterminantes dans l'univers de Chateaubriand trouvent déjà leurs prémices dans ses romans du tournant du siècle, nourris par son voyage américain. Le romancier compose des métaphores magnifiques, susceptibles d'exprimer l'union parfaite de l'eau naturelle et des sentiments humains. L'eau s'y manifeste sous des formes diverses et variées ; fleuve, lac, océan, cataracte – autant de scènes naturelles. Dans cette idylle tout est porteur de sens : le coloris de l'eau, qui se trouve décrit par des épithètes innombrables, laisse place à l'auteur, qui, comme un peintre paysagiste, colorie ses surfaces aquatiques.

La masse du fleuve qui se précipite au midi s'arrondit en un vaste cylindre, puis se déroule en nappe de neige et brille au soleil de toutes les couleurs; celle qui tombe au levant descend dans une ombre effrayante ; on dirait une colonne d'eau du déluge. Mille arcs-en-ciel se courbent et se croisent sur l'abîme.²⁴

²⁰ « La mer formait des lames monstrueuses, semblables à des montagnes pointues, formées de plusieurs étages de collines. De leurs sommets s'élevaient de grands jets d'écume qui se coloraient de la couleur de l'arc-en-ciel. » BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri de, *Paul et Virginie*, [1789] Garnier-Flammarion, Paris, 1966, p.65.

²¹ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Ibid.*, p. 69.

²² *Ibid.*, p. 129, et aussi p. 71. et p. 158.

²³ DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, (1770-1820), Paris, PUF, 1988, p. 204.

²⁴ CHATEAUBRIAND, François-René de, *Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand*, Tome 12 : *Atala, René, Le dernier abecerrage, Poésies*, Paris, Lefèvre – Ladvoat, 1831. *Atala*, [1801] Épilogue, p. 125.

Ou peut-on plutôt identifier une perception qui privilégie les couleurs ? Les sensations synesthésiques mentionnées par Delon s'accroissent dans les descriptions chateaubriennes, où la nature se manifestera comme un monde polychrome. Les couleurs « classiques » attribués à l'eau changent en nuances de couleurs, en teintes, tels que « verdâtre », « cuivrée ²⁵ », se refusant à enrichir le vocabulaire aquatique littéraire de l'époque préromantique en cours. La transparence de l'eau, récemment redécouverte pour la description paysagère, assure non pas uniquement l'exploration de la nature elle-même qui l'environne, mais aussi l'union de l'espace sous-marin²⁶ et de l'espace aérien, comme dans cet extrait du *Génie du christianisme* :

Le vaisseau sur lequel nous passions en Amérique, s'étant élevé au-dessus du gisement des terres, bientôt l'espace ne fut plus tendu que du double azur de la mer et du ciel, comme une toile préparée pour recevoir les futures créations de quelque grand peintre. La couleur des eaux devint semblable à celle du verre liquide.²⁷

Comme en témoignent les tableaux récapitulatifs N°1-3, les points communs que l'on peut relever d'après l'étude de ces extraits sont multiples. Il est intéressant de découvrir que les nuances du bleu, avant tout « l'azur » semblent être la couleur conventionnelle pour l'eau parmi les trois auteurs. En dehors des couleurs « classiques » nous trouvons en abondance des nuances et des teintes, qui s'inspirent à plusieurs reprises du vocabulaire des phénomènes et objets naturels ; le coucher de soleil, l'arc-en-ciel, des métaux de divers type etc. Les questions de la colorimétrie des eaux restent cependant étudiées dans le vocabulaire post-rousseauiste : les termes « multicolore » ou « transparente » qui, comme nous l'avons déjà mentionné, peuvent avoir la même signification, ne seront exploités que par Bernardin de Saint Pierre et Chateaubriand.

²⁵ Cf. CHATEAUBRIAND, François-René de, *Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand*, Tome 12 : *Atala, René, Le dernier abencerage, Poésies*, Paris, Lefèvre – Ladvoat, 1831. *Les Natchez*, [1826] p. 126

²⁶ « Le rivage méridional du lac Supérieur est bas, sablonneux, sans abri ; les côtes septentrionales et orientales sont au contraire montagneuses, et présentent une succession de rochers taillés à pic. Le lac lui-même est creusé dans le roc. A travers son onde verte et transparente, l'œil découvre à plus de trente et quarante pieds de profondeur des masses de granit de différentes formes, et dont quelques-unes paraissent comme nouvellement sciées par la main de l'ouvrier. Lorsque le voyageur, laissant dériver son canot, regarde, penché sur le bord, la crête de ces montagnes sous-marines, il ne peut jouir longtemps de ce spectacle ; ses yeux se troublent, et il éprouve des vertiges. » CHATEAUBRIAND, *Voyage en Amérique* [1827] dans *Œuvres romanesques et voyages* (Éd. Maurice Regard) Paris, Gallimard, 1969, p. 700.

²⁷ CHATEAUBRIAND, *Le Génie du christianisme*, [1802] (Éd. Pierre Reboul), Paris, Flammarion, 2009. Tome I, Livre V, *Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature*, ch.12, *Deux perspectives de la nature*.

	Rousseau	Bernardin de Saint-Pierre	Chateaubriand
Bleu	x		
Azur/é	x	x	x
Argenté	x		
Rose	x		
Rousse		x	
Cuivré			x
Vert			x
Verdâtre			x
Blanc		x	x
Noir		x	x
Multicolore		x	x
Transparent / Incolore			x

Tableau N°1. Les occurrences du couleur de l'eau dans les textes choisis de Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand

Reste à savoir si l'on peut parler d'une progression de la perception des couleurs chez les préromantiques français. D'après le tableau récapitulatif portant sur les couleurs associées aux occurrences de l'eau chez les trois auteurs, on peut déduire que par l'avancée chronologique, la tendance à découvrir des nuances de couleurs des eaux devient plus intense. On peut remarquer à la base des extraits que tandis que Rousseau n'associe que quatre nuances à la substance aquatique, Bernardin de Saint Pierre en compte cinq – dont l'une est le terme multicolore, qui en engendre plusieurs – et Chateaubriand, quant à lui, se montre le plus sensible à la perception colorisée en attribuant huit couleurs à l'eau dans les textes cités.

Existe-t-il une typologie des eaux en fonction des couleurs ? Nous avons regroupé cette fois les coloris mentionnés en coordonnant cette palette chromatique à la typologie des eaux naturelles :

	EAU	MER	LAC	FONTAINE	FLEUVE
Bleu	R				
Azur/é			R		C
Argenté	R			B	
Rose	R				
Rousse		B			
Cuivré					C
Vert			C		
Verdâtre					C
Blanc		B			C
Noir		B			C
Multicolore		B			C
Transparent / Incolore			C		
Miroir				B	

Tableau N°2. Les occurrences du couleur en fonction de la typologie des eaux dans les textes mentionnés

Notre intention était de savoir si on pouvait attribuer un coloris spécifique à chaque type d'eau naturelle, ou, si les auteurs leur attribuaient de préférence une tonalité particulière. Or, contrairement à nos attentes, notre tableau typologique montre qu'il n'existe pas de consensus sur la couleur de l'eau.

Peut-on observer l'association des couleurs à des états mentaux particuliers?

Dans le tableau suivant, nous avons collectionné les termes qui se trouvent associés au même contexte que les épithètes de couleurs de l'eau dans les textes étudiés. Nous pouvons apercevoir une tendance de répartition des coloris à des champs sémantiques marquant des états d'âme particuliers :

axes associatifs couleurs	CALME TRANQUILLE PURE	RÉFLEXION BRILLER	SPECTACLE	MUGISSEMENT BRUIT	MONSTRUEUX PROFONDE
Bleu				X	
Azur/é		XX			
Argenté	X X	X			
Rose	X	X			
Rousse					
Cuivré					X
Vert			X		
Verdâtre					X
Blanc	X				
Noir				X	X X
Multicolore		X			
Transparent/ Incolore			X		

Tableau N° 3. La distribution des occurrences du couleur de l'eau chez Rousseau, associée à leur contexte

On se demandait si le symbolisme des couleurs peut être séparé des modalités de l'usage d'un motif qui est, à l'origine, incolore. Les couleurs décrites de l'eau sont dues à des effets optiques supplémentaires : au miroitement de la surface aquatique et à l'entourage naturel qui s'y apparaît.

Au sujet des états mentaux associés à la perception colorée, la lecture parallèle des interprétations de Gaston Bachelard nous a semblé importante surtout dans les textes de Rousseau et de Chateaubriand, qui témoignent d'expériences prénatales, d'où leur attirance envers l'eau. Le flottement délibéré et la contemplation méditative, qu'ils vivent tous les deux à proximité de « leurs eaux », leur rappelle les souvenirs douloureux – qu'ils souhaitent parfois oublier ou conserver pour toujours – de leur naissance, en les leur confortant et en les apaisant de la même façon²⁸.

²⁸ Sur ce sujet cf. aussi LEHTONEN, Maija, « Chateaubriand et le thème de la mer » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1969, N°21.

Pour que l'image lactée se présente à l'imagination devant un lac endormi sous la lune, il faut que la clarté lunaire soit diffuse – il faut une eau faiblement agitée, mais tout de même assez agitée pour que la surface ne reflète plus crument le paysage éclairé par les rayons – il faut, en somme, que l'eau passe de la transparence à la translucidité, qu'elle devienne doucement opaque, qu'elle s'opalise.[...] La tiédeur de l'air, la douceur de la lumière, la paix de l'âme sont nécessaires à l'image. Voilà les composantes matérielles de l'image. Voilà les composantes fortes et primitives. *La blancheur ne viendra qu'après*. Elle sera déduite. Elle se présentera comme un adjectif amené par le substantif après le substantif. [...] Le lait est le premier des calmants. Le calme de l'homme imprègne donc de lait les eaux contemplées.²⁹

Dans l'extrait ci-dessus, Bachelard propose une association libre à la couleur de l'eau et il établit un parallèle entre l'eau et le lait maternel. L'eau lactée, l'eau berçante, qui deviendra l'eau calmante, sera liée à l'action de la contemplation des eaux. Le calme et la tranquillité des eaux renvoient selon le psychanalyste à l'idylle prénatale que les eaux opaques expriment soit en offrant leur surface lisse [argentée] à la méditation, soit en invitant à un flottement délibéré qu'on ressent sur la surface de l'eau.

Tous ces facteurs témoignent de l'existence d'une perception personnelle subjective, influencée par la réception sensorielle individuelle et transmise à l'écrit.

Conclusion

N'est-elle pas bleue ? Ayant mené à terme la poursuite de cette question épineuse, on dirait de préférence qu'elle n'est pas uniquement bleue. Nous avons tâché de trouver une réponse adéquate à cette question du départ à travers des micro-analyses des extraits de la prose préromantique en nous concentrant sur le facteur de la perception et sur le rôle des correspondances sensorielles dans la détermination de la couleur de l'eau naturelle à l'époque des Lumières.

Nous avons conclu que la réponse automatique « bleu » au questionnement sur le coloris de l'eau n'était pas justifiée. Au contraire, la détermination de la couleur de l'eau peut être aussi décrite comme une équation à plusieurs termes inconnus : qui perçoit ? quand perçoit ? en quel état d'âme ? où ? les facteurs humains se diffèrent et se changent constamment. Nous nous permettons de citer en écho à ces idées un parallèle de Diderot qui s'interroge sur le choix du coloris dans le cas des peintres :

Mais pourquoi le caractère, l'humeur même de l'homme n'influeraient-ils pas sur son coloris ? Si sa pensée habituelle est triste, sombre et noire, s'il fait toujours nuit dans sa tête mélancolique et dans son lugubre atelier, s'il bannit le jour de sa chambre, s'il cherche la solitude et les ténèbres, n'aurez-vous pas raison de vous attendre à une scène vigoureuse peut-être, mais obscure, terne et sombre ? S'il

²⁹ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris, 1986. p. 162-164.

est icterique et qu'il voie tout jaune, comment s'empêchera-t-il de jeter sur sa composition le même voile jaune que son organe vicié jette sur les objets de la nature, et qui le chagrine, lorsqu'il vient à comparer l'arbre vert qu'il a dans son imagination, avec l'arbre jaune qu'il a sous ses yeux ?³⁰

D'après les textes étudiés, l'idée de Diderot nous paraît parfaitement justifiable dans le contexte littéraire aussi.

A part l'interrogation des textes littéraires, d'autres problèmes relatifs aux couleurs « aquatiques » utilisées à l'époque restent encore à soulever dans un contexte plus large. Sans doute serait-il important de s'interroger sur la possibilité de séparer les graphèmes de couleur de leurs valeurs sensorielles associées ? Si la réponse est négative, une piste possible s'offrirait pour retrouver le champ d'interprétation visuel d'origine, pour recréer, si possible, le nuancier dix-huitiémiste des eaux naturelles, ou, pour proposer du même sujet une impression colorée contemporaine³¹.

Ainsi, pour assurer une qualification qui serait la plus adéquate possible, nous proposerions de créer des diagrammes comparatifs des textes, des auteurs – en forme de tableaux composés des carrés représentant les divers coloris des eaux dont on a trouvé mention dans les textes étudiés. Le dynamisme, le changement des tonalités de l'eau pourrait suggérer, à partir de ce tableau récapitulatif, un nouvel versant à l'étude, et transformerait l'examen littéraire en une observation interdisciplinaire. Notre méthode de déchiffrement est atypique, en ce qu'elle nous donne une clé de correspondance sensorielle relative aux couleurs aquatiques de la palette polychrome de l'eau représentée dans la prose préromantique au XVIII^e siècle.

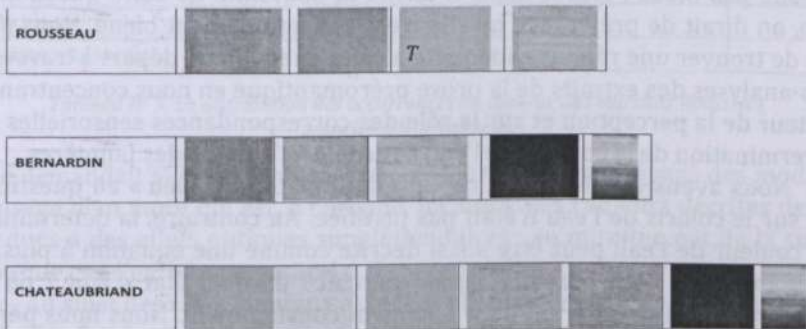


Tableau N° 4. représentant la composition de la palette chromatique d'une manière visuelle – à la base du nuancier de Boogert – de l'eau dans les œuvres choisies de trois auteurs : Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand analysées dans cette étude

³⁰ DIDEROT, Denis, « Mes petites idées sur la couleur », in *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 2003, p. 20.

