

ACTA ROMANICA

TOMUS XXVII

STUDIA IUVENUM



*JATEP*ress

Szeged 2010

ACTA ROMANICA

TOMUS XXVII

STUDIA IUVENUM

JATEPress

Szeged 2010

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

COMITÉ DE RÉDACTION
Zsuzsanna GÉCSEG, Katalin KOVÁCS, Ágoston NAGY,
Olga PENKE, Géza SZÁSZ

RELECTURE SCIENTIFIQUE
Anikó ADÁM, Dávid SZABÓ

RÉVISION DES TEXTES
Vanessa CRINE

RÉDACTION TECHNIQUE
Zsófia SZŰR

Illustration de couverture :
Raison d'Être par Zsófia SZŰR

© Les auteurs

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

Table de matières

<i>Préface</i>	5
Ágoston NAGY : <i>L'extraction terminologique automatique : quel domaine de terminologie ?</i>	7
Zsófia GALICZA : <i>Plus que l'original</i>	17
Gabriella BANDURA : <i>Le cristal de Houellebecq</i>	23
Olga Sarolta RAUZS : « <i>Mes lettres sont le sujet d'une petite guerre</i> ». <i>La guerre des liaisons dans Les Liaisons dangereuses de Laclos</i>	33
Eszter LIKTOR : <i>Regard jeté sur le corps. Madame de Sévigné à propos du corps féminin et de la vision qui y est liée</i>	43
Ramona PÁL-KOVÁCS : <i>Le théâtre de l'illusion</i>	55
Zsófia SZÚR : <i>La querelle du coloris en France au XVII^e siècle</i>	65
Erzsébet PROHÁSZKA : <i>L'expression de l'incertitude dans les Salons de Diderot</i>	73
Dóra SZÉKESI : <i>Voir par la peau et parler par le corps. Les aveugles et les sourds et muets dans l'épistémologie de Diderot</i>	81
Márta VÁRADI : <i>Les mémoires comme genre</i>	93
Erzsébet HARMATH : <i>Le nomade de la musique d'une vie</i>	101
Beatrix KONCZ : <i>Le thème du voyage dans Ami et Amile : fragmentation et tension</i>	111
<i>Nos auteurs</i>	121

Préface

En contribuant à la publication des résultats scientifiques des jeunes chercheurs, le Département d'Études Françaises de l'Université de Szeged perpétue une tradition ancienne. Le premier numéro de la série *Studia Iuvenum* a été publié en 1996 en tant que XVI^e volume des *Acta Romanica* et contenait une sélection de résumés des meilleurs mémoires de maîtrise écrits à cette époque à notre département. Dans le recueil d'études paru en 2008 sous le titre *Le passé dans le présent, le présent dans le passé*, ont été publiés les actes du colloque international (*Séminaire doctoral*) qui s'est déroulé à Szeged en 2007. Ce tome contenait non seulement les publications de doctorants hongrois mais aussi celles de doctorants polonais, tchèques et slovaques ainsi que celles de professeurs préparant les jeunes chercheurs à une carrière scientifique en tant que directeurs de recherches ou enseignants dans les formations doctorales des pays concernés. De plus, la série *Acta Romanica*, recueil d'études scientifiques du département, rend régulièrement possible la publication des résultats de recherche de nos doctorants.

Ce tome est lié au Concours Scientifique National des Étudiants universitaires de Hongrie (OTDK) ayant eu lieu à Szeged en 2009. Notre département a offert une possibilité de publication aux auteurs des études les plus réussies présentées dans les différentes sections et se rapportant aux études françaises ou francophones. Le présent volume de *Studia Iuvenum* contient six études récompensées par les jurys. Dans le domaine de la littérature française, vous pourrez lire les études de Gabriella Bandura, Olga Sarolta Rauzs, Eszter Liktor ainsi que Ramona Pál-Kovács. Dans le domaine de la linguistique, nous publions l'article de Zsófia Galiczka. Zsófia Szűr a présenté son travail dans la section 'Histoire de l'art'. Outre les articles des étudiants de BA et de master, le recueil comprend les études de jeunes chercheurs préparant leur thèse de doctorat. Ce groupe est représenté par Ágoston Nagy (linguistique française), Erzsébet Prohászka, Dóra Székesi, Márta Váradi, Erzsébet Harmath et Beatrix Koncz (littérature française ou francophone).

Le présent recueil témoigne de la variété des recherches menées à notre département dans le domaine de la littérature et la linguistique françaises. Les articles traitent de la linguistique informatique, de la traductologie, de la théorie de la peinture et de quatre siècles (Moyen-Âge, XVII^e, XVIII^e et XXI^e siècles) de littérature française.

Avec ce recueil, nous avons également pour but de montrer à la nouvelle génération estudiantine la diversité des domaines dans lesquels ils peuvent recevoir le soutien de nos enseignants pour mener des recherches scientifiques.

Les rédacteurs

L'extraction terminologique automatique : quel domaine de terminologie ?

Ágoston NAGY

Introduction

L'objectif de cet article est de donner un aperçu des différents axes théoriques dans lesquels s'insère le sujet de notre future thèse. Comme nous allons le voir, notre sujet de recherches, notamment la création d'un extracteur terminologique, implique plusieurs domaines de connaissance : linguistique, statistique, intelligence artificielle, etc. Ceci montre suffisamment la complexité de notre sujet : il ne s'insère pas seulement dans le domaine de la linguistique ou de la terminologie, mais il peut être conçu comme situé au carrefour de plusieurs branches scientifiques. Notre objectif est d'éclaircir les disciplines connexes à la terminologie, et de retrouver le meilleur axe paradigmatique pouvant être considéré comme la base théorique de la recherche impliquée par notre thèse.

D'abord, nous expliquerons le but et les méthodes de notre recherche. Ensuite, nous aborderons les difficultés principales rencontrées durant une telle recherche. Par la suite, nous esquisserons la définition et l'histoire de l'étude de la terminologie afin d'approfondir la question de la terminologie présentée comme une intersection de différents domaines scientifiques, comme la linguistique ou la logique. Finalement, nous nous concentrerons sur les différents axes de la terminologie moderne et essayerons d'insérer le sujet de notre thèse dans un de ces axes.

Le but de la thèse et les problématiques soulevées par la recherche

Le but de notre recherche est de créer une application capable de reconnaître automatiquement la majorité des termes dans un texte d'entrée. Ce logiciel fonctionnera sur base de la structure syntaxique interne des termes et des méthodes statistiques destinées à filtrer les termes préalablement reconnus. Le sujet est complexe : la thèse implique des connaissances en linguistique, en statistique et en informatique dont la programmation, les théories de probabilités, etc.

L'arrière-fond théorique de notre thèse soulève diverses problématiques qui ont trait à la définition de certaines notions. Comme ces problématiques risquent d'avoir des conséquences importantes sur les analyses présentées dans notre thèse, il convient de les clarifier dès le début.

La première problématique est liée à la spécification du domaine auquel le sujet de notre thèse appartient. Il existe une multitude de domaines scientifiques concernant la terminologie qui sont de divers ordres. Certains de ces domaines touchent l'aspect sémantique et théorique des termes, d'autres relèvent du plan linguistique, etc.

Par ailleurs, une telle recherche doit se fonder sur une distinction nette entre langue spécialisée et langue générale, puisque normalement ces termes n'apparais-

sent que dans des textes spécialisés. Diverses publications traitent de ce sujet : on se demande notamment si ces deux variantes sont des variantes distinctes ou non et à quel point on peut les différencier d'autres variantes langagières¹.

La troisième grande problématique est constituée par l'expression même *terme technique*. Il est souvent assez difficile de trouver la frontière entre un terme technique et un mot pris dans son sens ordinaire. Il arrive souvent qu'un terme technique est emprunté à la langue générale ou, inversement, un terme technique s'utilise si fréquemment dans la langue ordinaire qu'il perd son statut de terme. De nombreux auteurs cherchent à établir les critères différenciant le mot ordinaire du terme technique ; cependant, comme le nombre de ces publications nous le montre, il n'y a pas de point de vue univoque capable de trancher exactement entre les deux. Cette question est abordée entre autres par Petit (2001), Sager (2000), Wüster (1976), Kis (2005), etc. Souvent, la définition du *terme* dépend également du cadre dans lequel cette question est posée.

Dans les chapitres suivants, nous nous concentrerons sur la première question générale évoquée et examinerons les différents domaines scientifiques pour isoler le cadre théorique dans lequel notre thèse s'insère le mieux.

Terminologie – définition et origines

Selon la version en ligne du *Petit Robert* 2010, la terminologie est d'une part un « [v]ocabulaire particulier utilisé dans un domaine de la connaissance ou un domaine professionnel ; ensemble structuré de termes ». Il existe donc la terminologie de la médecine, de l'informatique, de la biotechnologie, etc. Cette première définition réduit la notion de *terminologie* à un ensemble de termes techniques appartenant à un domaine de connaissance.

D'autre part, selon le même dictionnaire, la terminologie est également l'« [é]tude systématique des "termes" ou mots et syntagmes spéciaux servant à dénommer classes d'objets et concepts (→ lexicographie); principes généraux qui président à cette étude. » Il s'agit donc ici d'un point de vue taxonomique et scientifique portant sur le comportement des objets qui sont au cœur des recherches, notamment les termes techniques qui peuvent être en même temps simples ou complexes. Cette dernière définition est bien concise et brève : la terminologie est une science qui s'occupe de l'arrière-plan théorique des termes techniques, point de vue partagé par de nombreux manuels en terminologie.

À partir de ces définitions, nous pouvons voir que la terminologie désigne et l'objet des recherches et le domaine scientifique, et dans ce sens, un parallélisme se dessine avec d'autres domaines de la linguistique comme la morphologie et la syntaxe : cette dernière désigne, selon le même dictionnaire, tant la science (« [é]tude descriptive des relations existant entre les unités linguistiques [dans le discours] et des fonctions qui leur sont attachées ») que l'objet d'étude (« [r]elations qui existent

¹ Kocourek (1982), Sager *et al.* (1980), Picht et Draskau (1985).

entre les unités linguistiques, considérées abstraitement [dans la langue] ou concrètement [dans la parole, le discours] »).

En ce qui concerne les origines de la terminologie, la motivation de cette sous-branche scientifique était spontanée. L'évolution de la technologie, du savoir-faire et de la communication a entraîné diverses problématiques, et ce processus a débuté déjà au XVIII^e siècle. La terminologie est donc devenue un outil très important pour rattraper cette évolution et elle a constitué dès le début une orientation scientifique (Rey 1995).

La terminologie n'est donc pas une discipline nouvelle mais elle a subi beaucoup de changements au fil du temps. Au XIX^e siècle, le seul but était de rendre internationaux le plus de domaines scientifiques possibles, et donc de créer ou traduire les termes de façon adéquate. À cette époque, les scientifiques étaient les terminologues les plus puissants, mais au XX^e siècle, linguistes, ingénieurs, terminologues ont également gagné du terrain (Cabré 1999).

Cette tendance est corroborée par le fait que c'est un ingénieur qui est considéré comme le fondateur de la terminologie moderne. Il s'agit de Eugen Wüster, représentant principal de l'École de Vienne. Il a écrit sa thèse de doctorat en 1931 dans ce domaine (*Internationale Sprachnormung der Technik, besonders in der Elektrotechnik* – 'La standardisation internationale du langage spécialisé, particulièrement du génie électrique'). Dans sa thèse, il a argumenté pour et a fait les premiers pas vers la standardisation immédiate des termes techniques (Picht et Draskau 1985). Wüster avait pour mission cette standardisation ; ceci est démontré par le fait que beaucoup plus tard encore, en 1976, il a publié sur le même sujet.

En ce qui concerne l'histoire de la terminologie moderne, elle se divise en quatre grandes étapes selon Auger (1988) :

- A, les origines (1930–1960)
- B, la structuration du domaine (1960–1975)
- C, l'éclosion (1975–1985)
- D, l'expansion (depuis 1985)

La première période de la terminologie a été imprégnée par la création des méthodes de formation systématique des termes. C'est Wüster qui a influencé le plus cette période : il a constaté que la terminologie doit constituer un moyen efficace pour éliminer les ambiguïtés qui surgissent durant la communication scientifique et technique.

La deuxième étape est caractérisée par les inventions les plus importantes qui sont les conséquences de l'apparition des premiers ordinateurs. C'est à cette époque que les premières bases de données ont vu le jour, et que les premiers principes de coordination ont été élaborés concernant le traitement de la terminologie.

La troisième phase a été caractérisée par une éclosion dans les projets terminologiques, et par le développement de la politique linguistique, surtout dans le domaine de la planification linguistique. C'est à cette époque que la terminologie a gagné du terrain, allant de pair avec la modernisation des langues. Il faut aussi noter qu'à cette période, les ordinateurs se sont répandus à une vitesse considérable.

La quatrième étape est surtout influencée par l'informatique aidant les terminologues à traiter de façon efficace de grands corpus et des bases de données. De nombreuses applications plus adaptées aux besoins de tous et donc plus efficaces ont vu le jour. De plus, les différents domaines relatifs au traitement automatique des langues, comme par exemple l'extraction terminologique, ont également gagné du terrain. Les terminologues ont désormais plus de savoir-faire, la terminologie étant devenue une branche scientifique plus puissante. De même, les coopérations et les conférences internationales dans des domaines spécialisés ont également renforcé la propagation d'une terminologie plus adéquate, plus systématique et plus modernisée.

La terminologie comme intersection des domaines

Selon Wüster (1981), la terminologie est une intersection de différents domaines, notamment la linguistique, la logique, l'ontologie, l'informatique et la « science des choses », c'est-à-dire d'autres disciplines individuelles. Ceci implique que la terminologie, situé au carrefour de plusieurs domaines, pourrait être également considérée comme un domaine scientifique en elle-même. Cependant, la dénomination *domaine interdisciplinaire* ne signifie pas que cette discipline ne fait que se servir des concepts offerts par ces branches. La terminologie ne choisit pas tous les concepts de ces sciences, mais uniquement un sous-ensemble de ceux-ci ; de plus, elle crée son propre domaine à partir des résultats de ces domaines – c'est uniquement de cette façon qu'elle peut acquérir le statut de science.

La terminologie est une science qui peut être classée parmi les sous-branches de la linguistique appliquée. La linguistique appliquée est un domaine d'études interdisciplinaire qui dépasse les frontières de la linguistique mais qui l'utilise comme point de départ pour identifier et résoudre des problèmes relatifs à la langue. Cette interdisciplinarité de la linguistique appliquée peut être démontrée par la dénomination de ses sous-branches : l'enseignement et l'acquisition des langues (premières, secondes ou étrangères) sont en relation avec la science de l'éducation, la psycholinguistique est en relation avec la psychologie, la sociolinguistique est liée à la sociologie, la planification linguistique à la politique.

La terminologie est en relation avec la linguistique parce que la terminologie a pour objet d'études la langue, surtout les caractéristiques lexicales de la langue spécialisée. La terminologie est liée à la linguistique appliquée car celle-ci a pour objectif de décrire la langue dans sa fonction sociale, de la traiter comme un moyen de communication. La terminologie s'occupe également de la compréhension de la langue spécialisée. Elle a pour but de dénommer des objets relatifs à un domaine et, pour cela, elle utilise des moyens déjà existants dans la linguistique, comme les néologismes, etc. Elle est aussi en relation avec la sémantique : les termes relient la langue au monde réel et représentent des objets réels du monde (Wüster 1981).

La terminologie se sert souvent du mot *concept*. Les concepts sont des éléments de la pensée, donc difficiles à étudier, des unités mentales qui regroupent une classe d'objets, par exemple *table*, *animal*, etc. Les membres de ces classes d'objets

partagent les mêmes caractéristiques, soit physiques soit abstraites. La connaissance individuelle de ces classes d'objets et leur dénomination rend possible la communication. Les concepts existent indépendamment des mots ou des termes qui les nomment, et leur existence précède même celle des mots qui sont créés arbitrairement (Cabré 1999).

Il en va de même avec la terminologie. Les connaisseurs d'un domaine ont des représentations mentales communes sur les classes d'objets de ce domaine. Les termes représentant ces concepts sont acquis naturellement au fur et à mesure que la connaissance du domaine se fortifie. Comme les professionnels connaissent mieux ce segment spécial du monde réel, ils se créent des structures conceptuelles dans lesquelles les concepts obtiennent une valeur spécifique et fonctionnelle.

La terminologie est également en relation avec une autre sous-branche de la linguistique appliquée, la traductologie. L'une des manifestations de cette relation est Kis (2005) dont le but est de décrire le fonctionnement et l'efficacité d'un extracteur terminologique automatique. Cette application a été créée pour aider le travail collectif des traducteurs qui doivent coopérer en traduisant un texte relativement long en peu de temps. Dans ce cas, il est essentiel que les termes soient rassemblés à l'avance afin qu'ils soient traduits de la même façon dans tout le texte par tous les collaborateurs. Kis (2005) définit la notion de terme d'une façon assez simplifiée : le terme est une unité qui doit être traduite toujours de la même façon, ce qui signale le caractère arbitraire de la définition même du terme technique.