³¹ Pour ce faire, nous nous référons au nuancier récemment découvert et devenu l'un des plus célèbres de l'époque : le *Traité des couleurs servant à la peinture à l'eau* d'un certain A. Boogert, publié en 1692. accessible sur <http://www.e-corpus.org/eng/ref/102464/Ms.1389> (1228)/ Bibliothèque de Méjanes en Aix.

Le boire et le manger dans les six premiers livres de *Gil Blas*

Melinda ORBÁZI

L'Histoire de Gil Blas de Santillane, prototype du roman picaresque en France, jouit cette année d'une nouvelle popularité : on célèbre le tricentenaire de la publication des six premiers livres du roman. Sujet d'agrégation en 2003, cette première partie de *Gil Blas* a inspiré de nombreuses études thématiques et génériques : les sujets du rire, du merveilleux et du picaresque ont été examinés de plus près au cours des dernières années¹. Dans la présente analyse, nous nous appuyons sur un constat commun des études, en vertu duquel les six premiers livres constituent la phase picaresque du récit². De même, le roman picaresque est désigné, entre autres, en tant qu'« épopée de la faim »³ qui est centré sur « la vie errante d'un individu issu du peuple »⁴. Lors de son voyage, le héros croise telle ou telle personne et, grâce à ces rencontres, il acquiert de l'expérience. C'est pourquoi les textes semblent être autant de romans d'apprentissage⁵.

Dans le cadre de cette étude, nous nous proposons d'observer la présence et le rôle de l'alimentation – sujet de quelques réflexions jusqu'ici dans les plus importants ouvrages sur l'œuvre de Lesage⁶. En effet, l'objectif du travail consiste à démontrer comment l'auteur caractérise les phases de l'apprentissage du héros par la présentation d'un domaine qui devient au XVIII^e siècle d'un simple besoin physique – lié au picaresque traditionnel, soit espagnol, un véritable art – fondé essentiellement sur l'épicurisme⁷, puis sur l'hédonisme pur et simple.

¹ Voir : *(Re)lire Lesage*, Articles réunis et présentés par BAHIER-PORTE, Christelle, Publication de l'univ. De Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2012. ; *D'une gaité ingénieuse. Histoire de Gil Blas, roman de Lesage*. Études réunies par DIDIER, Béatrice et SERMAIN, Jean-Paul, Louvain-Paris, Peeters, 2004.

² SOUILLER, Didier, *Le roman picaresque*, Paris, PUF, 1980, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ ASSAF, Francis, *Lesage et le picaresque*, Paris, A.-G. Nizet, 1984, p. 8.

⁵ LAUFER, Roger, *Lesage ou le métier de romancier*, Paris, Gallimard, 1971, p. 305.

⁶ Voir notamment : ASSAF, Francis, *op. cit.*, p. 97-102. ; DÉMORIS, René, *Le roman à la première personne*, Genève, Droz, 2002, p. 366. ; DIDIER, Béatrice, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, Gallimard, 2002, p. 132-134.

⁷ Nous utilisons cette expression dans le sens que DIDEROT l'attribue au philosophe Épicure dans l'article « épicurisme ou épicurisme » de l'*Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 5, 1751, p. 783 ; 780. Selon cette philosophie, « le bonheur est la fin de la vie [qui] s'acquiert par l'exercice de la raison, la pratique de la vertu, & l'usage modéré des plaisirs; ce qui suppose la santé du corps & de l'ame ». <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.4:1625.encyclopedie0513>

Au lieu d'une observation chronologique, notre point de départ serait l'analyse de ce que nous appelons « l'espace du goût », d'après l'idée de Henri Lafon sur les espaces romanesques.⁸ Cet espace est lié avant tout aux étapes de la formation du héros. Ces phases se manifestent dans deux sous-catégories : l'un correspond aux étapes géographiques de l'apprentissage qui peut être défini en tant qu'« espace de voyage ». En effet, il s'agit d'un espace horizontale. Nous donnerons d'abord un bref aperçu de ces lieux précis qui constituent le cadre des éléments gastronomiques.

Nous nous concentrerons ensuite sur l'autre sous-espace, « l'espace de rencontre ». Cet espace – vertical – donne lieu aux étapes sociales de la formation du héros. C'est ici que nous retrouvons la présentation de certaines figures de la société – du picaro traditionnel à travers le bourgeois jusqu'au noble. En effet, ces personnages sont décrits par ce qu'ils mangent et boivent. À côté des renseignements relatifs à la palette de l'alimentation sous l'Ancien Régime,⁹ ces profils nous offrent la possibilité d'envisager plusieurs conceptions liées au goût.

Dans un troisième temps, nous nous efforcerons de présenter le cas de Gil Blas dans cet « espace de goût ». Plus précisément, nous résumerons les relations qui existent entre le héros et les conceptions du goût présentées par les personnages qu'il rencontre. Car, c'est grâce à ces rencontres que le héros acquiert sa propre expérience sur le monde gastronomique.

Une lecture approfondie nous fait remarquer dans les six premiers livres du roman trois types d'espaces de voyage qui représentent les scènes du boire et du manger. Dans ce qui suit, nous observons de plus près les caractéristiques de ces lieux du point de vue des éléments gastronomiques qui y figurent.

L'auberge, le cabaret et l'habitation – en tant qu'espaces clos pourtant libres dans la mesure où on les fréquente de plein gré – marquent, par leur nature, l'arrêt, le repos, la distraction. Ces édifices réapparaissent souvent dans le récit, et fonctionnent comme cadre pour décrire deux extrémités : la nécessité ou l'ascèse et le rassasiement. Dans l'une des hôtelleries le menu se compose « du pain et du fromage »¹⁰, tandis que dans une autre, on sert « une copieuse fricassée de pieds de mouton »¹¹. À propos du vin, il y a des moments où le héros doit se contenter de « quelques coups de vin détestable »¹², mais il peut aussi bénéficier d'« une copieuse quantité de bouteilles des meilleurs vins d'Espagne »¹³. Dans les descriptions des cuisines d'habitation, on trouve « des

⁸ LAFON, Henri, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle : de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997, p. 8. « L'espace paraît la dimension où se projette naturellement la rencontre du sujet avec l'autre, sa loi, ses interdits. »

⁹ DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, p. 134.

¹⁰ LESAGE, Alain-René, *Histoire de Gil Blas de Santillane, (Livres I à VI)*, présentation par LEBORGNE, Erik, Garnier, Flammarion, 2008, p. 98.

¹¹ *Ibid.*, p. 103.

¹² *Ibid.*, p. 98.

¹³ *Ibid.*, p. 218.

bisques et des viandes succulantes »¹⁴ mais aussi « des poids, des fèves, des pommes cuites ou du fromage »¹⁵. Ces deux pôles opposés se manifestent également dans le fait que certains mets sont précisés, comme par exemple le perdrix, le lapereau ou le poulet, mais il y en a qui ne sont présents que d'une manière implicite dans le texte, comme dans le cas suivant : « Nous convînment de la nourriture qu'elle aurait soin de nous fournir et de ce que nous lui donnerions pour cela tous les mois »¹⁶.

Le souterrain, la prison et la grotte appartiennent au deuxième type d'espace de voyage que nous pourrions appeler « espace de captivité ». Ces lieux sont en effet des étapes uniques de l'intrigue de la phase picaresque du roman ; ils n'y figurent que quatre fois. Les prisons apparaissent en effet en tant que lieux dans lesquels « le protagoniste accumulera une part nouvelle d'expérience »¹⁷. Nous sommes alors face à de nombreuses contradictions : il y a des « mannequins remplis de sucre, de cannelle, de poivre, de figues, d'amandes et de raisins secs »¹⁸ au « territoire obscur de la peur »¹⁹, c'est-à-dire au souterrain – mais la prison d'Astorga n'offre au protagoniste qu'un « petit pain bis avec une cruche d'eau »²⁰. Quant aux deux grottes, l'une est le symbole du plaisir :

Nous descendîmes au fond de l'ancre comme le jour précédent, et nous fîmes rafraîchir dans les ruissaux quelques bouteilles de vin que nous avions apportées. [...] nous le buvions délicieusement, en jouant de la guitare, et nous entretenant avec gaité.²¹

Dans l'autre cave, le héros écoute l'apologie d'une alimentation ascétique :

Je m'aperçois, lui dit l'ermite, que vous êtes accoutumé à de meilleures tables que la mienne, ou plutôt que la sensualité a corrompu votre goût naturel. J'ai été comme vous dans le monde. Les viandes les plus délicates, les ragoûts les plus exquis n'étaient pas trop bons pour moi ; mais depuis que je vis dans la solitude, j'ai rendu à mon goût toute sa pureté. Je n'aime présentement que les racines, les fruits, le lait, en un mot, que ce qui faisait toute la nourriture de nos premiers pères.²²

Toutefois, cette scène reçoit une dimension ambivalente, car le monologue mentionné ci-dessus est prononcé par un escroc déguisé.

¹⁴ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵ *Ibid.*, p. 135.

¹⁶ *Ibid.*, p. 312.

¹⁷ BERCHTOLD, Jacques, *Les prisons du roman (XVII^e-XVIII^e siècle) lectures plurielles et intertextuelles de « Guzman d'Alfarache » à Jacques le fataliste*, Genève, Droz, 2000, p. 534.

¹⁸ LESAGE, Alain-René, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹ LAHOUDI, Gérard, « Les vivants et les morts, l'Histoire de Gil Blas de Santillane comme roman initiatique », in *D'une gaité ingénieuse, op. cit.*, p. 51.

²⁰ LESAGE, Alain-René, *op. cit.*, p. 93.

²¹ *Ibid.*, p. 391.

²² *Ibid.*, p. 348-349.

Cet espace de voyage est également caractérisé par des notations gastronomiques exactes tout comme par des références impliquées.

Les repas du dernier type d'espace de voyage se déroulent *en plein air*. Cet espace réapparaît de temps en temps dans le texte. Les extrémités n'y manquent pas. Lors d'un déjeuner champêtre, les « croûtes de pain »²³ sont complétées par « les restes précieux du lièvre »²⁴. Il arrive aussi que les vivres consommés dans la nature ne se constituent que de « cinq ou six oignons avec quelques morceaux de pain et de fromage »²⁵, tandis qu'à un autre moment, la plaine sert de scène d'un véritable festin : « Il y avait [...] un grand nombre de cuisiniers et de marmitons qui préparaient un festin. [...] Les autres faisaient bouillir des marmites, est les autres, enfin, tournaient des broches où il y avait toutes sortes de viandes »²⁶.

Dans ce cas-là aussi, nous pouvons remarquer, d'une part de désignations concrètes des éléments du boire et du manger. D'autre part, dans certaines contextes, les repas ne sont pas détaillés. Toutefois, le manque des mets précisés n'empêche pas qu'ils possèdent un rôle dans le récit. En effet, le goût en tant que « l'un des cinq sens de nature par lequel on discerne les saveurs »²⁷ entre dans le monde de la conversation. Nous nous contentons d'évoquer deux exemples qui illustrent ce fait.

Dans une scène de repas amical, la discussion est caractérisée par la métaphore du sel :

Nous fîmes apprêter un bon souper et nous nous mîmes à table avec autant d'appétit que de gaiété. Le repas fut assaisonné de mille discours agréables. Fabrice qui surtout savait donner de l'enjouement à la conversation, divertit fort la compagnie. Il lui échappa je ne sais combien de traits pleins de sel castillan, qui vaut bien le seul attique.²⁸

Lors d'un repas chez un financier, l'apparition de l'épice dans le texte prend une dimension ironique :

J'y vis de la magnificence, du bon goût, et le repas me parut assez bien entendu ; mais je trouvai dans les maîtres du logis un ridicule qui me réjouit. Le partisan, quoique les plus roturiers de sa compagnie, tranchait du grand, et sa femme, bien qu'horriblement laide, faisait l'adorable, et disait mille sottises assaisonnées d'un accent biscayen qui leur donnait du relief.²⁹

²³ *Ibid.*, p. 183.

²⁴ *Ibid.*, p. 184.

²⁵ *Ibid.*, p. 159.

²⁶ *Ibid.*, p. 188.

²⁷ *Le Dictionnaire de l'Académie Française*, t. 1., A-L, Paris, 1694., p. 529.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971/f549.image>

²⁸ LESAGE, Alain-René, *op. cit.*, p. 151.

²⁹ *Ibid.*, p. 216.

Ces espaces de voyages constituant le cadre de l'alimentation semblent donc impliquer deux types de plats : des repas modeste et des plats gourmands. Ces deux catégories sont représentées par des personnages que le héros rencontre pendant qu'il est en train d'accomplir son désir « de voir le pays »³⁰. Au delà du fait que la nourriture apparaît comme le signe d'un statut social³¹, c'est par la présentation des habitudes alimentaires de certaines figures de la société que nous recevons une image sur les conceptions liées au goût. Dans la partie suivante, nous nous penchons sur l'analyse de ces personnages non seulement pour décrire ce qui compose leur repas mais aussi pour voir leur attitudes envers le boire et le manger.

Le pícaro, qui se place en marge de la société, semble être présent en marge de la phase picaresque du récit : il y apparaît au début et à la fin. Sa caractéristique essentielle reste l'illusion, le paraître, la contradiction.

Être pícaro signifie avant tout être *parasite*³². En effet, l'initiation de Gil Blas au « *theatrum mundi* » se fait par un pareil homme :

Je demandai à souper dès que je fus dans l'hôtellerie. C'était un jour maigre. On m'a accomoda des œufs. [...] Je n'avais pas encore mangé le premier morceau, que l'hôte entra, suivi de l'homme qui l'avait arrêté dans la rue. [...] Mon admirateur me parut un fort honnête homme et je l'invitai à souper avec moi. Ah ! très volontiers, s'écria-t-il ; je sais trop bon gré à mon étoile de m'avoir fait rencontrer Gil Blas de Santillane, pour ne pas jouir de ma bonne fortune le plus longtemps que je pourrai. Je n'ai pas grand appétit, poursuivit-il, je vais me mettre à table pour vous tenir compagnie seulement et je mangerai quelques morceaux par complaisance. [...] Il se jeta d'abord sur l'omelette avec tant d'avidité, qu'il semblait n'avoir mangé de trois jours. [...] J'en ordonnai une seconde [...] Il y procédait portant d'une vitesse toujours égale et trouvait moyen [...] de me donner louanges sur louanges : ce qui me rendait fort content de ma petite personne. Il buvait aussi fort souvent [...] je demandai l'hôte s'il n'avait pas de poisson à nous donner. [...] J'ai une truite excellente ; mais elle coûtera cher à eux qui la mangeront : c'est un morceau trop friand pour vous. [...] Je m'en sentais offensé et je dit fièrement à Corcuero : Apportez-nous votre truite et ne vous embarrassez pas du reste. [...] A la vue de ce nouveau plat, je vis briller une grande joie dans les yeux du parasite [...] Enfin, après avoir bu et mangé tout son souf, il voulut finir la comédie. Seigneur Gil Blas, me dit-il en se levant de table, je suis trop content de la bonne chère que vous m'avez faite, pour vous quitter sans vous donner un avis important dont vous me paraissez avoir besoin. Soyez désormais en garde contre les louanges.³³

³⁰ *Ibid.*, p. 45.