La terminologie et la lexicologie : deux domaines distincts ?

Avant de situer la terminologie par rapport à la lexicologie, il faut jeter un coup d'œil sur les différences entre la lexicographie et la lexicologie, et la différence entre la terminologie et ces deux dernières, susceptible de remettre en cause l'existence de la terminologie même. La lexicologie a pour objet d'analyse un domaine spécifique de la langue : son lexique. L'objectif de la lexicologie est de construire un modèle sur la base duquel elle peut décrire ce composant de la langue en prenant en considération la connaissance implicite de mots des locuteurs et leur capacité de créer de nouveaux éléments lexicaux à partir des structures langagières présentes dans leur cerveau. La lexicologie n'a donc pas pour objectif d'élaborer des principes généraux permettant d'organiser les unités de textes dans un ensemble structuré, comme les dictionnaires. Ceci est surtout la tâche de la lexicographie, qui peut être décrite comme la version pratique de la lexicologie. Certes, il existe un parallélisme entre la terminologie et la lexicologie : la terminologie et la lexicologie sont souvent considérées comme des sciences théoriques dont les réalisations pratiques sont respectivement la terminographie et la lexicographie. Nous reviendrons à la double face de la terminologie dans le chapitre suivant.

Si les terminographes s'orientent vers la création des dictionnaires tout comme les lexicographes, quelle est la raison d'être de la terminologie et de la terminographie ? Les deux dernières se concentrent sur les termes alors que la lexicographie se penche sur des éléments beaucoup plus généraux et beaucoup plus vastes. À

première vue, ce n'est pas une différence notable, mais il y a quelquefois des différences de nuances entre les méthodes qu'elles utilisent pour arriver à ce but².

La lexicologie et la lexicographie traitent les unités de la langue en prenant en compte le contexte dans lequel elles surgissent, elles les traitent donc comme des éléments de discours. En revanche, la terminologie et la terminographie ne lient pas les termes au contexte : les bases de données terminologiques ne font référence que rarement à la dérivation et à l'inflexion des mots, et ne s'appuient guère sur le contexte.

La lexicologie et la lexicographie s'occupent souvent des aspects à la fois synchroniques et diachroniques de la langue, tandis que la terminologie et la terminographie ne traitent que le premier aspect, c'est-à-dire son usage actuel.

La lexicologie ne favorise jamais l'intervention artificielle dans l'évolution de la langue alors que la terminologie soutient les interventions et les tentatives de standardisation pour rendre les termes internationaux et essaie de cette façon de rapprocher des langues qui sont historiquement liées les unes aux autres.

Enfin, la lexicologie et la lexicographie adoptent une approche sémasiologique : elles commencent par le mot (ou la forme) pour arriver au concept. Elles ont donc pour but de classer tous les mots d'une langue à partir de leurs spécificités, et de donner les synonymes et les significations de chaque mot dans des contextes donnés. Pourtant, la terminologie et la terminographie ne suivent pas ce point de vue, elles adoptent une approche onomasiologique. Elles ont pour point de départ le concept pour arriver à la forme (ou au mot). La terminologie doit être sûre que chaque fois qu'un concept est nommé, c'est ce concept qui est nommé et non pas quelque chose de similaire. C'est pourquoi les dictionnaires contenant des termes optent pour les définitions les plus concrètes et exhaustives, et se soucient de préciser la relation entre eux (L'Homme 2004).

La lexicographie peut s'appuyer sur n'importe quel locuteur natif tandis que la terminographie ne se base que sur des experts comme informateurs³.

La terminologie et les autres branches scientifiques

La terminologie est également liée à la logique, notamment à l'une de ses sous-branches, appelée ontologie. L'ontologie est le domaine qui analyse les objets du monde réel et la relation entre eux. La plupart de ces relations sont d'ordre EST-UN, A-UN ou synonymie, par exemple *le pingouin* est un *oiseau*, ou *le pingouin* a un *bec*, etc. La relation de EST-UN est une relation qui relie un hyperonyme à un hyponyme, celle de A-UN est quelquefois nommée méronymie. Le travail des terminologues consiste souvent à la création d'un réseau ontologique parmi les mots représentant les différents objets de ce domaine (Wüster 1981, Vossen 2003).

² Comme ces différences ne sont pas si significatives, la littérature spécialisée nomme la terminographie, lexicographie spécialisée ou lexicographie terminologique (Bergenholtz et Kaufmann 1997).

³ Pour d'autres différences entre la lexicographie et la terminographie, voir Bergenholtz et Kaufmann (1997).

En dernier lieu, il est important de souligner la relation entre la terminologie et l'informatique parce que celle-ci occupe une place à part parmi les disciplines décrites jusqu'ici. Le lien entre la terminologie et l'informatique est bilatérale : la terminologie fournit à l'informatique des structures conceptuelles et des termes techniques, mais en même temps elle s'appuie sur l'informatique parce que celle-ci rend possible la gestion automatique de la terminologie. Ce processus exige de moins en moins l'intervention humaine, ce qui est dû au développement du matériel qui accélère ce travail et celui de l'intelligence artificielle qui a pour but d'effectuer la plus grande partie du travail trop monotone pour les humains.

Les sous-branches de la terminologie

Selon Rey (1995), la terminologie devrait être divisée en deux sous-branches, le côté appliqué qu'il nomme terminographie et le côté théorique qu'il nomme terminologie. Bien sûr, les deux ne peuvent pas être séparées si facilement, car chacune a besoin de l'autre pour évoluer. Mais normalement c'est la terminographie qui vise à acquérir, à gérer et à compiler des termes alors que la terminologie a pour but de répondre aux questions soulevées par l'emploi des termes et de donner un cadre conceptuel pour permettre de mieux les comprendre.

Comme notre thèse se concentre sur les aspects informatiques de la terminologie, nous avons besoin de préciser la relation entre l'informatique et la terminologie. Il existe deux sous-disciplines destinées à relier informatique et terminologie. Le premier est un néologisme créé sur le modèle de *bureautique* : c'est la terminotique. La terminotique a pour but d'établir un inventaire de termes à l'aide d'un ordinateur. Comme on le sait, cet outil est nécessaire à chaque phase de la collecte des termes : au départ lorsqu'on collecte les termes, mais aussi à la fin, lorsqu'un dictionnaire thématique est établi.

Le choix du terme *terminotique* est justifié car elle se distingue de la terminographie, même si chacune des deux sous-disciplines s'occupe avant tout du côté pratique de la gestion des termes. Mais la première attribue une importance plus grande au rôle des ordinateurs durant tout le processus.

La littérature spécialisée différencie également la terminotique et la terminologie computationnelle. Ceci est bien sûr la conséquence des nouvelles sous-branches s'occupant de la réalisation du traitement automatique de langue (TAL) par ordinateur. C'est ce fait qui justifie l'existence de la linguistique computationnelle (appelée plus souvent linguistique informatique) et celle de la terminologie computationnelle. On aurait tendance à penser que les deux termes sont synonymes, pourtant, selon L'Homme (2004), il existe des différences entre eux : la terminologie computationnelle serait une sous-branche du traitement automatique de la langue qui a recours aux résultats de différentes recherches en mathématiques, en intelligence artificielle ou dans tout domaine relevant du TAL afin de les exploiter sur des textes spécialisés. La terminologie n'utilise donc pas de processus exclusivement élaborés pour gérer les termes mais y puise pour arriver à cet objectif. En revanche, le seul but de la terminotique est de créer des dictionnaires spécialisés en intégrant les ordinateurs dans ce travail.

Le domaine spécifique de notre thèse

Notre thèse ne s'insère pas dans l'axe classique de la terminologie : elle ne cherche pas à étudier l'aspect sémantique des termes (comme la relation entre concept et terme), et elle ne vise pas à établir ou esquisser un réseau ontologique à partir des termes extraits. Elle s'inscrit avant tout dans le domaine du traitement automatique de la langue, sous-branche de la linguistique informatique (qui, elle, est une sous-branche de la linguistique appliquée). En effet, notre sujet de recherche consiste en une manipulation de la langue par ordinateur : extraire des termes techniques depuis un texte spécialisé.

Plus spécialement, dans notre thèse, nous voulons adopter une approche terminographique, qui est le côté pratique de la terminologie. Notre objectif n'est pas, du moins dans cette étape, de créer des dictionnaires (ce qui est le but de la terminologie) mais d'élaborer un extracteur terminologique en appliquant des méthodes déjà élaborées par les sciences naturelles, comme les mathématiques ou l'intelligence artificielle⁴. Ainsi, nos recherches s'inscrivent dans le cadre de la terminologie computationnelle.

L'objectif de notre extracteur terminologique est de créer, à partir d'un texte lemmatisé⁵, une liste d'expressions et de mots qui sont, probablement, des termes. Nous nous concentrerons sur l'extraction des termes nominaux, c'est-à-dire les noms ou les groupes nominaux susceptibles d'être considérés comme des termes techniques. Après avoir extrait les groupes nominaux qui sont sans doute des termes, nous allons également recourir à des méthodes statistiques (ou à des méthodes relevant du calcul de probabilité proprement dit) qui servent à filtrer la liste des groupes nominaux pour en enlever ceux qui ne sont pas des termes. Nous comptons par ailleurs nous servir de connaissances en algorithmique pour arriver à une application capable de reconnaître les termes.

Comme nous l'avons également précisé, la lexicologie et la lexicographie ne sont que des domaines apparentés à la terminologie et à la terminographie : leurs buts et leurs méthodes ne sont que semblables, non identiques. Entre autres, la terminographie ne s'occupe que de l'aspect synchronique des termes, et s'appuie uniquement sur des experts comme informateurs.

Conclusion

L'objectif de cet article était d'énumérer les différents axes théoriques connexes au sujet de notre future thèse, et d'en retenir celui qui est apte à lui servir de cadre.

Après un aperçu historique de la terminologie, nous avons revu sa relation avec d'autres domaines scientifiques, comme la linguistique ou la logique. Nous avons montré que la terminologie et la lexicologie sont des domaines apparentés mais aussi que chacune a sa raison d'être.

⁴ Il est à noter que la frontière est assez instable entre les deux, car l'intelligence artificielle se sert souvent des méthodes mathématiques, surtout du calcul de probabilité.

⁵ Les mots sont affichés avec leurs radicaux et avec leurs parties du discours.

La thèse en question s'insère d'abord dans le domaine du traitement automatique de la langue, sous branche de la linguistique informatique. Puisque nos recherches représentent le côté pratique de la terminologie, elle peut être classée dans la terminographie. Comme notre objectif n'est pas, du moins dans cette étape, de créer des dictionnaires, notre thèse s'insère plutôt dans la terminologie computationnelle qui a pour but de se servir des méthodes déjà élaborées par les sciences naturelles pour la gestion des termes.

Références bibliographiques

- AUGER, P., « La terminologie au Québec et dans le monde, de la naissance à la maturité », in *Actes du sixième colloque OLF-STQ de terminologie. L'ère nouvelle de la terminologie*, Québec, Gouvernement du Québec, 1988, 27-59.
- BERGENHOLTZ, H. – KAUFMANN, U., « Terminography and lexicography. A critical survey of dictionaries from a single specialised field », *Hermes* 18, 1997, 91-125.
- CABRÉ, M. T., *Terminology. Theory, methods and applications*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1999.
- JACQUEMIN, C., *Spotting and discovering terms through natural language processing*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001.
- KOCOUREK, R., *La langue française de la technique et de la science*. Wiesbaden, Brandstetter, 1982.
- L'HOMME, M-C., *La terminologie : principes et techniques*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 2004.
- KIS, B., « Automatikus terminológia keresés számítógéppel – kísérlet », *Fordítástudomány* 7/1, 2005, 84-96.
- PETIT, G., « L'introuvable identité du terme technique », *Revue Française de Linguistique Appliquée* (VI/2). 2001, 63-79.
- (Le Nouveau) Petit Robert 2010. Édition en ligne. <http://portail.cns-edu.com/>
- PICHT, H. – DRASKAU, J., *Terminology: An Introduction*, Guildford, University of Surrey, 1985.
- REY, A. *Essays in Terminology*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1995.
- SAGER, J. C., « Pour une approche fonctionnelle de la terminologie », in Béjoint, H. –Thoiron, P. (éds.), *Le sens en terminologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- SAGER, J. C. – Dungworth, D. – McDonald, P. F., *English Special Languages. Principles and Practice in Science and Technology*. Wiesbaden, Brandstetter, 1980.
- VOSSSEN, P., « Ontologies », in Mitkov, Ruslan (ed.), *The Oxford Handbook of Computational Linguistics*. Oxford, Oxford University Press, 2003, 464-482.
- WÜSTER, E., « La théorie générale de la terminologie. Un domaine interdisciplinaire impliquant la linguistique, la logique, l'ontologie, l'informatique et les sciences des objets », in *Actes du colloque international de terminologie* (Québec, les 5-8 octobre 1975), Québec, 1976.
- WÜSTER, E., « L'étude scientifique générale de la terminologie, zone frontalière entre la linguistique, la logique, l'ontologie, l'informatique et les sciences des choses », in Rondeau, G. – Felber, H. (éds.), *Textes choisis de terminologie. Vol. I : Fondements théoriques de la terminologie*, Québec, Université Laval – GIRSTERM, 1981, 55-114.

Plus que l'original...

Zsófia GALICZA

La traduction est une action compliquée et complexe. C'est une forme particulière de communication ayant une version écrite et orale (mais la traduction à l'oral est plutôt nommée interprétation). Les critères de la traduction à l'oral et à l'écrit ne sont pas les mêmes. Dans cet article, nous nous occuperons de la traduction écrite, au sens le plus strict du terme, de l'*adaptation*.

Beaucoup de théoriciens ont essayé de décrire le système de la traduction, de définir cette opération, et de déterminer où se termine la traduction et à partir de quel point on peut parler d'adaptation : qu'est-ce qui est *encore* une traduction, et qu'est-ce que l'on ne peut *plus* nommer traduction ? Comme la traductologie est débitrice de la définition exacte de la traduction jusqu'à aujourd'hui, nous pouvons plutôt parler de positions, d'hypothèses, d'opinions subjectives qui cherchent à décrire le processus de la traduction par l'introduction de différentes catégories et notions, telles que l'équivalence, la fidélité, l'invariance, l'adéquation, etc.

Dans une discipline, la multitude de définitions différentes marque l'absence d'une théorie unifiée et cohérente. Si plusieurs définitions coexistent pour décrire le même phénomène, c'est le signe de ce qu'il n'existe pas encore de théorie qui soit acceptée par tout le monde.¹

Nous n'essayons pas non plus de déterminer exactement cette activité linguistique.

La traduction n'ayant donc pas de définition exacte, il n'est pas possible de tirer une ligne de démarcation nette et exacte entre la bonne et la mauvaise traduction, ni entre une traduction réussie et infructueuse, même si, dans la pratique, on peut facilement faire la différence entre ces deux dimensions apparemment opposées. La plupart de ces jugements de valeur sont empiriques et profondément subjectifs. La même traduction peut être réussie selon certains critères et totalement manquée selon d'autres. La genèse de l'opinion dépend de plusieurs facteurs et co-efficients – qui sont en général subjectifs et indéfinissables – comme la norme esthétique intérieure, la connaissance de la langue, la culture, l'intelligence linguistique et générale, etc.

Gidéon Toury écrit dans l'un de ses articles tout en majuscule : « JE NE SAIS PAS CE QUE C'EST QUE LA TRADUCTION ! » (Toury 1988 : 85). On ne sait pas non plus ce qui peut être la traduction d'un texte-cible et ce qui ne peut pas l'être, puisqu'il y a des textes qui sont pour ainsi dire « en deçà » de la traduction (qui ne sont pas *encore* des traductions, tels que le calque, le mot à mot, le transcodage de structures grammaticales), et il y a des textes qui sont au-delà (par exemple l'adaptation, la refonte, le commentaire etc.). Mais il n'y a pas de ligne de frontière exacte entre le domaine qui est en deçà et au-delà de la traduction dans ce

¹ ALBERT, Sándor : *Fordítás és filozófia [Traduction et philosophie]*, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2003, p. 13.

cas-là non plus. Si elle existait, nous pourrions définir la traduction aussi, puisque le champ de la traduction serait alors situé entre ces deux catégories. Sans avoir de critères concrets, on ne peut catégoriser la traduction que sur la base de notre savoir empirique. Bien qu'il y ait des critères existants, ils ne sont pas toujours clairs, loin de là. Par exemple la catégorie centrale de la traductologie, l'*équivalence*, est une catégorie obscure, inexpliquée et proprement absconse. Il y a des cas où deux textes ne sont pas, tant s'en faut, lexicalement équivalents, toutefois nous pouvons parler de traduction équivalente.