³¹ DÉMORIS, René, *op.cit.*

³² ROMAN, Myriam-TOMICHE, Anne, *Figures du parasite*, Collection Littératures, dirigée par MONTANDON, Alain, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2001, p. 42. « Le pícaro apparaîtrait ainsi à l'origine comme un parasite de l'époque baroque, chargé de signifier combien l'apparaître constitue l'être ».

³³ LESAGE, Alain-René, *op. cit.*, p. 49-52.

Le lexique de la citation ci-dessus témoigne du registre du paraître. Bien entendu, la flatterie n'est qu'un stratagème pour que le parasite affamé puisse se rassasier. En outre, l'œuf et la truite – plats du jeûne – ne deviennent si excellents et si dignes de louanges que parce qu'ils assurent la satisfaction du besoin physique.

Ce type de picaro, qui « est un gueux perpétuellement en quête de nourriture »³⁴ se reflète dans l'image du *picaro déguisé*. Les ermites qui offrent à Gil et à son compagnon de voyage « quelques ciboules avec un morceau de pain et une cruche d'eau [avec] un peu de fromage et deux poignée de noisettes »³⁵ en louant la mode de vie ascétique sont des escrocs. En réalité, ils passent « presque toute la nuit à table avec des « bigotes », qui leur préparent « un grand repas »³⁶.

Le *bandit* en tant que figure emblématique des marginaux ne ressemble pas au picaro, du moins en ce qui concerne sa conception de la bonne chère. Le capitaine Rolando et sa troupe de voleurs font partie d'« un monde dans lequel règne l'abondance »³⁷ :

[...] nous parvîmes à une cuisine où une vieille femme faisait rôtir des viandes sur des brasiers et préparait le souper. La cuisine était ornée des ustensiles nécessaires, et tout auprès on voyait une office pourvue de toutes sortes de provisions. La cuisinière, il faut que j'en fasse le portrait, était une personne de soixante et quelques années. Elle avait eu dans sa jeunesse les cheveux d'un blond très ardent, car le temps ne les avait pas si bien blanchis, qu'ils neussent encore quelques nuances de leur première couleur. Outre un teint olivâtre, elle avait un menton pointu et relevé avec des lèvres fort enfoncées ; un grand nez aquilin lui descendait sur la bouche et ses yeux paraissaient d'un très beau rouge pourpré.[...] je vis une infinité de bouteilles et de pots de terre bien bouchés, qui étaient pleins, disait-il, d'un vin excellent. [...] Ils apportaient deux mannequins remplis de sucre, de cannelle, de poivre, de figues, d'amandes et de raisins secs. Ils commencèrent à manger avec beaucoup d'appétit [...] Un grand plat de rôt servi peu de temps après les ragoûts, vint achever de rassasier les voleurs, qui buvant à proportion qu'ils mangeaient, furent bientôt de belle humeur et firent un beau bruit.³⁸

Il n'est pas difficile d'admettre que le manger et le boire disposent d'une grande importance dans ce monde « parallèle »³⁹, au sein duquel il existe également une sorte d'hierarchie. C'est justement à cause de ce renversement que les bandits peuvent faire la bonne chère – non seulement une fois, mais en permanence. De plus, ces plats ne sont pas composés d'œufs ou de poisson, mais de toutes sortes de viandes qui sont assaisonnées d'épices exotiques. Finalement, cette cuisine est gardée par un « bel ange des ténèbres », dont la description

³⁴ ROMAN, Myriam-TOMICHE, Anne, *op. cit.*

³⁵ LESAGE, Alain-René, *op. cit.*, p. 348.

³⁶ *Ibid.*, p. 435.

³⁷ LAHOUDI, Gérard, *op. cit.*, p. 55.

³⁸ LESAGE, Alain-René, *op. cit.*, p. 57-61.

³⁹ LAHOUDI, Gérard, *op. cit.*, p. 54.

correspond à celle d'une sorcière⁴⁰. C'est ici que nous découvrons également l'illusion. L'image du *brigand* est insérée aux I^{er}, III^e, V^e et VI^e livres.

Cette dualité qui régit le portrait des hors-la-société caractérise bel et bien le reste des figures de la société présentées par Lesage.

L'image du *Juif*, personnage absolument inséparable du roman picaresque original⁴¹, est aussi représentée par le domaine de la gastronomie. Bien entendu, cette description n'est pas flatteuse, pourtant, l'antisémitisme caractérisant le picaresque espagnol est atténué dans *Gil Blas*, étant donné que ces figures n'y apparaissent que deux fois, au V^e et au VI^e livres.

La friponnerie dont le marchand Samuel Simon devient victime est fondée essentiellement sur ses habitudes alimentaires, disposant d'une dimension religieuse :

Dites-moi, mangez-vous du porc dans votre maison ? Je ne pense pas, répondit Gaspard, que nous en ayons mangé deux fois depuis une année que j'y demeure. Fort bien, reprit monsieur l'Inquisiteur ; écrivez, greffier, qu'on ne mange jamais de porc chez Samuel Simon. En récompense, continua-t-il, on y mange sans doute quelquefois de l'agneau ? Oui, quelquefois, répartit le garçon ; nous en avons, par exemple, mangé un aux dernières fêtes de Pâques. [...] Marquez, greffier, marquez qu'il observe religieusement le jeûne du sabbat.⁴²

L'autre description de la figure du *Juif* est liée au boire : il est décrit en tant que « compagnon de débauche »⁴³ d'un rénégat.

Le garçon barbier, figure du II^e livre – rencontre fortuite du voyage – est également présenté par ce qu'il mange et boit. *Gil Blas* écoute son histoire pendant qu'ils mangent ensemble d'oignons, du pain et du fromage avec « une petite outre remplie [...] d'un vin délicat et friand »⁴⁴. Le héros précise : « Quoique les mets ne fussent pas bien savoureux, la faim qui nous pressait l'un et l'autre ne nous permit pas de les trouver mauvais »⁴⁵. C'est la nécessité alors qui pousse les deux jeunes hommes à vanter les mérites du repas. Or, c'est la même attitude que nous pouvons remarquer dans le récit inséré du barbier faisant

⁴⁰ La sorcière est un personnage récurrent des romans picaresques espagnols. Voir : SOUILLER, Didier, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹ SOUILLER, Didier, *op. cit.*, p. 16 ; 10. Souiller précise les « implications politiques et économiques de cet antisémitisme frénétique » : « La bourgeoisie citadine à la fin du XV^e siècle est, pour l'essentiel, une bourgeoisie judéo-chrétienne, qui, à partir de 1525 environ, est broyée par le mouvement général du rejet du judéo-christianisme et par le carcan des statuts de pureté de sang. Cette bourgeoisie, dont le rôle était prééminent dans tous les domaines (arts, commerce, affaires, etc...), et qui groupait peut-être 50 000 à 100 000 personnes n'a pu connaître de développement normal ni cet avenir que la grande folie antisémite a porté au nombre mystérieux de tous les possibles qui ne sont pas. Les expulsions, les conversions de force, les exclusions et les bûchers de l'Inquisition (qui confisquait les biens de ses victimes...) l'ont anéantie. »

⁴² LESAGE, Alain-René, *op. cit.*, p. 447.

⁴³ *Ibid.*, p. 399.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁵ *Ibid.*

référence à l'aventure du parasite, puisqu'elle est initiatique et reprend le motif de la flatterie :

J'arrivai sur le soir au village d'Ataquinés avec un très rude appétit. [...] il m'apporta un civet de matou, que je mangeai avec la même avidité que s'il eût été de lièvre ou de lapin. Il accompagna cet excellent ragoût d'un vin qui était si bon, disait-il, que le roi n'en buvait pas de meilleur, Je m'aperçus pourtant que c'était de vin gâté. Mais cela ne m'empêcha pas de lui faire autant d'honneur qu'au matou.⁴⁶

Le mode de vie des comédiens est présenté également sous l'égide de la dualité du point de vue de ce que ces personnages mangent. Ils apparaissent au II^e et au III^e livres. *Le comédien*, qui ne peut satisfaire son appétit que de « croûtes de pain » trempées de l'eau, offre son bien aux voyageurs qu'il rencontre en route. En échange, il peut jouir d'« un repas plus solide »⁴⁷. Cette fois-ci encore, le but consiste dans la satisfaction du besoin physique :

Nous commençames alors à ronger nos grignons et les restes précieux du lièvre, en donnant à l'outré de si rudes accolades, que nous l'eûmes bientôt vidée. Nous étions si occupés tous trois de ce que nous faisons, que nous ne parlâmes presque point pendant ce temps-là.⁴⁸

L'autre type de comédien ne vit pas dans la misère et fait partie de la vie sociale des grandes villes. Il est associé essentiellement aux figures féminines dans les six premiers livres de l'œuvre. Celles-ci sont caractérisées par la débauche et la recherche constante des plaisirs⁴⁹. Elles passent des « nuit[s] à boire et à dire des gueulées »⁵⁰, ou elles donnent des soirées dont les accessoires les plus importants sont, entre autres, « des bouteilles de différents vins, [et] des bouteilles de liqueurs »⁵¹. Elles ne dédaignent pas non plus les plaisirs de la table en se moquant des règles non écrites de la société :

C'était un jour maigre : j'achetai, par ordre de ma maîtresse, de bons poulet gras, des lapins, des perdreaux et d'autres petits-pieds. Comme messieurs les comédiens ne sont pas contents des manières de l'Église à leur égard, ils n'en observent pas avec exactitude les commandements.⁵²

⁴⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁹ Pourtant, Lesage affirme dans sa préface d'avoir atténué l'image sur le mode de vie des comédiennes : « J'avoue que je n'ai pas toujours exactement suivi les mœurs espagnoles, et ceux qui savent dans quel désordre vivent les comédiennes de Madrid, pourraient me reprocher de n'avoir pas fait une peinture assez forte de leurs dérèglements ; mais j'ai cru devoir les adoucir, pour les conformer à nos manières ». LESAGE, Alain-René, *op. cit.*, p.39-40.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 217.

⁵¹ *Ibid.*, p. 256-257.

⁵² *Ibid.*, p. 258-259.

Le personnage du *chanoine* Sedillo, qui est présentée dans le II^e livre, est l'incarnation du partisan de l'alimentation « de bon goût »⁵³ – l'individu qui trouve plaisir dans les plats délicieux. La cuisine de cet homme ecclésiastique fonctionne en tant qu'atelier du bon repas. Comme dans le cas du souterrain, le narrateur peint l'endroit où règne une femme :

[...] la dame Jacinte [...] excellait en tout. On trouvait ses bisques exquis, tant elle savait bien choisir et mêler les sucs des viandes qu'elle y faisait entrer, et ses hachis étaient assaisonnés d'une manière qui les rendait très agréables au goût. [...] je servis un potage qu'on aurait pu présenter au pus fameux directeur de Madrid et deux entrées qui auraient de quoi piquer la sensualité d'un vice-roi [...] elle avait aussi soin de lui faire boire de temps en temps de grands coups de vin un peu trempé. [...] Il s'acharna sur les entrées et ne fit pas moins d'honneur aux petits pieds. [...] Il se contentait d'un poulet et de quelques compotes de fruits.⁵⁴

Toutefois, cet idylle des plaisirs du goût est rompue par le conseil sévère du *docteur* Sangrado, dont la devise pourrait être « l'ascèse c'est la santé » :

Les mets délicieux sont des plaisirs empoisonnés : ce sont des pièges que la volupté tend aux hommes pour les faire périr plus sûrement. Il faut que vous renonciez aux aliments de bon goût. Les plus fades sont les meilleurs pour la santé. Comme le sang est insipide, il veut des mets qui tiennent de sa nature. Et buvez-vous du vin, ajouta-t-il ? Oui, dit le licencié, du vin trempé. Oh, trempé tant qu'il vous plaira, reprit le médecin. Quel dérèglement ! voilà un régime épouvantable ! Il y a longtemps que vous devriez être mort.⁵⁵

La conception du docteur semble passer d'un extrême à l'autre : l'homme met en garde tout le monde contre tout repas de bon goût – y compris le vin –, et conseille de se nourrir d'aliments qui sont « les plus convenables à l'estomac »⁵⁶ – notamment de pois, de fèves, de pommes cuites ou du fromage –, il prône les qualités de l'eau :

Buvez, mes enfants ! [...] Buvez de l'eau abondamment. C'est un dissolvant universel. [...] Si tu te sens, me dit-il, quelques dégoût pour l'eau pure, il y a des secours innocents pour soutenir l'estomac contre la fadeur des boissons aqueuses. La sauge, par exemple, et la véronique leur donnent un goût délectable ; et si tu veux les rendre encore plus délicieuses, tu n'as qu'à y mêler de la fleur d'œillet, de romarin ou de coquelicot.⁵⁷

L'hédonisme peut être également découvert dans les images des *petits-mâtres* et de leurs *valets* du III^e livre. Tandis que ces premiers s'entretiennent dans un

⁵³ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 125-126.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 129-130.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 136.

cabaret, les valets se divertissent eux, en commandant « dix bouteilles de [...] plus excellent vin »⁵⁸ de l'hôte – sur le compte des maîtres.

A la base de la présentation de cet « espace de rencontre », nous pouvons prendre en considération trois conceptions de goût qui se manifestent dans les six premiers livres de *Gil Blas*. Nous remarquons d'abord la privation de caractère picaresque – reflétée dans les images du *parasite*, du *garçon barbier* et du *comédien*. Vient ensuite l'alimentation ascétique – liée au personnages du *docteur* Sangrado et de *l'ermite travesti*. Nous voyons finalement la conception hédoniste dans les figures des *bandits*, du *licencié* Sedillo, des *petits-mâtres*, des *comédiennes* et des *juifs*.