Par exemple dans les *Illusions perdues* de Balzac, nous trouvons la phrase suivante : « Puisque le père vendait des biscuits contre les vers, dit Jacques, il aurait dû en faire manger à son fils.² » Dans le texte hongrois, au lieu de cette phrase nous pouvons lire la phrase suivante : « Az apja patikus volt – mondta Jacques –, ő meg antipatikus. » (Son père était pharmacien – dit Jacques –, et lui, il est antipathique).³

Il est évident que nous sommes là en face d'un jeu de mots, et dans ce cas-là le texte de la langue-source n'est que rarement en accord avec le texte de la langue-cible. Est-ce que nous pouvons dire que la phrase hongroise est équivalente à la phrase française, en dépit du fait que vu leurs significations elles sont éloignées l'une de l'autre ? Cette phrase représente un cas limite. Une partie de sujets de langue maternelle hongroise accepte la phrase citée comme la traduction de la phrase française, par contre, selon les autres, elle est au-delà de la traduction. Ces derniers disent que le traducteur n'a pas le droit de s'éloigner autant du sens littéral des mots, même si nous savons qu'il y a peu de chance pour que le même jeu de mots sonne de la même façon dans deux langues distinctes, ou que la phrase citée soit la même dans une autre traduction hongroise. Selon la traductologie moderne, le traducteur doit chercher à établir l'*équivalence dynamique* entre les deux textes, donc l'équivalence doit se réaliser au niveau du texte, du discours et non pas à celui du sens lexical des mots.

Considérons maintenant la partie de la traductologie qui est au-delà de la traduction, plus exactement l'*adaptation*. En effet, c'est une sous-catégorie de la surtraduction. La surtraduction et l'adaptation diffèrent l'une de l'autre en cela que l'adaptation est une surtraduction intentionnée qui est engagée et voulue par le traducteur. Pour cette étude, nous avons rassemblé les nouvelles d'István Örkény avec leur traduction donnée par Tibor Tardos. Nous avons examiné pourquoi le traducteur a recouru au moyen de l'adaptation du texte-source et pourquoi il ne l'a pas traduit tout simplement. Nous pouvons trouver plusieurs raisons ou réponses à cette question mais, dans la plupart des cas, nous voyons qu'une œuvre est adaptée en raison *des différences culturelles* qui existent entre la langue-source et la langue-cible.

Comme nous l'avons déjà mentionné, nous ne pouvons pas définir la surtraduction ni l'adaptation selon leurs contenus, ainsi nous les aborderons d'abord de façon formelle. Nous pouvons facilement constater par la voie empirique que pour

² BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, éd. par A. Adam, Paris, Classiques Garnier, 1956, p. 101.

³ BALZAC, Honoré de, *Emberi színjáték IV [La Comédie humaine]* trad. par Marcell Benedek, Budapest, Magyar Helikon, 1963, p. 531.

certaines parties, le texte de la langue-cible est plus long que le texte de la langue-source. Le texte de la langue-cible a des éléments supplémentaires que l'on ne trouve pas et qui ne correspondent pas au texte de la langue-source : le traducteur a donc surtraduit le texte-source, il approvisionne la traduction en explications, commentaires, additions etc., et ainsi, ce n'est plus une traduction, mais une adaptation. Quant à la nature de ces commentaires et explications, nous la traiterons plus loin, mais nous pouvons déjà constater qu'alors qu'un certain nombre de ces additions sont justes et légitimes (elles aident la compréhension et la réception de l'œuvre en question), d'autres ne le sont pas.

Au cours de l'analyse, nous avons examiné les différences entre le texte original et les traductions, la place de celles-ci et les raisons de ces changements. Nous avons essayé de trouver la réponse à la question suivante : pourquoi le traducteur utilise-t-il des additions, des explications, etc. lors de la traduction, et ces commentaires sont-ils utiles à la compréhension du texte ou non ? À cet effet, nous avons choisi les nouvelles d'István Örkény, parce que, pour les comprendre, des informations culturelles extralinguistiques sont nécessaires, et celles-ci, étant absolument évidentes pour les lecteurs hongrois, ne le sont qu'imparfaitement pour les lecteurs étrangers (les Français dans le cas présent), elles sont même occasionnellement incompréhensibles. L'ignorance de ces informations devient la barrière de la compréhension du message. Dans les textes d'Örkény nous pouvons identifier les éléments extérieurs et extralinguistiques qui peuvent jouer un rôle dans la traduction, et voir aussi dans quelle mesure ils sont importants pour la compréhension du texte.

L'adaptation est un phénomène difficilement saisissable et définissable. En consultant le dictionnaire, nous pouvons trouver les définitions suivantes :

Adaptation : Acte d'adapter ou de s'adapter à quelque chose : Adaptation aux circonstances. Acte d'adapter une œuvre, un texte pour un public, une technique artistique différentes ; œuvre ainsi réalisée.⁴

Adaptation : la refonte de l'œuvre de telle manière qu'on applique ses caractéristiques structurelles à un autre genre, à un autre domaine de l'art, ou à une autre expression de la pensée. Les principaux types : A : la traduction libre, la transcription : une publication en langue étrangère qui s'éloigne des critères de la traduction fidèle du texte et de la forme. B. : l'adaptation, l'expansion : modification du texte dans le but d'une diffusion vers une autre communauté (par exemple européenne ou pour la jeunesse), ou dans un autre genre (par exemple œuvre épique en jeu scénique) ou dans un autre domaine artistique (par exemple en film). C. : actualisation, modernisation : la retouche du style d'un texte ancien pour répondre aux nouvelles exigences qui ont pu changer. Le cas limite de l'adaptation et de l'œuvre autonome est l'emprunt du sujet, quand l'écrivain adapte un sujet d'un écrivain plus ancien dans une forme nouvelle, et avec un contenu différent (comme Shakespeare ou Brecht l'ont fait).⁵

⁴ Définition de l'adaptation, source : version électronique de la *Dictionnaire Larousse*, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/rechercher/adaptation>, site consulté le 21/10/2008.

⁵ *Magyar Nagylexikon*, vol. 1, éd. par László Élesztős, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1993, p. 130. (notre traduction)

Comme nous l'avons déjà mentionné, la traduction est un phénomène difficilement définissable. À l'époque de Cicéron, seuls les termes de traduction mot à mot et d'imitation étaient connus. L'imitation, identique à ce que l'on appelle aujourd'hui l'adaptation, a été la seule stratégie acceptée de la traduction. Il en fut ainsi pendant longtemps, avec des changements notionnels plus ou moins significatifs. Ensuite, au XVI^e siècle, le rôle de la théorie de la traduction a augmenté, et elle a eu une influence politique et éthique. À partir de cette période, une valeur a été accordée à l'imitation (de nos jours l'adaptation), et le nom de l'auteur original n'a pas été jugé important. Le traducteur pouvait créer et modeler librement le texte-source, qu'il considérait comme une esquisse. Cela n'a pas beaucoup changé jusqu'au XIX^e siècle : alors nous pouvons considérer que les interprétations littéraires étaient équivalentes à l'adaptation. Cela ne signifie pas qu'il n'existait pas d'autres stratégies de traduction, certaines étant à la limite de la traduction mot à mot, mais seulement que c'est l'adaptation qui était la plus admise. Au XIX^e siècle, d'autres avis dominèrent et la tendance fut plutôt à la traduction mot à mot, et ensuite, au XX^e siècle le phénomène de l'adaptation est apparu de nouveau, par exemple dans le domaine cinématographique ou dans les textes littéraires pour des raisons sociales ou politiques.

Selon les encyclopédies et conformément à l'histoire de l'adaptation, il existe plusieurs types d'adaptation qui abordent plusieurs questions d'ordre philosophique. En tout premier lieu il convient de se demander si l'adaptation est encore l'œuvre de l'auteur original, et dans quelle mesure les constatations de la traductologie sont valables (par exemple, le texte-cible, dans ce cas, peut également être considéré comme la *même* œuvre mais dans une *autre* langue).