On peut alors poser la question : quelle est la position du héros dans cet « espace du goût » ? D'après ce que nous venons de détailler, nous pouvons affirmer que Gil Blas se trouve devant deux extrémités : la misère – choisie ou subie – ou l'abondance. C'est ce qui caractérise « l'espace de voyage » tout comme « l'espace de rencontre. » Mais comment participe-t-il à l'expérience de l'autre acquérant ainsi le sien ? Car manger en société signifie également s'identifier à l'autre.

Dans le cas du premier type de conception du goût – qui vise la satisfaction de la faim –, le héros y « goûte » lorsqu'il est en compagnie : lors de l'aventure du parasite, Gil entre dans l'auberge parce qu'il a faim. Le repas consommé avec le barbier semble bien délicieux, parce que la « faim qui [les] pressait l'un et l'autre ne [leur] permit pas de les trouver mauvais »⁵⁹. Le héros, le barbier et le comédien sont tellement préoccupés des vivres partagés qu'ils ne communiquent pas pendant qu'ils mangent.

De l'ascèse, l'essentiel du second type de conception du goût, Gil n'a qu'une expérience partielle. Il écoute, d'une part, les louanges du docteur, mais il ne veut pas les suivre : « [le docteur] avait beau vanter l'eau et [lui] enseigner le secret d'en composer des breuvages exquis, [il] en buvai[t] avec tant de modération »⁶⁰ que c'était aperçu. D'autre part, le monologue de l'ermite perd toute sa validité, car il est prononcé par un menteur.

Reste encore la conception hédoniste. Dans ce cas-là, nous pouvons découvrir la position active du héros : soit il participe à la préparation des mets soit il les sert. En tout cas, il acquiert d'expérience sur l'art de la gastronomie. Capturé par des bandits, Gil Blas est initié au monde de la cuisine en devenant échanson :

[...] l'on me renvoya dans la cuisine, où la dame Léonarde m'instruisit de ce que j'avais à faire. [...] Je débutai par le buffet, [...] J'apportai ensuite des ragoûts. [...] Ils commencèrent à manger avec beaucoup d'appétit ; et moi, debout derrière eux, je me tins prêt à leur verser du vin.⁶¹

⁵⁸ *Ibid.*, p. 219.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁶¹ *Ibid.*, p. 60.

Chez le chanoine, le protagoniste « ne paru[t] pas neuf dans l'art de faire la cuisine »⁶². De plus, il hérite de son maître un livre qui s'intitule *Le Cuisinier parfait*. Lors de l'épisode des petits-maîtres, Gil est l'un des valets qui servent du vin. Dans l'habitation de la comédienne Arsénie, il reprend les tâches cuisinières : « nous nous joignîmes tous cinq pour préparer le repas, je servais d'échanson, pour montrer à ma maîtresse que j'étais un homme de tout »⁶³.

Bien qu'il acquière une connaissance sur les extrémités du goût, Gil Blas n'est pas un homme des plaisirs ni ascète : il devient échanson contre son gré ; il trouve que le livre de cuisine hérité n'est pas « d'une grande utilité »⁶⁴ ; le monde des comédiens lui fait finalement dégoût ; il dénonce le régime alimentaire du docteur. Il nous semble que ce processus d'apprentissage à travers l'espace du goût permet à l'auteur d'impliquer les principes d'une conception de vie qui semble correspondre à la philosophie épicurienne en ce qu'elle met au centre « l'usage modéré des plaisirs »⁶⁵ pour atteindre le bonheur. La variété des positions des mets au sein de l'espace du goût fait preuve du fait que le plaisir de la table est caractérisé également par sa position sociale constamment changée.

⁶² *Ibid.*, p. 125.

⁶³ *Ibid.*, p. 256.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁵ *Encyclopédie*, *op. cit.*

La place de l'enfant dans la société et dans la famille chez Diderot

Enikő SZABOLCS

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la question de l'éducation commence à intéresser les contemporains, ce qui se traduit par le nombre d'ouvrages publiés sur le sujet. De cette grande masse, nous avons choisi quelques textes de Diderot où les réflexions sur l'enfance et sur les méthodes de l'éducation sont particulièrement originales et innovantes, étant donné qu'elles constituent une question sociale, morale et politique. Nous cherchons à mettre en relief les pensées éducatives de Diderot dans les *Mélanges pour Catherine II* et le *Plan d'une université*, destinés tous les deux à l'impératrice de Russie, et en particulier les chapitres où Diderot parle de la place de l'enfant dans la société ou des questions de l'éducation. Dans ces ouvrages, Diderot se permet d'exprimer ses pensées librement. Nous pouvons connaître également, quoique de manière plus indirecte, ses pensées sur l'enfance dans la fiction intitulée *Le Neveu de Rameau*. Une troisième sorte de texte, sa correspondance, différente par son intimité, montre aussi son intérêt à l'égard de ces sujets : nous analyserons sa *Lettre à la comtesse de Forbach sur l'éducation des enfants* pour compléter notre corpus. Dans ce travail, nous avons essayé de prendre une certaine distance critique selon le genre et l'intention de l'auteur.

Dans la conception de l'enfance, un changement fondamental se produit pendant ce siècle. Les parents, qui ont considéré leurs enfants comme de petits adultes, commencent à accepter que l'enfant a aussi sa propre manière de penser et d'agir¹. La confiance en l'enfant s'élabore lentement et la vie commune des parents avec leurs enfants se répand. C'est à l'intérieur de la famille bourgeoise que ce changement se déroule le plus vite. La famille nucléaire se substitue à la nombreuse famille médiévale. Le nombre des enfants baisse et l'âge des époux s'approche qui ont pour conséquence que les parents consacrent plus de temps à leurs enfants² et c'est naturel pour eux que l'enfant participe dans les tâches quotidiennes³. Cette transformation a entraîné un changement aussi bien dans les théories éducatives que dans la pratique de l'éducation. Jusqu'à cette époque, l'éducation s'est déroulée en grande partie dans les institutions monacales, étant donné qu'elle a été fondée sur le fait qu'il faut déraciner le mal dans l'enfant⁴.

¹ SNYDERS, Georges, *La pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1965, p. 269-270. (Désormais : SNYDERS, *La pédagogie en France*)

² PUKÁNSZKY, Béla, *A gyermekkor története*, Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 2002, p. 122-123. (Désormais : PUKÁNSZKY, *A gyermekkor története*)

³ SNYDERS, *La pédagogie en France*, p. 304.

⁴ *Ibid.*, p. 269-270.

L'expérience personnelle a formé sa réflexion sur l'éducation. Diderot fréquente le collège des jésuites de Langres dont il formule une critique vive⁵ dans la *Réfutation d'Helvétius* :

J'ai passé les premières années de ma vie dans les écoles publiques, et j'ai vu quatre ou cinq élèves, supérieurs à tous les autres, se succéder pendant le cours entier de l'année, dans les places d'honneur, et décourager le reste de la classe.

J'ai vu tous les soins du professeur se concentrer dans ce petit nombre de sujets d'élite, et tous les autres enfants négligés.

J'ai vu ces cinq ou six sujets merveilleux occupés pendant six ou sept ans de l'étude des langues anciennes qu'ils n'avaient point apprises.

Je les ai vus tous sortir du collège sots, ignorants et corrompus.

[...] J'ai vu cette règle, inflexible pour les enfants des pauvres, se prêter à toutes les fantaisies des enfants des riches.

J'ai vu les enfants de ces derniers aller chercher deux fois la semaine dans la maison paternelle, le dégoût des études, et le répandre parmi leurs camarades.

Et je me suis écrié : « Malheur au père qui peut faire élever son enfant à côté de lui et qui l'envoie dans une école publique. »⁶

Diderot suit cette réflexion dans les *Mélanges* aussi : « notre éducation, bornée à l'étude des langues, a été jusqu'à présent monastique. On dirait que tous les enfants renfermés dans nos collèges sont destinés ou à la magistrature ou à l'Eglise »⁷.

Les penseurs de cette époque argumentent pour l'accès à des connaissances actuelles et utilisables comme les sciences naturelles ou les « arts mécaniques ». Au lieu de l'éducation religieuse, les parents optent pour une éducation qui « prépare l'enfant à agir dans le monde »⁸. Au cours de notre analyse, nous nous concentrons sur les sujets qui se montrent très importants dans la réflexion de Diderot, c'est la raison pour laquelle ce travail s'organise autour de deux axes étroitement liés : la place que l'enfant occupe dans la famille, et dans une unité plus large, dans la société.

Dans les ouvrages théoriques destinés à Catherine II, on peut distinguer trois niveaux : le premier est celui des idées générales ; le deuxième s'occupe de la réalisation virtuelle et de la critique des méthodes françaises actuelles. Le troisième niveau est constitué des conseils pratiques et concrets donnés à l'impératrice.

Parlant de la Russie, Diderot pense évidemment à la situation de son pays. Il n'est pas satisfait de l'enseignement français contemporain, selon lui, cette sorte d'éducation ne donne pas un savoir vraiment utile et nécessaire :

⁵ STENGER, Gerhardt, *Diderot. Le combattant de la liberté*, Paris, Perrin, 2013, p. 23.

⁶ DIDEROT, Denis, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme*, in *Œuvres*, tome I, *Philosophie*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 919.

⁷ DIDEROT, Denis, *Mélanges philosophiques, historiques, etc., pour Catherine II*, in *Œuvres*, tome III, *Politique*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 286. (Désormais : DIDEROT, *Mélanges*)

⁸ SNYDERS, *La pédagogie en France*, p. 356 ; 361.

on nous élève assez bien ; nous ne manquons ni d'instituteurs ni d'instruction. Mais à quoi nous sert cette éducation ? quelle importance pouvons-nous y mettre ? à quoi nous mène-t-elle ? à être plus ou moins agréables en société ; à obtenir la préférence sur un rival auprès d'une femme ; à être des petits soupers d'un grand seigneur ; à plaire ; à être accueilli par des vizirs tourmentés d'un profond ennui⁹.

Diderot formule l'idée que déjà le but de l'éducation est mal désigné, et que ce défaut provient du fait que l'instruction n'est pas mise sous l'autorité de l'État. La pensée qu'il faudrait mettre une partie de l'éducation dans des cadres nationaux, pourrait résoudre un autre problème aussi, notamment l'instruction des enfants de basse extraction. Il rédige sa proposition à la solution de ce problème dans le chapitre XXV des *Mélanges*. L'écrivain élabore un enseignement qui est à la fois obligatoire et gratuit. Il exprime un idéal, selon lequel tout le monde pourrait étudier jusqu'au maximum de ses possibilités et suggère que les enfants pauvres devraient être éduqués de la même manière que les enfants riches ; néanmoins, nous pouvons apercevoir des différences entre le but de leur éducation.

Son but ultime ne diffère pas de celui de ses contemporains ; il consiste dans la formation de bons citoyens et de bons pères de famille. Il le rédige dans le *Plan d'une université* de la façon suivante :

il s'agit de donner au souverain des sujets zélés et fidèles ; à l'empire, des citoyens utiles ; à la société, des particuliers instruits, honnêtes et même aimables ; à la famille, de bons époux et de bons pères¹⁰.

Diderot considère qu'il est d'une importance fondamentale que les enfants venus d'une famille de statut social bas reçoivent également un enseignement. Ils ont un plus grand besoin de l'instruction, car c'est une possibilité pour eux à l'ascension sociale.

L'auteur pense que dans les familles pauvres, les parents ne peuvent pas accorder une attention suffisante à l'enfant. Cependant, au lieu de considérer cette situation comme un désavantage, il souligne plutôt le bon côté :

[ils] sont élevés plus sévèrement ; moins chers à leurs parents indigents, ils en sont moins corrompus ; ils n'imaginent pas qu'on sait tout sans rien apprendre ; ils se tourmentent ; ils travaillent ; ils se hâtent de sortir de leur obscurité, l'unique moyen d'obtenir les aisances de la vie qui leur manquent, ou de s'en consoler par la considération générale, l'estime de leurs semblables, et la conscience de leur valeur¹¹.

Les enfants pauvres doivent donc faire un grand effort pour obtenir l'estime sociale. Ils sont motivés à travailler sérieusement, car ils sont obligés à gagner

⁹ DIDEROT, *Mélanges*, p. 303-304.

¹⁰ DIDEROT, Denis, *Plan d'une université*, in *Œuvres*, tome III, *Politique*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 416-417. (Désormais : DIDEROT, *Plan d'une université*)

¹¹ DIDEROT, *Mélanges*, p. 283.

de l'argent. Ce dernier motif n'incite pas les riches à étudier car ils vivent dans l'aisance depuis leur naissance.

Si Diderot établit une différence entre les riches et les pauvres du point de vue des matières enseignées, c'est pour démontrer que ces derniers ont un plus grand besoin de bien apprendre les matières de base, c'est à dire « lire, écrire, orthographier couramment sa langue » et « former les caractères de l'arithmétique »¹². Mais si les hommes de métiers apprennent à écrire aussi, c'est un avantage particulier, car ainsi un autre avenir s'ouvre devant eux¹³. Diderot exprime son avis concernant ce sujet dans l'article « Écriture » de l'*Encyclopédie* :

Il n'est pas nécessaire qu'un enfant qui a de la fortune sache écrire comme un maître d'école ; mais celui qui a des parents pauvres et qui trouve l'occasion de se perfectionner dans l'écriture, ne connaît pas toute l'importance de cette ressource, s'il la néglige. Pour une circonstance où l'on serait bien-aise d'avoir un homme qui sût dessiner, il y en a cent où l'on a besoin d'un homme qui sache écrire¹⁴.

Dans les *Mélanges*, Diderot exprime son idée de la différenciation des élèves selon la situation financière de leur famille. Il répartit les élèves en trois groupes en raison du financement de leur enseignement : les pensionnaires, les boursiers et les externes.

Le premier groupe est composé des « enfants des parents aisés, mais trop distraits ou trop occupés pour veiller eux-mêmes sur leurs enfants ». Ils sont donc les enfants riches, et la leçon la plus importante pour eux est d'apprendre l'égalité. Diderot juge important qu'à l'école, ils ne soient entourés ni de précepteurs particuliers, ni de valets et de cette manière, ils apprennent l'égalité. Il veut qu' « un pensionnaire noble soit aussi parfaitement sous la férule du maître que le pensionnaire roturier ; et que celui-ci puisse s'en venger s'il est insolent ».

Les membres du groupe des externes devraient porter un vêtement d'école afin d'éviter l'école buissonnière. Ils habitent chez eux, ils ont « des parents en état de les garder, de les nourrir, de les vêtir, de fournir à toutes dépenses et de les envoyer à l'école ».