Nous ne nous prononçons qu'empiriquement quant à la qualité de l'adaptation ou la surtraduction, à savoir si elle est bien faite ou non. Cependant, d'après notre analyse (que nous ne pouvons ici détailler compte tenu des limites de cet article) nous pouvons observer qu'une partie des *Minimythes* a un style différent dans sa traduction française réalisée par Tibor Tardos. Lorsqu'il a traduit les *Minimythes* en français, il a considéré que des changements étaient nécessaires pour que ces textes soient acceptables, compréhensibles pour les lecteurs français. Il se prononce à ce titre ainsi : « J'ai décidé à ce moment-là qu'avec ces *Minimythes*, je ne serai pas traducteur: ici, il y aura des difficultés, de grandes difficultés [...] Je serai István Örkény [...] au fond de mon esprit je me suis promu en Örkény autonome, français⁶. »

Tibor Tardos s'est donné pour mission non seulement un travail de traducteur, mais aussi d'écrivain, et ainsi il a nuancé, coloré et élargi le sens des nouvelles. Il les a complétées avec des commentaires, et par endroits il a changé la structure du texte ou en a omis quelque partie. Des changements stylistiques sont ainsi intervenus, et le rythme des nouvelles a également été modifié. Cette adaptation est très proche de l'emprunt du sujet, ce qui implique la question de savoir si ces nouvelles sont encore les *Minimythes* d'Örkény ? Selon Örkény, les lecteurs

⁶ TARDOS, Tibor, « Örkény voltam » [« J'étais Örkény »], in Fráter, Zoltán – Radnóti, Zsuzsa (éds.), *Örkény István emlékkönyv [Volume d'hommage à István Örkény]*, Budapest, Pesti Szalon, 1995, p. 70. (notre traduction)

comprennent les allusions, il confie beaucoup de détails à la fantaisie des lecteurs, comme en témoignent les propos suivants : « Il a pris des années, alors que j'ai été court, et j'ai anéanti tous les éléments superflus...⁷ » ou encore « On peut les écrire en coloriant, étoffant, enrichissant, mais on ne peut rien leur enlever⁸. » C'est peut-être cette brièveté qui a motivé les réflexions suivantes de Tibor Tardos :

[...] Entre nous, la plupart sont agréables, très agréables, mais comme je l'ai dit [...] j'ai complété ces petites écritures selon mon idée avec le feu ardent de l'humour, [...] j'ai dû compléter quelques situations à un niveau plus élevé, quelques descriptions, dialogues (j'ai été obligé de le faire) et [...] en considérant tout cela comme une esquisse (je n'affirme pas une minute que c'est une mauvaise esquisse) j'ai rêvé de nouveau à ce qui correspondrait à un goût européen plus élevé.⁹

Tibor Tardos a donc récréé ces nouvelles, seulement le sujet en est resté l'original. La réponse la plus exacte à la question de savoir qui est l'auteur des *Minimythés* en français serait peut-être : Tibor Tardos, sur base des *Minimythés* d'István Örkény.

Il y a bien d'autres exemples qui pourraient illustrer également ce phénomène. Il suffit de mentionner *Winnie l'ourson* de Milne, qui est devenu pour plusieurs générations, grâce à l'adaptation de Frigyes Karinthy, un véritable chef-d'œuvre de la littérature hongroise.

Dans le présent article, nous avons essayé de considérer empiriquement l'adaptation sous tous ses aspects, sur base d'une analyse comparée des *Minimythés* d'István Örkény et de leur traduction française.

Au terme de l'analyse, nous sommes parvenus à la conclusion que les traducteurs appliquent la surtraduction en premier lieu parce que le texte-source (hongrois) contient des informations telles qu'elles ne sont pas compréhensibles ou qu'elles sont équivoques pour le public de la langue-cible (français). C'est pour cela qu'ils adaptent le texte, leur effort vise à rendre le texte en langue étrangère plus acceptable.

Une partie des informations reformulées et commentées est purement culturelle. Dans ce cas-là, nous utilisons le terme « culture » au sens le plus large, y compris tout ce que les autres disciplines appellent contexte socio-culturel (les coutumes, les événements historiques, l'annotation, les connaissances idéologiques a priori, les réalités etc.) Selon les traducteurs, il est parfois nécessaire d'ajouter au texte-source des informations supplémentaires, puisqu'ils savent que sans ses compléments la réception d'une grande partie des textes d'Örkény serait condamnée à l'échec. Une autre partie des commentaires est pourtant superflue.

Il est possible de transférer dans le texte-cible ces informations extralinguistiques culturelles et historiques par plusieurs moyens, comme par exemple les notes de bas de page, une préface ou postface (comme István Örkény l'a suggéré),

⁷ ROY, Claude, « Örkény à Paris », *Le Nouvel Observateur*, le 7 octobre 1968, p. 91-95.

⁸ RÉZ, Pál, « Látogatóban Örkény Istvánnál » [« En visite chez István Örkény »], *Élet és Irodalom*, le 25 mars 1967, p. 241. (notre traduction)

⁹ TARDOS, Tibor, « A fordítás örömei » [« Les joies de la traduction »], in *Örkény István emlékkönyv*, éd. cit., p. 216. (notre traduction)

ou des explications intégrées dans le texte (nous pouvons observer celles-ci dans l'adaptation de Tibor Tardos). Les moyens les plus souvent appliqués sont les suivants : la transcription de l'original, l'actualisation, l'omission, l'exotisation, la création et l'expansion.

À cause de ces élargissements, explications et additions, et parce que Tibor Tardos a ouvertement avoué qu'il avait réécrit quelques parties des textes (par ailleurs avec l'accord d'István Örkény), les traductions françaises des textes d'Örkény sont à ranger dans la catégorie de l'adaptation.

Ainsi, d'après notre expérience, une adaptation peut être une nécessité ou une récréation, et les traducteurs utiliseront cette stratégie aussi dans l'avenir à cause de raisons distinctes, même si une adaptation est déjà le travail commun de l'auteur et du traducteur.

Le cristal de Houellebecq

Gabriella BANDURA

Les transformations politiques, économiques et sociales, l'accélération du savoir, la multiplication des médias, des canaux de communication et d'information contribuent à l'éclatement de la représentation réaliste du monde dans le roman français contemporain. L'influence des nouvelles technologies oriente la littérature vers de nouvelles directions multiples, embrouillées, à peine déchiffrables. Les pratiques littéraires de la fin du XX^e siècle et de notre contemporanéité se caractérisent par un nouveau type d'écriture mêlant poésie, philosophie, politique et science-fiction. Il ne s'agit plus d'une représentation réaliste des événements ou des phénomènes mais d'une réécriture, d'une représentation post-, voire hyperréaliste¹.

On peut aisément situer dans ce cadre le roman de Michel Houellebecq intitulé *La possibilité d'une île*². L'auteur a une vision profondément pessimiste de la civilisation occidentale dont il ausculte les névroses et les pathologies. À travers la vie de son protagoniste, Daniel 1, il exprime l'essentiel de sa réflexion : la recherche désespérée du plaisir détruit les relations humaines et engendre d'insurmontables maux psychiques. Nous sommes confrontés à une société sans Dieu ni mythes qui refuse de souffrir, pourtant souffre, qui refuse de vieillir, pourtant vieillit. Malgré le titre prometteur du livre, les protagonistes sont inaptes à retrouver le bonheur toujours manqué et se suicident au fur et à mesure. Comment survivre ? Comment retrouver le bonheur ? Qu'est-ce que l'île, sinon le lieu du bonheur ? Que devient l'un des topos millénaires de la littérature ? On se demande si une philosophie pratique, celle en l'occurrence d'André Comte-Sponville pourrait servir de remède aux frustrations d'une génération perdue ou des humains. En effet, il élabore une stratégie pour être heureux dans son ouvrage, *Le bonheur désespérément*.³ Cependant, la recette du philosophe ne s'applique point dans le monde créé par Houellebecq dont les personnages n'arrivent pas à adopter les règles proposées. Pourquoi ? Pour y répondre, nous aborderons dans ce qui suit les propos de Comte-Sponville pour les confronter ensuite à la philosophie de Gilles Deleuze, laquelle n'a jamais prétendu trouver la clé du bonheur.

Alors que le paradigme du bonheur tel qu'il se présente dans *Le bonheur désespérément* peut être facilement schématisé avec le diagramme de Ch. S. Peirce, le diagramme de Gilles Deleuze sous sa forme de cristal offre un concept susceptible d'amener à la compréhension du monde de Houellebecq. Le cristal conçu par l'écrivain de *La possibilité d'une île* devient la terre promise du bonheur.

¹ Cf. BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

² HOUELLEBECQ, Michel, *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.

³ COMTE-SPONVILLE, André, *Le bonheur désespérément*, Paris, Éditions Pleins Feux, 2000.

Le bonheur désespérément

Le point de départ de l'analyse de Comte-Sponville est la tradition philosophique grecque et les idées des philosophes stoïques par rapport au bonheur. Comte-Sponville part à la recherche du vrai bonheur qui se réaliserait en rapport avec la « vérité ». Les trois parties du livre suivent une évolution linéaire.

Dans la première partie, Comte-Sponville parle des pièges de l'espérance c'est-à-dire du bonheur manqué en cherchant les causes de notre malheur. Ce sera *l'étape du bonheur manqué*. L'absence ou le manque de ce qu'on désire engendre la souffrance et nous empêche automatiquement d'être heureux. On est donc confronté à la conception dialectique du bonheur des philosophes stoïques laquelle nécessite la satisfaction du désir.

Comte-Sponville se pose la question de savoir si l'on parvient à être heureux lorsque le désir est satisfait. Évidemment non, puisque l'on ne désire en général que ce qui nous manque. Dans ce sens-là, le désir est voué à l'échec ou avec les mots de J.-P. Sartre : « Le plaisir est la mort et l'échec du désir⁴. » On se retrouve ainsi dans un cercle vicieux : lorsque l'on désire ce que l'on n'a pas, c'est la souffrance, quand on a ce que l'on désire, ce n'est guère le bonheur car il n'y plus de désir, un nouveau manque réapparaît.

La deuxième partie présente une méthode en vue de sortir de ces pièges dont l'essentiel se résume dans la critique de l'espérance. Cette étape s'appelle *le bonheur en acte*. Le philosophe propose comme issue le bonheur en acte c'est-à-dire désirer, apprécier, ce que l'on a, ce que l'on fait. Selon lui, ce bonheur en acte ne peut se réaliser qu'à une seule condition : par la critique de l'espérance. Mais qu'est-ce que l'espérance ? Un désir sans doute. Cependant, il ne faut pas oublier que tout désir n'est pas une espérance. Comte-Sponville énumère trois caractéristiques de l'espérance qui démontrent cette constatation. Une espérance est un désir qui porte sur l'avenir et dont on ne peut pas se réjouir au présent puisqu'on n'est pas certain que cela se réalise, ou bien, avec les mots de Comte-Sponville : « espérer, c'est désirer sans jouir⁵. » La deuxième caractéristique découle naturellement de la première : comme on ne sait quel sera le résultat de cette espérance, on peut affirmer qu'« espérer, c'est désirer sans savoir⁶ ». Enfin, l'on n'espère que ce qui ne dépend pas de nous, autrement dit « espérer, c'est désirer sans pouvoir⁷ ».

Dans la critique de l'espérance, Comte-Sponville se concentre sur les contraires de ces trois caractéristiques : le contraire de désirer sans jouir, c'est désirer ce dont on jouit, c'est-à-dire trouver du plaisir dans les activités effectuées ; le contraire de désirer sans savoir c'est désirer ce que l'on sait, autrement dit apprécier les connaissances et ne jamais s'éloigner de la vérité ; le contraire de désirer sans pouvoir c'est désirer ce que l'on peut, cela veut dire être satisfait de ce que l'on

⁴ SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, p. 467. Cité in *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 40.

fait. Par conséquent, même si nos désirs sont souvent des espérances, il existe une joie du plaisir, de la connaissance et de l'action.

Finalement, dans la troisième partie – dans *Le bonheur désespérément* – nous apprenons comment le bonheur peut être atteint grâce à la sagesse du désespoir, autrement dit comment être désespérément heureux. La méthode qui favorise l'accomplissement de ce processus de bonheur en acte consiste dans la perte de l'espoir. L'absence d'espoir suppose un état de désespoir selon Comte-Sponville. Il réinterprète ce mot de la façon suivante : pour lui cela ne signifie pas un état de malheur extrême, au contraire c'est un « un gai désespoir »⁸. La sagesse du désespoir est censée nous libérer lors de cette quête du bonheur conçu comme un absolu. Le philosophe reprend la formule de Spinoza dans *L'Éthique* : « Il n'y a pas d'espoir sans crainte, ni de crainte sans espoir »⁹ qui devient le leitmotiv de son ouvrage puisque cette formule expose la logique de sa réflexion philosophique. Comte-Sponville en conclut que le sage n'espère rien. S'il n'a plus rien à espérer, il n'a plus rien à craindre, il connaîtra donc l'état de sérénité et d'équilibre parfait.

Qu'est-ce que le diagramme ?

Selon l'étymologie, *diagramme* est la combinaison de deux mots grecs « *diagraphēin* » (inscrire) et « *gamme* » (ligne). D'après Noëlle Blatt, les idiomes *gratter*, *tracer*, *crabe* proviennent de la radicale *grbh* et la racine *mn* fait référence au mot *image*, *texte*. Le diagramme a pour objectif d'illustrer divers phénomènes sous une forme graphique. Blatt rajoute :

[...] le diagramme a pour fonction de représenter, de clarifier, d'explicitier quelque chose qui tient aux relations entre une partie et le tout et entre les parties entre elles [...], mais qu'il peut aussi exprimer un parcours dynamique, une évolution, la suite des variations d'un même phénomène.¹⁰

Après avoir effectué sa distinction bien connue des trois types de *representamen* : l'icône, l'indice et le symbole, Peirce définit le rôle de chacun de ces signes. Ce qui est important du point de vue du diagramme c'est l'icône qui est défini comme « un signe qui renvoie à l'objet en vertu de caractères qui lui sont propres et qu'il possède, que l'objet existe ou n'existe pas [...] ».¹¹ Peirce subdivise l'icône en trois sous-catégories ou hypoicônes : l'image, le diagramme et la métaphore. Le diagramme est une sous-catégorie de l'icône, puisqu'il décrit des relations, ainsi « il l'a dévolu au rôle "d'icône relationnelle" ».¹²

⁸ *Ibid.*, p. 45.

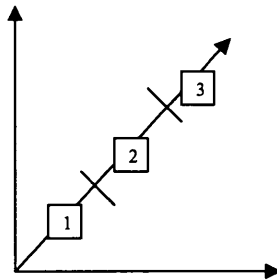
⁹ SPINOZA, *Éthique*, III, deuxième scolie de la prop. 18, et définition 15 des affections. Cité in COMTE-SPONVILLE, *Le bonheur désespérément*, *Op. cit.*, p. 45.

¹⁰ DELEUZE, Gilles – CHÂTELET, Gilles, *Penser par le diagramme*, sous la dir. de Noëlle Blatt, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p. 7.

¹¹ PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 231.

¹² *Ibid.*, p. 7.

Pour en revenir au *Bonheur désespéré*, la vision du bonheur qui s'y expose se représente aisément par un diagramme peircien d'où on constate le dépassement de la vision dialectique du bonheur par Comte-Sponville. Le philosophe cherche à répondre à la question un peu banale de savoir : « Pourquoi ne sommes-nous pas heureux ? ». Pour y répondre, il suit la tradition millénaire de la philosophie occidentale et propose une méthode originale pour sortir du cercle vicieux traditionnel qu'est la dialectique de l'espérance-déception. L'essentiel de sa stratégie consiste dans la perte de l'espérance. Malgré cela, dans la description de Comte-Sponville, le bonheur prend un progrès linéaire et suit une direction bien précise, dont le mouvement se représente dans un diagramme « statique » qui existe dans le plan selon le schéma suivant :

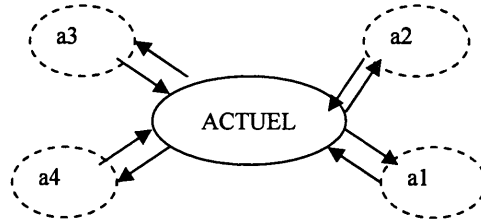


Le diagramme statique et sa conception du bonheur n'étant pas à même de traduire le bonheur de l'île houllebecquienne, il nous reste à nous interroger sur une autre notion de diagramme, en l'occurrence dynamique. En effet c'est sous la plume de Gilles Deleuze que cette notion apparaît en 1975 dans un compte rendu de *Critique* consacré au travail de Michel Foucault. Deleuze, à la suite de son ami Foucault, conçoit le diagramme comme « une carte » qui englobe le champ social complet. Selon lui, contrairement à Peirce, le diagramme n'a pas une valeur représentationnelle, puisqu'il ne fait pas référence à quelque chose qui existe déjà mais à quelque chose qui est à venir. Le diagramme est par conséquent un système compliqué et en même temps instable : c'est une « machine abstraite » qui offre une nouvelle alternative à la représentation de la réalité permettant de dépasser la représentation simple et de créer un nouveau monde complexe, une nouvelle réalité. Tandis que les différents systèmes de signes reposent sur des strates susceptibles de distinguer le contenu de l'expression, la machine abstraite est « déstratifiée, déterritorialisée pour elle-même [...] ».¹³

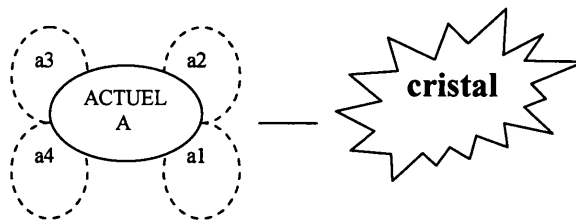
Nous allons voir par la suite comment se produit le processus de cristallisation et en l'occurrence le cristal dans le régime cristallin. Pour ce faire, il faut représenter la complexité de nos perceptions. En effet, la perception actuelle se représente dans un cercle qui est entouré de plusieurs cercles de virtualités lesquels se renouvellent sans cesse et n'échappent pas au mouvement. Ils forment une forteresse

¹³ DELEUZE Gilles – CHÂTELET, Gilles, *Op. cit.*, p. 58.

autour du cercle de l'actuel (la lettre A). Celui-ci émet des rayons sur les petits cercles de virtualités (a1, a2, a3, a4) :



Ces rayons affaiblissent les frontières et absorbent l'essence des virtuels. Aussi ce mouvement se reproduit-il en direction inverse : les cercles virtuels se rétrécissent, bougent et se rapprochent de l'actuel jusqu'à ce qu'une fusion ait lieu. Lors de cette fusion intense, les éléments constitutifs des deux sphères ne sont plus identifiables :



Cette interaction incessante entre virtuel et actuel définit un « cristal » et c'est dans ce sens-là qu'on peut parler du phénomène de la cristallisation. La virtualité forme le plus petit circuit avec l'actuel puisqu'elle est corrélative à celui-là et n'a plus besoin de s'actualiser au sens propre du terme. La communication connaît trois niveaux dont deux ont déjà été passés en revue (actuel→virtuel ; virtuel→actuel) et le troisième consiste dans l'échange entre les cercles virtuels par-dessus l'actuel.