Enfin, le dernier groupe est celui des boursiers qui sont « les enfants de ceux qui ne sont pas assez aisés pour fournir soit à l'éducation, soit à la subsistance de leurs enfants, et que le collège adopte ». Ils reçoivent leur bourse du souverain, des grands seigneurs ou des riches particuliers. Pour une bourse

¹² DIDEROT, *Plan d'une université*, p. 430.

¹³ PEROL, Lucette, « Diderot et les problèmes de l'éducation » in *Diderot : Il politico, il filosofo, lo scrittore. A cura di Alfredo Mango*, Milano, 1986, p. 155.

¹⁴ DIDEROT, Denis, « Écriture », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la dir. de Diderot et d'Alembert,

[<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.4:647:12.encyclopedie0311.3752223>] (Site consulté le 2 avril 2013).

vacante, Diderot propose d'introduire le concours qui motive les enfants et les parents. Pour éviter que les boursiers soient humiliés, ils seront éduqués séparément, parce qu'ils sont méprisés par les deux autres groupes. Il juge encore important que « les parents, pendant la durée de l'éducation, perdissent toute autorité sur leurs enfants ». Cela montre une certaine méfiance à l'égard des préjugés concernant les familles d'origine basse, et constate que malgré leur situation financière, « presque tous les hommes qui se distinguent dans les sciences et dans les arts sont de basse extraction » ; au contraire, les enfants riches « imaginent [...] qu'on sait tout sans rien apprendre »¹⁵.

La question du concours revient plusieurs fois dans la réflexion de Diderot. Cette pratique existe déjà en France, à la Faculté de droit. Diderot a donc trouvé un exemple pratique qui fonctionne bien, il connaît son processus et il pense que c'est possible de l'élargir sur tous les domaines de la vie du travail. Il veut assurer l'égalité des chances pour tout le monde. L'écrivain trouve l'utilité de l'introduction des concours dans le fait qu'il « ferme la porte aux injustices connues sous le nom de faveurs et de grâces » et par cela, il a l'intention d'éviter que « l'or devienne le premier mobile d'une nation »¹⁶.

Dans les ouvrages destinés à Catherine II, Diderot rejette l'éducation ecclésiastique et il critique encore le manque de l'utilité publique de l'enseignement de la France¹⁷. La critique de Diderot ne concerne pas uniquement le système scolaire, mais aussi les enseignants. Dans les institutions publiques, Diderot confie l'éducation aux maîtres. Sa lettre à la comtesse de Forbach traduit des prétentions élevées concernant leur qualité : « [L]es bons maîtres sont rares, parce qu'ils traînent leurs élèves pied à pied, et qu'on a fait avec eux une route immense, sans qu'ils se soient avisés une fois de nous arrêter sur les sommités, et de promener nos regards autour de l'horizon »¹⁸. Ce n'est donc pas assez de bien connaître une branche de la science, il faut pouvoir la transmettre aux enfants d'une manière qui convient à leur âge et à leur intérêt.

Il accentue dans les *Mélanges* que l'apprentissage des langues anciennes tel que le latin et le grec n'a aucune utilité, cependant il conseille leur étude dans le *Plan d'une université*, mais seulement quand « l'étudiant n'étant plus un enfant, ayant le jugement fait, et la tête meublée d'une assez bonne provision de connaissances élémentaires en tout genre »¹⁹.

Le rôle du maître ou du précepteur constitue un sujet de discussion dans *Le Neveu de Rameau* aussi. Le personnage de MOI veut un ou deux maîtres pour l'instruction de sa fille, mais LUI met en doute cette conception :

¹⁵ Toutes les citations proviennent de DIDEROT, *Mélanges*, p. 283-285.

¹⁶ *Ibid.*, p. 308-309.

¹⁷ DIDEROT, *Plan d'une université*, p. 416.

¹⁸ DIDEROT, Denis, *Lettre à la comtesse de Forbach*, in *Œuvres*, Tome V, *Correspondance*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 1101-1102. (Désormais : DIDEROT, *Lettre à la comtesse de Forbach*)

¹⁹ DIDEROT, *Plan d'une université*, p. 453.

Et ces maîtres, vous espérez qu'ils sauront la grammaire, la fable, l'histoire, la géographie, la morale dont ils lui donneront des leçons ? [...] S'ils possédaient toutes ces choses assez pour les montrer, ils ne les montreraient pas. [...] c'est qu'ils auraient passé leur vie à les étudier²⁰.

Contrairement à MOI, LUI confie l'éducation de son fils à un précepteur, il ne s'en occupe point. Il ne veut dans aucun cas assumer cette tâche, il rejette complètement cette idée après la proposition de MOI : « Ma foi, ce ne sera pas moi ; mais peut-être un jour, le mari de ma fille ou la femme de mon fils »²¹.

Dans *Le Plan d'une université*, Diderot précise et nuance son idée sur le bon maître. Il présente la pensée que les maîtres devraient être choisis par un concours selon leurs mœurs et leur capacité intellectuelle. Il précise que le bon maître doit avoir à la fois trois qualités : « la science approfondie de la matière qu'il doit enseigner ; un esprit juste ; une âme honnête et sensible »²². Diderot souligne que les instituteurs ne doivent pas porter une « vile et funeste prédilection »²³ pour les enfants riches, et il est important qu'ils traitent pareillement tous les élèves. Pour le philosophe, la relation entre maître et élève doit être égalitaire, pourtant il est nécessaire que les enfants respectent les enseignants. Le « temps des études » et celui des loisirs est organisé, surveillé par les « maîtres de quartiers ou répétiteurs »²⁴.

Diderot attribue à un maître non pas la seule tâche d'enseigner sa propre matière, mais aussi la préparation des élèves à vivre dans le monde. Il juge utile qu'un professeur d'anatomie et de physiologie soit « obligé de finir son cours par quelques leçons sur l'art de fortifier le corps et de conserver sa santé, et de ne pas oublier la longue liste de souffrances que l'homme intempérant se prépare »²⁵.

Très exigeant à l'égard des professeurs, le philosophe pense qu'ils ne doivent pas commettre de faute et s'ils en commettent une, cela « ne doit jamais être traité légèrement ». Il s'adresse enfin en ces termes à la fois aux pères et à Catherine II :

Pères, l'indulgence déplacée pour l'instituteur de vos enfants retombera sur eux et sur vous. Souverains, l'indulgence déplacée pour de mauvais instituteurs retombera sur l'espoir de votre nation et sur vous²⁶.

Dans ce système de l'éducation, les enfants trouvés ont aussi une place particulière. Diderot suggère de leur apprendre à lire et écrire, et un peu d'arithmétique.

²⁰ DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, intr., chronol., dossier, bibliogr. par Jean-Claude Bonnet, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 68. (Désormais : DIDEROT, *Le Neveu de Rameau*)

²¹ *Ibid.*, p. 76.

²² DIDEROT, *Plan d'une université*, p. 496.

²³ *Ibid.*, p. 419.

²⁴ *Ibid.*, p. 489.

²⁵ *Ibid.*, p. 443.

²⁶ *Ibid.*, p. 497.

tique, de géométrie et de mécanique. Il les prédestine « aux arts et métiers »²⁷, tout en leur laissant le libre choix d'un métier qui leur convient. Il leur propose une éducation semblable à celle des jeunes filles, parce que leur situation est semblable de ce point de vue, qu'eux aussi, ils sont destinés à un sort déterminé et n'ont pas de véritable possibilité de choisir.

Pour les filles, Diderot imagine une éducation complètement différente de celle des garçons et sur ce point, il ne diffère pas de ses contemporains, quoique sa conception semble assez libérale, il ne refuse même pas la possibilité de l'égalité entre les femmes et les hommes.

Dans les œuvres analysées, l'éducation des garçons et celle des filles reçoivent presque la même importance ce qui résulte probablement du fait que Diderot lui-même a aussi une fille. Il puise donc de sa propre expérience quand il parle de cette question.

Dans sa conception, on peut voir des éléments conservateurs, par exemple la pensée selon laquelle les garçons ne peuvent pas être éduqués ensemble avec les filles, même les femmes des maîtres ne peuvent pas entrer dans le collège parce que « le mélange des deux sexes ne tarde pas à y introduire les mauvaises mœurs et la division »²⁸. Théorie et pratique semblent se contredire. En plus, ses idées apparaissent d'une manière divergente dans ses ouvrages, les œuvres fictionnelles et théoriques ne reflètent pas tout à fait la même conception.

En France, les filles venues d'une famille plus aisée ont été éduquées dans des couvents jusqu'à l'âge de 15 ans. Après en être sorties, elles se sont mariées à un homme que la famille a jugé de « bon parti ». Les filles n'ont pas atteint dans ces couvents une instruction qui pouvait être vraiment utile dans leur vie ultérieure.

Diderot parle de l'éducation des filles en France, et il accentue les inconvénients de l'éducation assurée dans les couvents. A ce point, nous pouvons aussi mentionner son roman intitulé *La Religieuse*, malgré le fait que dans cette œuvre, ce sujet ne soit pas central, mais implicitement, il critique cette sorte d'éducation des filles.

Le terme qu'il utilise pour les institutions qui servent à l'éducation des filles : « maison des jeunes filles » diffère de celles des garçons qu'il appelle « école ». Dans les *Mélanges*, il souligne le côté négatif des maisons des filles :

si, chez moi, dans une maison publique d'éducation, une jeune fille était séduite, et que la séduction transpirât, ou par quelque indiscrétion ou par les suites naturelles, la maison serait perdue, et perdue pour jamais. Il n'y a point de parents qui voulussent y envoyer leurs enfants²⁹.

²⁷ DIDEROT, *Mélanges*, p. 320.

²⁸ DIDEROT, *Plan d'une université*, p. 496.

²⁹ DIDEROT, *Mélanges*, p. 255.

Le philosophe regarde cette question du point de vue de l'impératrice et de la nation qu'elle dirige et il trouve que les conséquences d'un tel événement sont très graves et il suggère la clôture ou bien la réforme fondamentale de ces maisons.

Diderot exprime ses pensées de l'éducation des filles dans son dialogue *Le Neveu de Rameau* dans lequel les deux personnages, LUI et MOI, formulent des idées divergentes sur ce sujet.

Tous les deux ont un enfant : MOI a une fille, et LUI un garçon. La fille de MOI a huit ans et il veut lui donner un enseignement qui convient à son âge et à son sexe. Tout comme son œuvre intitulée *Sur les femmes*, le dialogue rend compte de la psychologie particulière des femmes. En plus, il s'écarte des coutumes contemporaines et au lieu d'enseigner la danse et le chant, il lui apprend « à raisonner juste », « de la grammaire, de la fable, de l'histoire, de la géographie, un peu de dessin et beaucoup de morale ». L'autre personnage, LUI, considère toutes ces connaissances inutiles à une femme, il constate cyniquement qu'elle peut aussi « déraisonner », « minauder », « pourvu qu'elle soit jolie, amusante et coquette »³⁰.

LUI imagine pour son fils une éducation complètement différente. Déjà le but diverge : « Je veux que mon fils soit heureux ; ou ce qui revient au même honoré, riche et puissant »³¹.

Ce dialogue attire notre attention au fait que dans l'éducation, la transmission d'un savoir réellement utile et l'acquisition de la manière de se comporter en société sont également nécessaires.

Dans les *Mélanges pour Catherine II*, l'éducation intellectuelle et morale ne sont pas si strictement séparées, elles sont plutôt mêlées : toutes les deux sont importantes, elles se renforcent l'une l'autre.

Il est intéressant que dans cet ouvrage, il continue à prendre comme point de départ l'éducation de sa propre fille, ce qui contredira sa réflexion, étant donné que Diderot essaie de prouver à Catherine II que l'instruction des filles est possible dans les cadres institutionnalisés. A travers cette éducation, il a le but de « préparer des mères, des épouses et des citoyennes instruites, honnêtes et utiles »³². Diderot essaie de montrer que le but est semblable que dans le cas de l'éducation de l'homme, les deux doivent devenir « citoyens utiles », « instruits, honnêtes » et « bons époux »³³.

Diderot souligne l'importance des cours d'anatomie pour les filles de 16-18 ans, quelques années avant le mariage. Dans ces cours, elles étudient le corps humain « sur des pièces en cire et injectées qui aient la vérité de la nature, sans en offrir le dégoût ». Par cette étude, il veut garder l'honnêteté des filles, car « quand [elles ont] tout su, [elles n'ont] plus rien cherché à savoir.

³⁰ Toutes les citations proviennent de DIDEROT, *Le Neveu de Rameau*, p. 67.

³¹ *Ibid.*, p. 119.

³² DIDEROT, *Mélanges*, p. 257.

³³ DIDEROT, *Plan d'une université*, p. 416-417.

[Leur] imagination s'est assoupie et [leurs] mœurs n'en sont restées que plus pures ». Elles apprennent également « à quoi s'en tenir sur les discours des hommes ».

Ces cours, donnés par une jeune demoiselle, les préparent à la vie aussi. Les filles apprennent à se comporter convenablement en société, elles reçoivent des leçons de la pudeur et de la bienséance, mais ces cours d'anatomie les préparent aussi à la maternité. Cette connaissance peut être utile pendant la grossesse et lors de l'accouchement. En tant que mère, cette étude « lui servira dans la santé pour la conserver ; dans la maladie pour bien désigner le lieu de sa douleur, dans la maison pour son mari, pour ses enfants et pour ses domestiques ».

Ce cours se déroule dans des cadres institutionnalisés, mais il dure « à peine huit jours », ce qui montre que cette éducation n'est pas du tout égale à celle des garçons mais Diderot ne la voit réalisable que de cette manière.

L'exemple de sa fille, évoqué devant la tzarine, semble montrer que Diderot juge efficace l'éducation qu'il a donnée à sa fille :

c'est ainsi que ma fille a appris, et ce qu'il lui convenait d'entendre ou de ne pas entendre, et à rester en compagnie ou à s'en retirer à temps, à discerner l'homme honnête de l'homme grossier, l'ouvrage délicat de l'auteur ordurier, le livre dont la lecture lui convenait ou ne lui convenait pas, la raison de ce qui se passait en elle, fille, et de ce qui devait se passer, femme³⁴.

Dans les familles bourgeoises, proportionnellement à leur prise de puissance économique et sociale, tous les deux parents participent dans l'éducation de leurs enfants. Aussi l'intimité familiale commence à apparaître, et l'enfant n'est pas donné à une nourrice, il reçoit sa première éducation en famille³⁵. En revanche, ceux qui appartiennent aux classes sociales plus aisées, n'imaginent même pas la possibilité de devenir « parents éducateurs » encore moins de « mère pédagogue »³⁶.

Selon Diderot, les parents doivent reconnaître l'importance de l'éducation dès la naissance. Il veut former des époux qui deviennent par la suite « des parents jaloux de transmettre [à leurs enfants] la bonne éducation qu'ils auront reçue »³⁷.

Dans sa lettre à Mme de Forbach, Diderot souligne que la chose principale à apprendre pour les parents est d'agir toujours d'une manière honnête devant leurs enfants « sans se proposer pour modèles », et faire toujours attention à eux sans les regarder sans cesse. Ce qui est de la même importance, c'est l'exemple personnel qui comprend le parler correct et la réflexion juste et lo-

³⁴ Toutes les citations proviennent de DIDEROT, *Mélanges*, p. 257-259.

³⁵ SNYDERS, *La pédagogie en France*, p. 297.

³⁶ BROUARD-ARENS, Isabelle, « Vies et images maternelles dans la littérature française du dix-huitième siècle », *Studies on Voltaire*, Oxford, 1991, p. 240. (Désormais : BROUARD-ARENS, « Vies et images maternelles »)

³⁷ DIDEROT, *Mélanges*, p. 342.

gique. Diderot propose également aux parents de montrer du remords à cause de leurs fautes graves commises, et par cela il veut atteindre que l'enfant aussi suive cet exemple. En plus, l'auteur trouve également primordial que les parents considèrent l'enfant comme une personne à part entière, qu'ils lui apprennent la véracité et l'expression précise et claire. Il veut donc « conserver en eux le sentiment de la dignité, de la franchise, de la liberté, et de les accoutumer à ne reconnaître de despotisme que celui de la vertu et de la vérité ». Enfin, Diderot propose encore d'habituer l'enfant à l'ordre et à la modération ; tâches, que l'auteur attribue également aux parents³⁸.

Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'autorité paternelle se repose dans les familles bourgeoises sur les soins que le père a donné à ses enfants³⁹. Diderot, fait également une réflexion sur le rôle du père dans la vie de son enfant. Cette problématique apparaît dans *Le Neveu de Rameau* où pour MOI, l'éducation des enfants signifie une des valeurs essentielles du citoyen : « il m'est infiniment plus doux encore [...] d'avoir [...] passé quelques heures instructives avec mes enfants », tandis que LUI s'oppose à cette opinion, il pense que veiller à l'éducation des enfants est « l'affaire d'un précepteur »⁴⁰.

La question de l'éducation est également mise en rapport avec la discussion sur le rôle de l'héritage et de l'éducation dans la formation du caractère :

S'il est destiné à devenir un homme de bien, je n'y nuirai pas. Mais si la molécule voulait qu'il fût un vaurien comme son père, les peines que j'aurais prises pour en faire un homme honnête lui seraient très nuisibles ; l'éducation croisant sans cesse la pente de la molécule, il serait tiré comme par deux forces contraires, et marcherait tout de guingois, dans le chemin de la vie [...]. Avant que la molécule paternelle n'eût repris le dessus et ne l'eût amené à la parfaite abjection où j'en suis, il lui faudrait un temps infini : il perdrait ses plus belles années. Je n'y fais rien à présent. Je le laisse venir. Je l'examine. Il est déjà gourmand, patelin, filou, paresseux, menteur.

LUI lance l'idée que l'éducation peut avoir quelque effet, mais assitôt, il rejette cette pensée, et argumente pour le fait que les gènes hérités déterminent l'homme. Cette hésitation permet aussi de refuser la responsabilité : « Si [l'éducation] est mauvaise, c'est la faute des mœurs de ma nation et non la mienne ».

Pour LUI, l'unique but de l'instruction, c'est que son fils devienne heureux, « ou ce qui revient au même honoré, riche et puissant »⁴¹, mais les moyens pour y arriver ne sont pas toujours honnêtes. L'éducation morale fait partie également des sujets discutés dans cette œuvre. MOI a l'intention d'éduquer une fille honnête, mais LUI a la conviction qu'il ne faut pas être honnête pour être heureux.

³⁸ DIDEROT, *Lettre à la comtesse de Forbach*, p. 1102-1103.

³⁹ SNYDERS, *La pédagogie en France*, p. 297.

⁴⁰ DIDEROT, *Le Neveu de Rameau*, p. 76-77.

⁴¹ *Ibid.*, p. 116-117 ; 119.

Diderot, dans les *Mélanges*, prend position : dans les écoles publiques, il veut former des citoyens à la fois honnêtes et éclairés. Dans le chapitre LXXXI, il complète cette réflexion par la pensée qu' « il faut rendre un homme honnête, bon et juste avant que de le rendre fort »⁴².

Il fait une réflexion sur cette même question dans la lettre à Mme de Forbach. L'auteur se pose le problème s'il faut élever l'enfant à devenir un homme honnête ou bien un « grand homme ». Mais enfin il conclut que par le fait qu'il le rend honnête, il peut le rendre « grand ».

Je doute que le méchant puisse être véritablement grand ; je veux donc que mon enfant soit bon. Quand le méchant pourrait être véritablement grand, comme il serait au moins incertain s'il ferait le bonheur ou le malheur de sa nation, je voudrais encore qu'il fût bon.

Il juge l'étude des sciences exactes efficace pour l'éducation morale : « les mathématiques deviennent une science usuelle, une règle de vie, une balance universelle ; et Euclide, qui m'apprend à comparer les avantages et les désavantages d'une action, est encore un maître de morale. L'esprit géométrique et l'esprit juste, c'est le même esprit »⁴³.

Diderot ne pense même pas que c'est uniquement le père qui peut devenir précepteur de son enfant, il attribue une importance fondamentale à la mère aussi. La conception concernant le rôle de la mère a beaucoup changé au cours de cette époque, la pensée que les deux parents peuvent avoir droit de décider de la question de l'éducation des enfants fait son apparition et cela montre une sorte d'égalité entre le père et la mère.

Dans le *Plan d'une université* le philosophe reprend l'idée développée dans sa lettre à Mme de Forbach, notamment que les parents doivent être en premier lieu un modèle, l'exemple à suivre pour leur enfant. En même temps, il souligne que les seconds personnages principaux dans l'instruction de l'enfant, c'est-à-dire les maîtres d'écoles doivent également être respectés par les parents, sinon, l'éducation ne mène à rien :

Un père, une mère qui méprise l'instituteur de son fils, l'avilit, et l'enfant est mal élevé : un souverain qui n'honore pas les maîtres de ses sujets, les avilit, les réduit à la condition de pédants, et la nation est mal élevée⁴⁴.

D'une part, le maître doit donc être édifiant dans son savoir, ses mœurs et sa pratique éducative ; d'autre part les parents doivent respecter le maître et renforcer ce sentiment chez l'enfant.

⁴² DIDEROT, *Mélanges*, p. 400.

⁴³ DIDEROT, *Lettre à la comtesse de Forbach*, p. 1099-1101.

⁴⁴ DIDEROT, *Plan d'une université*, p. 479.

L'enfant et son instruction se trouvent au sein de la réflexion de Diderot. Dans notre analyse, nous avons cherché à démontrer qu'il exprime dans ses ouvrages philosophiques et fictionnels l'idée selon laquelle l'enfant doit recevoir un rôle important dans la société ainsi que dans la famille. La société et la mentalité contemporaines ont beaucoup influencé son mode de réflexion, il reconnaît que l'éducation contemporaine n'est plus convenable, et propose de nouveaux modes d'instruction. L'éducation doit se dérouler, selon lui, au sein de la société, il propose une instruction obligatoire et gratuite. Dans les établissements publics, les maîtres, bien choisis, doivent avoir pour tâche, en dehors de la transmission des connaissances scientifiques, la préparation de l'élève à vivre, à agir dans le monde. En même temps, il ne néglige pas le rôle des parents, un des buts de l'éducation selon Diderot est justement de devenir bons parents et bons époux. Le rapport entre les époux est différent dans les ouvrages étudiés. Il pense qu'entre les parents, une sorte d'égalité peut se réaliser et argumente pour le fait que tous les deux parents prennent leur part de l'éducation. Le philosophe s'affiche toujours le but d'éduquer des enfants de telle manière que plus tard, ils deviennent des êtres heureux et des citoyens conscients de la société.

Les esquisses de Greuze et de Hubert Robert dans les *Salons* de Diderot

Enikő SZABOLCS

L'esquisse, le fragmentaire, l'inachevé, l'imperfection : ces notions préoccupent de nombreux philosophes et écrivains d'art du XVIII^e siècle, voire du siècle suivant. Dans ce travail, nous avons l'intention de présenter les transformations de la conception esthétique de Diderot concernant l'esquisse, en analysant l'effet produit par quelques ouvrages de Greuze et de Hubert Robert sur le philosophe, et la manière dont cette conception se traduit dans le style des *Salons*. Bien que le sujet de l'esquisse réapparaisse plusieurs fois dans les critiques d'art de Diderot, nous n'allons étudier ici que ses descriptions des tableaux des deux artistes évoqués car Diderot formule son opinion à l'égard de leurs esquisses d'une manière relativement détaillée, et ses commentaires témoignent des changements notables dans son style.

À propos du terme « esquisse », il importe de noter que son champ sémantique contient encore ceux du « feu », du « génie » et de l'« imagination » dont nous traiterons d'abord, pour passer ensuite à la présentation du style d'écriture de Diderot. Pour l'illustrer, nous établirons une comparaison entre la narrativité de ses comptes rendus consacrés à Greuze et la manière « coupée » de ses commentaires des esquisses de Robert. Pour l'analyse, à part les *Salons* de Diderot, nous nous appuyerons sur la littérature critique consacrée aux *Salons* et sur celle portant sur la notion d'inachevé. Pour présenter la conception de Diderot sur la notion de l'esquisse et sa philosophie sur l'inachevé, le livre de Jacques Chouillet, intitulé *Diderot, poète de l'énergie*, ainsi que l'étude de Laurence Marie, intitulée *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, qui présente en détail les différents styles d'écriture du critique, nous étaient bien utiles.

Dans ce qui suit, nous essaierons donc de répondre à la question suivante : à quel point Diderot a-t-il réussi à rendre l'ambiance des tableaux à l'aide des diverses techniques narratives et des styles bien variés ?

Les fondements théoriques de l'esquisse

La présentation de la théorie de l'esquisse dans la conception esthétique de Diderot serait un vain coup d'essai car le philosophe lui non plus n'a pas une idée unifiée de cette notion qui, d'un *Salon* à l'autre, est sujette à des changements de sens. S'il estime beaucoup les esquisses, il ne les considère pas pour autant comme un genre pictural autonome, mais bien davantage comme un type d'exécution qui laisse la liberté à l'imagination de l'artiste et l'aide alors à développer son talent et son génie.

Nous nous proposons de considérer d'abord la définition de l'esquisse selon l'*Encyclopédie*. L'article « Esquisse », de la plume de Watelet, souligne le

caractère inachevé de l'esquisse qui est définie comme une « espèce de dessin sans ombre et non terminé », un travail rapide ou encore un essai qui permet de « juger ensuite si elle vaudra la peine d'être mise en usage »¹.

Nous estimons que la rapidité est ici un mot-clé, de la même manière que le feu qui apparaît dans la suite de la citation. Ces deux notions sont en effet étroitement liées parce qu'il faut vite tracer l'esquisse sur le papier avant que le feu de l'artiste ne disparaisse car, comme l'affirme Watelet, « l'esprit perd toujours de son feu par la lenteur des moyens dont il est obligé de se servir pour exprimer et fixer ses conceptions ». Elle est donc la « première idée rendue d'un sujet » qui vient à l'esprit du peintre².

Il est frappant de remarquer que la définition de l'esquisse met l'accent sur les mêmes traits de caractères que celle du génie, au sens où ce dernier préfère le feu de l'inspiration aux règles³. Quant à la notion de génie, elle est au centre de la réflexion artistique de l'époque. Le génie est considéré comme doté d'une sorte de feu interne qui le dévore et le fait vivre et qui, en même temps, lui donne le pouvoir de faire vivre les autres hommes par la transmission du feu⁴. Ce qui est donc essentiel dans le cas du génie créateur, c'est « cette rapidité d'exécution qui est le principe du feu qu'on voit briller dans les esquisses des peintres de génie ; on y reconnaît l'empreinte du mouvement de leur âme »⁵. L'auteur de l'article « Génie » de l'*Encyclopédie*, Saint-Lambert résume ainsi les traits d'un homme de génie, en accentuant les mots-clés repérés plus haut : « L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie »⁶. Les traits de caractère de Greuze, tels que Diderot les perçoit en 1761, ressemblent à ceux du génie : « Greuze a beaucoup d'esprit et de goût. Lorsqu'il travaille, il est tout à son ouvrage. Il s'affecte profondément⁷. » En parlant du peintre, Diderot reconnaît qu'il est un « grand » homme, qui est pourtant assez vaniteux. Cette idée apparaît dans plusieurs de ses ouvrages, comme dans *Le Neveu de Rameau* où MOI s'adresse à LUI par ces mots : « Si vous jetez de l'eau froide sur la tête de Greuze, vous éteindrez peut-être son talent avec sa vanité »⁸.

¹ WATELET, Claude-Henri, article « Esquisse », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la dir. de Diderot et d'Alembert, [http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.39:54./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/] t.5, p.981. (Site consulté le 5 novembre 2014.) (Désormais : WATELET, « Esquisse ».) Lors de la citation des sources anciennes, nous respectons l'orthographe de la source consultée.

² *Ibid.*

³ MAY, Gita, « Diderot et Roger de Piles », *PMLA*, vol. 85, n°3 (May, 1970), p. 453. (Désormais : MAY, « Diderot et Roger de Piles »)

⁴ CHOUILLET, Jacques, *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984, p. 168. (Désormais : CHOUILLET, *Diderot*)

⁵ WATELET, « Esquisse ».

⁶ SAINT-LAMBERT, Jean-François de, article « Génie », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.* (Site consulté le 5 novembre 2014).

⁷ DIDEROT, Denis, *Salon de 1761*, in *Œuvres*, tome IV, *Esthétique - Théâtre*, éd. par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 227. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1761*)

⁸ DIDEROT, Denis, *Le neveu de Rameau*, éd. par Jean-Claude Bonnet, Paris, GF-Flammarion, 1983, p. 54.

La notion de feu, si proche de celle de génie, a plusieurs interprétations dans l'œuvre de Diderot : il est une force créatrice, comme nous l'avons vu en étudiant la notion de l'esquisse, et à la fois une force destructive : il détruit tout ce qu'il touche, même les œuvres d'art. Les ruines de Hubert Robert représentent souvent les effets de la destruction du temps ou les conséquences d'un incendie. Le feu est dans un changement constant, ce qui caractérise aussi les fonctions qu'il peut épouser : il est à l'origine donneur de vie, pour devenir après destructeur de formes et apparaître, enfin, en tant que « source de poésie » car les ruines de Robert incitent Diderot à formuler sa « poétique des ruines »⁹.

Dans le *Salon de 1767*, Diderot reconnaît le talent du peintre lorsqu'il affirme que Robert « copie avec goût, verve et chaleur »¹⁰; il a le feu interne et ses ouvrages éveillent alors l'imagination. Dans les *Salons* de Diderot, l'imagination du spectateur cesse d'être une faculté passive, et celle de l'artiste devient également une force inspiratrice, source de la création¹¹. En 1767, le critique introduit ses idées sur les esquisses à propos des œuvres de Robert par une allusion à leur mode de création :

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas; c'est le moment de la chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait. Or plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise¹².

Tout en soulignant la rapidité d'exécution et le feu de l'artiste, Diderot met l'accent sur le spectateur à qui il attribue également un rôle actif dans le processus de la création, car par sa liberté d'interprétation, il peut transformer l'ouvrage inachevé – l'esquisse – en son œuvre personnelle. Par la spontanéité et la vivacité, l'esquisse a ainsi le pouvoir de s'adresser à l'imagination du spectateur plus directement que le tableau achevé¹³. Diderot reprend ce parallèle dans le *Salon de 1765* en le précisant :

⁹ CHOUILLET, Diderot, p. 191. Voir à ce sujet MORTIER, Roland, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974 (coll. "Histoire des idées et critique littéraire").

¹⁰ DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*, in *Œuvres*, op. cit., p. 722. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1767*)

¹¹ DELON, Michel, « "Carte blanche à l'imagination". Diderot et l'affirmation de l'imagination créatrice », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2, vol. 111, p. 288. (Désormais : DELON, « Carte blanche à l'imagination »)

¹² DIDEROT, Denis, *Salon de 1765*, in *Œuvres*, op. cit., p. 388. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1765*)

¹³ MAY, « Diderot et Roger de Piles », p. 452.

Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau : je vois dans le tableau une chose prononcée ; combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui y sont à peine annoncées¹⁴ !

C'est cependant à propos de Hubert Robert que le critique développe sa réflexion sur les esquisses qui l'incitent à coopérer avec l'artiste, afin d'achever mentalement l'ouvrage de celui-ci :

Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes la vie disparaît. [...] Pourquoi un jeune élève incapable même de faire un tableau médiocre fait-il une esquisse merveilleuse ? c'est que l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie, et le tableau l'ouvrage du travail, de la patience, des longues études et d'une expérience consommée de l'art¹⁵.

On voit apparaître ici presque les mêmes idées que nous avons déjà évoquées : les esquisses présentent encore la chaleur de la création et montrent le génie de l'artiste, mais une peinture achevée ne peut être créée que par du travail. La réflexion de Diderot aboutit ensuite à l'idée que l'attrait principal de l'esquisse réside dans le fait qu'elle laisse travailler l'imagination du spectateur : « L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qui lui plaît »¹⁶.

Diderot se passionne beaucoup pour les esquisses de Greuze. En examinant la vie et l'œuvre du peintre, Louis Hauteceur constate que Greuze subordonne tout, même l'achèvement, à l'expression des sentiments et à l'effet demandé¹⁷. Diderot reconnaît lui aussi cette intention du peintre, bien qu'il ne le dise pas explicitement. La composition de *La Mère bien-aimée* de Greuze lui semble simple, mais en réalité – du moins à l'avis du critique –, le peintre en profite pour pouvoir mieux accentuer les sentiments des personnages, surtout celui du père.

La composition de *La Mère bien-aimée* est si naturelle, si simple, qu'elle fait croire à ceux qui réfléchissent peu, qu'ils l'auraient imaginée et qu'elle n'exigeait pas un grand effort d'esprit. Je me contente de dire à ces gens-là : « Oui, je pense bien que vous auriez répandu autour de cette mère tous ses enfants et que vous les auriez occupés à la caresser ; mais vous auriez fait pleurer celui-ci du chagrin de n'être pas distingué des autres, et vous auriez introduit dans ce moment cet homme si gai, si content d'être l'époux de cette femme et si vain d'être le père de tant d'enfant ? Vous lui auriez fait dire : "C'est moi qui ai fait tout cela" ?¹⁸ »

¹⁴ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 388. Ce même parallèle apparaît par ailleurs également dans le *Salon de 1767*. Cf. DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 715.

¹⁵ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 714.

¹⁶ *Ibid.*, p. 715.

¹⁷ HAUTECEUR, Louis, *Greuze*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913, p. 134. (Désormais : HAUTECEUR, *Greuze*)

¹⁸ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 388-389.

Dans la lecture de Diderot, la composition et la situation des personnages sont donc autant des moyens picturaux déterminant l'ambiance qui règne dans l'image et c'est grâce à ces moyens que les sentiments sont mis au premier plan.



GREUZE, *La mère bien aimée*, 1769, Madrid, Collection Laborde¹⁹

Même si la composition de l'esquisse en question est « naturelle » et « simple », Diderot veut faire réfléchir lorsqu'il s'adresse à l'imagination des lecteurs en formulant des questions sur certains éléments de la composition : « Et cette grand'mère, vous auriez songé à l'amener là ? Vous en êtes bien sûr ?²⁰ » Dans le cas de l'esquisse, il insiste sur le pouvoir de l'imagination de l'artiste tout comme du spectateur.

L'importance de l'imagination, présente non seulement dans les descriptions des esquisses de Greuze mais aussi de Robert, concerne également l'architecture, voire le discours :

Quatre lignes perpendiculaires, et voilà quatre belles colonnes, et de la plus magnifique proportion ; un triangle joignant le sommet de ces colonnes, et voilà un beau fronton, et le tout est un morceau d'architecture élégant et noble ; les vraies proportions sont données, l'imagination fait le reste. [...] Le mouvement, l'action,

¹⁹ Toutes nos illustrations proviennent de <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/SalonsTextes.php> (Site consulté le 22 novembre 2014).

²⁰ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 389.

la passion même sont indiqués par quelques traits caractéristiques, et mon imagination fait le reste²¹.

En regardant les esquisses de Robert sur les ruines, Diderot poursuit sa réflexion sur le rôle de l'imagination. Il pense à ce sujet que ces tableaux nous incitent à voyager dans le temps : ils nous projettent en quelque sorte en avant, afin que nous puissions contempler ce que deviendront nos bâtiments d'aujourd'hui dans l'avenir :

Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons ; à l'instant la solitude et le silence règne autour de nous, nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poétique des ruines²².

La vue des tableaux de ruines incite le spectateur à effectuer un curieux travail d'introspection, au sens où les peintures de ruines montrent nous-mêmes en train de regarder dans le passé, tout en nous bouleversant par la vue de la grandeur et de la majesté de nos anciens monuments. L'admiration de Diderot pour les tableaux de Robert peut être expliquée par le fait que les ruines qui y figurent sont les vestiges des anciens bâtiments détruits : ils peuvent faire appel ainsi à l'imagination du spectateur afin que celui-ci complète l'œuvre²³.

Quant aux dessins et esquisses de Hubert Robert, si Diderot les critique, c'est pour leur manque d'histoire et non pas à cause de leur inachèvement²⁴. En commentant les œuvres de Robert, Diderot n'arrive plus à créer des histoires comme il le fait devant les tableaux de Greuze. Ce qui importerait pour le philosophe, c'est la possibilité de raconter l'histoire qui se présente sur le tableau, ce qui est par ailleurs un élément fondamental de la théorie artistique française depuis l'époque de Poussin²⁵.

C'est en 1769 où on peut situer le changement dans la conception de Diderot à l'égard des esquisses quand il déclare qu'il « n'aime plus Greuze »²⁶. Peut-on considérer que cette attitude du critique va de pair avec un retour au goût pour la peinture achevée et coloriée, au détriment du dessin et de l'esquisse ? Ou bien n'est-elle pas plutôt due à la colère du critique, suscitée par la

²¹ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 721.

²² *Ibid.*, p. 699.

²³ KOVÁCS Katalin, « La question de l'inachèvement dans la critique d'art de Diderot », in *L'un et le multiple*, éd. par Zs. Simonffy, Budapest, Tinta Kiadó, 2006, p. 72. (Désormais : KOVÁCS, « La question de l'inachèvement »)

²⁴ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 717.

²⁵ DÉMORIS, René, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze », article accessible sur le site *Fabula / Les colloques*, « Littérature et arts à l'âge classique 1: Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot », <http://www.fabula.org/colloques/document608.php>, (Site consulté le 22 novembre 2014).

²⁶ DIDEROT, Denis, *Salon de 1769*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 866. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1769*)

vanité du peintre qui voulait se faire accepter à l'Académie non pas comme peintre de genre mais comme peintre d'histoire²⁷ ?

Dans le *Salon de 1771*, Diderot adopte une attitude plus hésitante envers l'esquisse. En présentant plusieurs esquisses de Hubert Robert exposées cette année-là, il formule de plus en plus de remarques critiques à cause de leur manque d'achèvement. Devant la première esquisse²⁸, il s'écrie avec une nuance d'impatience : « Quelle est donc cette manie de ne vouloir que croquer du paysage ? de se faire un mérite d'expédier sans se soucier comment ?²⁹ » En passant au tableau suivant, intitulé *Une partie des Portiques de l'ancien palais du pape Jules à Rome*, il remarque avec un peu de regret : « C'est une forte jolie esquisse et dont M. Robert pouvait se faire un mérite réel, si moins expéditif, moins *croquant*, il eût voulu traiter ce morceau plus en grand et le traiter sérieusement »³⁰. Diderot ne traite pas en détail tous les ouvrages, il ne décrit que leurs titres et exprime son mépris pour les esquisses en général. Il recourt à propos de Robert aux termes suivants, qui sont par ailleurs mis entre parenthèses dans le texte :

Un mot sur Robert. Si cet artiste continue à esquisser, il perdra l'habitude de finir, sa tête et sa main deviendront libertines. Il ébauche jeune, que fera-t-il donc lorsqu'il vieillira ? Il veut gagner ses dix louis dans la matinée ; il est fastueux, sa femme est une élégante, il faut faire vite, mais on perd son talent, et né pour être grand, on reste médiocre³¹.

Par la suite, il s'adresse au peintre en lui donnant des conseils : « Finissez, monsieur Robert ; prenez l'habitude de finir, monsieur Robert, et quand vous l'aurez prise, M. Robert, il ne vous en coûtera presque pas plus pour faire un tableau qu'une esquisse »³². Cette citation témoigne de ce que l'inachevé a déjà perdu de son attrait, voire, il ne produit plus aucun effet sur Diderot en 1771.

Après avoir étudié le contenu des descriptions de Diderot consacrés aux ouvrages de Greuze et de Robert, nous analyserons par la suite leur style, susceptible de rendre également compte de la transformation du goût du critique.

L'écriture « pathétique » et l'écriture « mélancolique » dans les *Salons*

Dans ses *Salons*, Diderot cherche constamment à développer son propre style : il a l'intention de l'adapter à ceux des peintres et sculpteurs dont il analyse les ouvrages. Dans la préface du *Salon de 1763*, il énonce clairement cet objectif :

²⁷ HAUTECŒUR, *Greuze*, p. 64-69. Voir à ce sujet encore SCREVE HALL, Carole, « Diderot, Greuze et la peinture d'histoire », in *Diderot et Greuze, actes du colloque de Clermont-Ferrand, (1984)*, éd. par A. et J. Ehrard, Paris, Adosa, 1986, p. 91-95.

²⁸ Il s'agit de *La Fontaine des jardins Pamphile à Frascati*.

²⁹ DIDEROT, Denis, *Salon de 1771*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 907. (Désormais: DIDEROT, *Salon de 1771*)

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 907.

³² *Ibid.*

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudra avoir ? Toutes les sortes de goût [...], une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet³³.

On pourrait à juste titre continuer l'énumération par pouvoir être « mélancolique avec Robert »³⁴. Diderot cherche donc inlassablement le langage le plus adéquat possible, qui reflète le mieux le caractère de l'ouvrage analysé aussi bien que celui de tout l'œuvre de l'artiste. Le critique s'efforce d'acquiescer le vocabulaire technique de la peinture, pour être mieux informé des questions et des secrets de l'exécution ou, avec son propre terme, du « technique » de la peinture³⁵.

Dans sa préface au *Salon de 1765*, c'est ainsi qu'il remercie Grimm qui lui a demandé des critiques d'art pour sa revue manuscrite, la *Correspondance littéraire*, et qui l'obligeait ainsi à avoir un regard plus approfondi à l'égard des œuvres : « ... j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature. J'ai conçu la magie de la lumière et des ombres. J'ai connu la couleur »³⁶.

Il utilise différents styles d'écriture en présentant les tableaux de Greuze et de Robert : en traitant des ouvrages de Greuze, c'est la narrativité qui domine le style du critique, alors que lors de ses commentaires des compositions de Robert, son écriture devient « discontinue ».

Nous trouvons opportun de recourir à l'expression « style anecdotique » pour désigner le style que Diderot utilise pour décrire les tableaux de Greuze. Dans ses *Salons* successifs, le philosophe crée pour les ouvrages du peintre des « micro-univers narratifs » qui sont « chargés d'inscrire une dimension temporelle dans l'espace représenté »³⁷. Il allonge notamment le moment – en le rendant, en quelque sorte, « élastique » –, afin de pouvoir décrire toute l'histoire et présenter tous les personnages du tableau, aussi bien que les événements qui se passent avant ou après ce moment³⁸. Par ce procédé, Diderot transforme la critique d'art en roman ou en feuilleton lorsque, s'appuyant sur les tableaux de Greuze, il raconte les moments successifs de l'histoire de la même famille. C'est dans ce sens que le garçon, qui quitte sa famille pour devenir soldat sur l'esquisse ayant le titre *Fils ingrat*, est présenté d'abord revenu de la campagne, et

³³ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 237.

³⁴ KOVÁCS, « La question de l'inachèvement », p. 73.

³⁵ STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres*, p. 14. Voir encore PROUST, Jacques, « L'initiation artistique de Diderot », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 55, avril 1960, p. 225-232.

³⁶ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 291.

³⁷ MARIE, Laurence, « La scène de genre dans les *Salons* de Diderot », *Labyrinthe* [En ligne], 3, 1999, n°3 [http://labyrinthe.revues.org/64] [Site mis en ligne le 07 février 2005, consulté le 30 avril 2014], p. 6. (Désormais : MARIE, « La scène de genre »).

³⁸ *Ibid.*, p. 5.

ensuite au moment où il doit se repentir sur l'image intitulée *Fils puni*³⁹, qui fait pendant avec l'esquisse précédente. Cette histoire ressemble à une tragédie bourgeoise en deux actes, dans laquelle « l'action » est présentée sur le premier, et « la sanction » sur le deuxième tableau⁴⁰.



GREUZE, *Le fils ingrat* (esquisse) 1765, Lille, Musée des Beaux-Arts

Sur *Le Fils ingrat*, Diderot invente toute une histoire relative à cette image et à la suivante : le fils aîné s'est engagé dans l'armée, et c'est pour cela que son père est indigné. Sur l'esquisse de Greuze, le jeune homme est entouré de ses frères, de ses sœurs et de sa mère. Tous les enfants ont leur rôle dans cette scène : un petit frère pleure, la mère et une sœur veulent cacher le jeune homme à son père, et derrière le fauteuil du vieillard apparaît le plus petit enfant, celui qui a « l'air intimidé et stupéfait ». Diderot va encore plus loin dans sa stratégie de description lorsqu'il donne la parole à ses personnages et évoque une des sœurs qui dit à son frère : « Malheureux ! que fais-tu ? tu repousses ta mère ! tu menaces ton père ! Mets-toi à genoux et demande pardon »⁴¹.

³⁹ VERSINI, Laurent, « Introduction » in *Œuvres*, op. cit., p. 181-182.

⁴⁰ MARIE, « La scène de genre », p. 6.

⁴¹ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 390.



GREUZE, *Le fils puni* (esquisse), 1765, Lille Musée des Beaux-Arts

Mais le fils s'en va, et l'histoire continue sur le tableau intitulé *Le Fils puni*. La description de cet ouvrage commence par le retour du garçon : « Il a fait sa campagne, et il revient, et dans quel moment ? au moment où son père vient d'expirer »⁴². Nous sommes de nouveau impliqués dans l'image. Dans un premier temps, Diderot nous présente la scène du point de vue du jeune homme revenu : « Voilà le spectacle qui attend le fils ingrat.⁴³ » On peut bien suivre l'intention du critique de montrer la continuité entre les deux esquisses, qui est soulignée par le changement des objets représentés respectivement dans la chambre. Nous pouvons lire à propos de *Le Fils ingrat* : « Tournez les yeux autour de cette chambre triste et vous n'y verrez qu'indigence »⁴⁴, tandis que la chambre change sur *Le Fils puni* : « c'était la demeure de l'indigence, c'est celle de la douleur et de la misère »⁴⁵. L'état du lit rend également visible cette continuité : sur l'esquisse du *Fils ingrat*, nous voyons « un lit qui ne paraît pas trop mauvais, il est couvert avec soin »⁴⁶, mais quand le fils revient, le lit est déjà « mauvais et sans matelas »⁴⁷.

⁴² *Ibid.*, p. 391.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 390.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 391.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 390.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 391.

Diderot note plusieurs fois que les accessoires font partie intégrante de l'image : « Celui-ci [Greuze] médite ses accessoires aussi sérieusement que le fond de son sujet »⁴⁸. Les objets mis en scène dans le tableau, comme le livre ou encore la fiole, renvoient tous au moment précédent, à la mort du père. Nous voyons encore la continuité entre les deux images par le fait que lorsque le jeune homme part, « il a le bras droit élevé du côté de son père », et même si « sa mère le tient embrassé par le corps, le brutal cherche à s'en débarrasser et la repousse du pied »⁴⁹. Sur l'autre esquisse, « [i]l a perdu la jambe dont il a repoussé sa mère, et il est perclus du bras dont il a menacé son père »⁵⁰. Enfin, le chien figure également sur les deux esquisses : au départ du jeune homme, on voit « au milieu de ce tumulte un chien placé sur le devant [qui] l'augmentait encore par ses aboiements »⁵¹. L'autre esquisse montre « le même chien qui est incertain s'il reconnaîtra cet éclopé pour le fils de la maison »⁵².

Diderot cherche toujours à utiliser à propos de Greuze le style pathétique : sur les ouvrages présentés, les gestes et les expressions du visage traduisent ce sentiment. Les gestes suspendus dans un mouvement théâtral expriment des passions fortes⁵³. Celles-ci sont rendues, dans le commentaire du critique, par des phrases exclamatives des personnages. Sur le *Fils puni*, c'est la fille aînée dont la position est théâtrale : « la fille aînée assise dans le vieux confessionnal de cuir, a le corps renversé en arrière, dans l'attitude du désespoir, une main portée à sa tempe, et l'autre élevée et tenant encore le crucifix qu'elle a fait baiser à son père »⁵⁴. Cet effet est encore augmenté par des cris que Diderot emprunte à cette figure : « Mon père, mon père, est-ce que vous ne m'entendez plus ? »⁵⁵.

Les expressions des visages sont également assez parlantes sur ces esquisses où les émotions des personnages sont clairement présentées : le fils ingrat « a l'air violent, insolent et fougueux » ; le père est « indigné » ; la mère « a l'air accablé, désolé »⁵⁶. D'après ces passions décrites par Diderot, nous pouvons aisément établir une typologie des personnages : sur les tableaux figurent ainsi le fils ingrat, le père autoritaire et la mère qui est soumise.

À notre avis, dans ses commentaires, Diderot souligne consciemment ces traits, car à l'aide de cette typification, il lui devient plus facile de construire une histoire. En revanche, devant les tableaux de Robert, le critique n'a guère cette intention : il préfère les présenter d'une manière plutôt objective, mais souvent émaillée de ses propres impressions et remarques critiques.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 390.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 391.

⁵¹ *Ibid.*, p. 390.

⁵² *Ibid.*, p. 392.

⁵³ MARIE, « La scène de genre », p. 6.

⁵⁴ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 391.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 390.

Lors des comptes rendus des esquisses de Hubert Robert, Diderot décide d'utiliser un mode d'écriture spécifique : « Voici, mon ami, des esquisses de tableaux et des esquisses de descriptions »⁵⁷. Quelques pages plus loin, il explique ce qu'il entend par l'expression « esquisses de descriptions » : pendant l'écriture, il se laisse entraîner par l'élan du peintre.

Je suis inspiré par le souffle divin de l'artiste, *Agnosco veteris vestigia flammae* ; c'est un mot qui réveille en moi une grande pensée. Dans les transports violents de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri et se tait ; cependant j'ai tout entendu ; c'est l'esquisse d'un discours. La passion ne fait que des esquisses⁵⁸.

Selon la citation, l'inachevé – en tant que mode de discours et mode d'écriture – est propre à tout le monde qui est transporté par de violentes passions, et par ce style d'écriture, Diderot a l'intention d'imiter ce sentiment à l'aide des phrases interrogatives, exclamatives, voire non-finies. L'historien et critique littéraire Gustave Lanson caractérise ce style de la manière suivante : c'est « la prose désordonnée, tumultueuse, tour à tour bravement encanaillée, ou lyrique éperdument, de M. Diderot »⁵⁹. Lanson souligne encore que le critique veut rendre par là la « saveur même du réel », par l'insertion de « l'exclamation, des mots entrecoupés, des hoquets, des points suspensifs »⁶⁰.

Déjà à la fin de la présentation des premières *Ruines*, Diderot avoue que d'après sa description, il est presque impossible de reconnaître l'esquisse qu'il a décrite. Il commence à méditer sur les ruines sans utiliser de verbes ; il ne donne qu'une simple énumération de tout ce qu'il voit sur l'image : « À gauche, sous les arcades d'une grande fabrique, marchandes d'herbes et de fruits. Au centre sur le fond, rotonde. En face, plus sur le devant, obélisque et fontaine. Autour d'un bassin, enceinte terminée par des bornes »⁶¹.

Bien d'autres descriptions ont un commencement pareil, leur style est nominal, l'usage des verbes s'y fait assez rare, comme nous pouvons le voir à travers l'exemple de la *Ruine d'escalier* : « Vers le milieu de sa hauteur, deux petites figures. Mère assise avec son enfant devant elle. À gauche, vieux vase sur son piédestal, quartier de pierres informes dispersées et autres accessoires. Pareils accessoires de l'autre côté »⁶². Dans cette courte description de l'esquisse, il n'y a que trois verbes au total. Diderot essaie de rester objectif et neutre au début des commentaires sur les ruines de Robert, et il atteint cet effet à l'aide de l'énumération des objets qui figurent sur l'esquisse.

⁵⁷ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 715.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 721.

⁵⁹ LANSON, Gustave, « Deux phrases artistiques du XVIII^e siècle », in *L'art de la prose*, Paris, Nizet, 1908, p. 197.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 715.

⁶² *Ibid.*, p. 716.

Mais après, sa réflexion se détourne du tableau et il se pose des questions sur la crédibilité de l'image, qui rompent la linéarité de la description objective. En premier lieu, ce sont les figures que le philosophe met en question : « Mais de bonne foi, que font ces figures-là ?⁶³ »

Malgré le fait que Diderot critique les personnages de Robert, nous pouvons tout de même constater que le plus grand mérite des tableaux du peintre est qu'ils incitent le philosophe à formuler sa poétique des ruines. Ce faisant, c'est encore à la composition qu'il attribue un rôle important, car c'est l'effet de celle-ci qui plonge le spectateur « dans une douce mélancolie »⁶⁴. Diderot trouve cependant que sur les tableaux de ruines de Robert, l'ambiance est peu propice à la méditation : selon le critique, il vaudrait mieux laisser le spectateur replonger dans le temps passé. Mais chez Robert, le passé n'évoque jamais de tristes souvenirs. Si l'expérience du temps passé y est importante, elle n'est guère tragique parce que la vie ne cesse de couler. Cela peut être la cause de la présence des familles mises en scène sur les tableaux de Robert, qui sont saisies en train d'exécuter leurs activités quotidiennes au milieu des « sublimes ruines »⁶⁵.

Pour ce qui est du style des descriptions consacrées aux œuvres de Robert, les remarques et les réflexions du critique sur les sujets les plus divers brisent visiblement leur continuité⁶⁶. Cependant, ce caractère discontinu de l'écriture les dote d'un certain dynamisme, à travers lequel le rôle du lecteur devient également plus actif, car les textes l'incitent à la méditation. De cette manière, le fragment littéraire, tout comme l'esquisse picturale, s'adresse à l'imagination du lecteur ou du spectateur, et lui permet de compléter – et d'interpréter – librement les œuvres.

Après avoir examiné les notions liées à l'esquisse – comme le « génie », le « feu » et l'« imagination » – tant dans la conception artistique de l'époque des Lumières que dans celle de Diderot, nous pouvons observer que dans ses *Salons* écrits entre 1761 et 1765, le philosophe est favorable envers le caractère inachevé des tableaux. Il s'enthousiasme devant les esquisses de Greuze dont il apprécie aussi les peintures de genre.

Malgré le fait qu'il s'efforce de trouver toujours le style d'écriture qui convient le mieux à l'œuvre en question, en décrivant les esquisses de Greuze, il juge plus importante l'histoire représentée que le caractère inachevé de l'œuvre. Le philosophe subordonne en effet tout à la narrativité, à la possibilité de raconter ce qui se passe sur les tableaux. Il nous introduit dans les scènes, à

⁶³ *Ibid.*, p. 717.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 699.

⁶⁵ *Hubert Robert : élete, ihletői és művei*, [Hubert Robert : sa vie, ses muses et ses œuvres], 2001, vol. 86, p. 15. (Coll. « Híres Festők : az életük, ihletőik és műveik »)

⁶⁶ KOVÁCS, « La question de l'inachèvement », p. 74.

l'intérieur des esquisses, nous représente tout jusqu'aux moindres détails, à partir des accessoires jusqu'aux sentiments des personnages. Le texte est parfois interrompu par des exclamations ou des questions, mais celles-ci servent généralement à interpréter les émotions des personnages, ou bien Diderot s'adresse au lecteur pour le faire réfléchir et afin que celui-ci se rende également compte qu'il peut imaginer la suite de l'histoire.


Les ouvrages de l'autre peintre analysé, Hubert Robert, sont inachevés pour deux raisons : d'une part, Robert est peintre des ruines, il présente alors des vestiges des bâtiments qui invitent le spectateur à les compléter. D'autre part, Robert expose aux Salons à part les peintures également des esquisses, donc des ouvrages à caractère inachevé. Dans le *Salon de 1767*, Diderot admire Robert à cause de son « feu de la jeunesse » et des impressions rapportées de ses voyages qu'il a ensuite mises en image, mais il formule également de graves critiques concernant ses personnages peu élaborés et, ainsi, pas assez crédibles. Diderot reconnaît que Robert « prépare bien le lieu », tout en regrettant qu'« il ne trouve pas le sujet de la scène »⁶⁷. À partir des personnages du peintre, Diderot n'arrive pas à créer des histoires, parce qu'à son avis, ils ne sont pas assez mélancoliques et ne l'incitent pas alors à formuler sa poétique des ruines. Cependant, il nous semble que c'est lors de ses descriptions des peintures et dessins de ruines que Diderot parvient à réaliser le plus pleinement son intention de suivre le style, le genre et l'ambiance des tableaux dans ses commentaires, tâche qu'il s'était assignée et qu'il accomplit volontiers.

L'année 1769 marque pourtant une césure dans la relation de Diderot avec Greuze à cause du tableau par la présentation duquel Greuze veut devenir peintre historique⁶⁸. Le philosophe détourne alors de lui, et Greuze ne reconquiert son attention que par la *Jeune fille en camisole qui tient un chien noir*⁶⁹, exposée la même année. Les *Salons* suivants du critique montrent son éloignement non seulement de Greuze mais aussi de l'inachevé, du non-fini et, dans ses derniers *Salons*, Diderot tend à privilégier les peintures achevées.

⁶⁷ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 720.

⁶⁸ Il s'agit du tableau intitulé *Septime Sévère reprochant à Caracalla son fils d'avoir attenté à sa vie dans les défilées d'Écosse*.

⁶⁹ MAY, Roland, « Greuze et les salonniers de son temps », in *Diderot et Greuze, actes du colloque de Clermont-Ferrand*, éd. par A. et J. Ehrard, Adosa, 1986, p. 19.



JATEPRESS