La question qui se pose est de savoir comment ce processus de cristallisation se réalise dans le monde – *La possibilité d'une île* – de Houellebecq. Comment décrire ce processus et quelle est sa portée dans la mise en perspective du bonheur ?

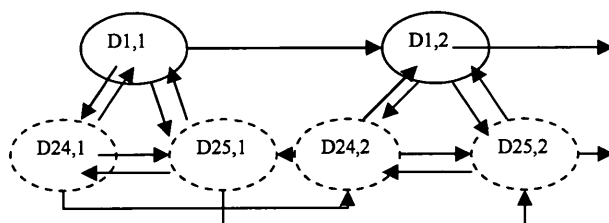
La possibilité d'une île

Dans ce qui suit, nous étudierons le roman pour voir si ce processus de cristallisation s'y produit véritablement.

En effet, une lecture moins avertie permet de lire la première partie du livre, le *Commentaire de Daniel 24* comme un récit de vie dont le protagoniste s'appelle Daniel. Ce qui nous frappe dès la première page, c'est la forme étrange sous laquelle apparaît ce prénom : Daniel 1,1. Cet usage suggère d'emblée une sorte de continuité et c'est le premier élément qui projette le brassage actuel-virtuel. La vie de Daniel 1,1 (1,2, 1,3, 1,4, 1,5, 1,6.....11) se déroule dans la première partie suivant une sorte

de chronologie. Dans le deuxième chapitre, *Daniel 24,1* le lecteur n'observe toujours rien d'étrange mis à part les chiffres. On a le sentiment que le même « je » continue son récit de vie ayant le même style et le même vocabulaire. Mais on se rend compte progressivement que l'on n'est plus dans la même temporalité que tout à l'heure : « Regarde les petits êtres qui bougent dans le lointain ; regarde. Ce sont des hommes¹⁴. » On se retrouve dans une autre ère temporelle bien éloignée de la première. Il est évident que Daniel 24,1 et Daniel 1,1 ne sont pas tout à fait la même personne. Le premier emploie d'ailleurs un mot-clé qui nous aide à repérer ce minicosmos par rapport au cercle de l'actuel dans lequel se trouve Daniel 1,1 : « *la fabrication de mon successeur sera aussitôt mise en route [...], mon successeur s'installera entre ces murs*¹⁵. » On constate que Daniel 24,1 est le successeur de Daniel 1 et en tant que successeur, il existe dans l'aire du virtuel. C'est un néo-humain qui porte l'essence de son prédécesseur et de tous les Daniels virtuels que l'auteur « fait naître » et place entre les deux.

Tout l'ouvrage se voit construit autour du « récit de vie de Daniel 1 », lu deux millénaires plus tard par ses successeurs néo-humains : Daniel 24 et Daniel 25, alors qu'une apocalypse nucléaire a ravagé la planète. Ces deux clones regardent en arrière et critiquent la société des humains avec une ironie acerbe. À côté de la critique, spécialité de Houellebecq, on découvre la complexité structurelle du roman que nous illustrons de la manière suivante :



On constate qu'il y a des échanges continuels entre l'actuel et le virtuel dans ce système complexe, échanges assurés par les néo-humains houellebecquiens. Toutefois, il ne s'agit pas d'échanges ordinaires, puisque le virtuel envahit l'actuel de plusieurs directions après que ce dernier ait eu un impact sur le virtuel. On peut appeler cela une « rencontre » au sens deleuzien du terme :

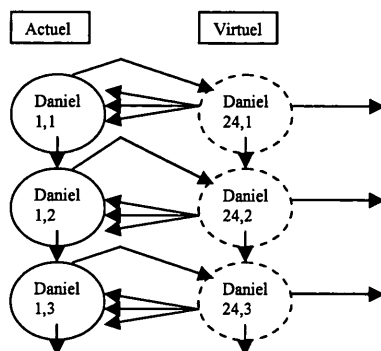
Une rencontre, c'est peut-être la même chose qu'un devenir [...] ; ce n'est pas un terme qui devient l'autre, mais chacun rencontre l'autre, un seul devenir qui n'est pas commun aux deux, puisqu'ils n'ont rien à voir l'un avec l'autre, mais qui est entre les deux, qui a sa propre direction, un bloc de devenir, une évolution a-parallèle [...]. Rencontrer, c'est trouver, c'est capturer...¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

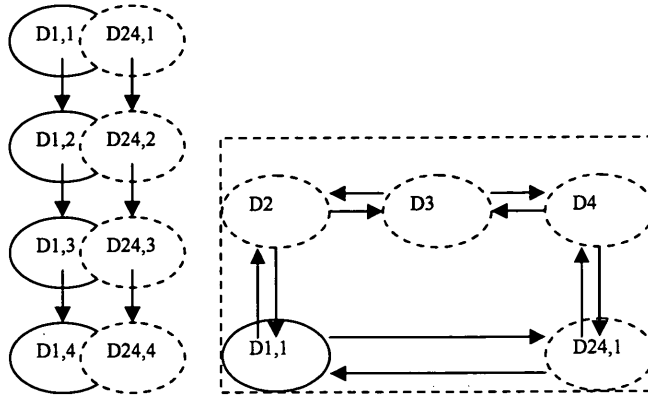
¹⁶ DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 13.

Le virtuel s’empare de l’actuel en l’approchant de plusieurs directions pour pouvoir arracher quelques éléments actuels et les introduire dans la sphère virtuelle :



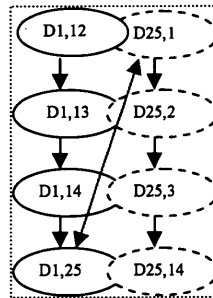
Le premier élément s’avère la reprise du prénom Daniel attribué aux prolongements de Daniel 1 qui existent dans le virtuel. Daniel 24,4 avoue avoir les mêmes traits physiques et la même mimique que son prédécesseur. En plus, ainsi que ses semblables, Daniel 24 vit à Almeria, au même endroit que Daniel 1, sauf que son environnement est devenu « non-social » à cause des changements provoqués par l’apocalypse nucléaire. Le chien Fox est également introduit dans la sphère virtuelle, il accompagne fidèlement les néo-humains qui se succèdent. Le passage suivant, relevé du Commentaire de Daniel 24,6, nous donne l’impression qu’il parle de Daniel 1 de l’Actuel tandis qu’il fait référence à lui-même : « Je mène une vie calme et sans joie ; la surface de la résidence autorise de courtes promenades, et un équipement complet me permet d’entretenir ma musculature. Fox, lui, est heureux¹⁷. » On remarque également que Daniel 24 éprouve des sentiments pour Marie 22 ainsi que Daniel 1 pour Esther. On observe un deuxième élément étrange : bien que les deux cercles soient séparés temporellement, au niveau de l’espace ils sont rapprochés à tel point qu’on ne parvient plus vraiment à tracer une lisière entre les deux. Les deux cercles deviennent ainsi indiscernables au fur et à mesure et s’échangent autour du vrai Daniel et de son prolongement. On constate effectivement que le continuum d’images actuelles est fragmenté et les cercles (Daniel 1,1, 1,2, 1,3, ...11) sont découpés pour faire place aux parties virtuelles (Daniel 24,1, 24,2, 24,3, ...11). Il ne s’agit pas seulement d’une communication rétrospective, d’une suite de commentaires des néo-humains adressés à l’actuel mais d’une véritable mobilité dans l’espace : les relations se brisent sans cesse dans les cercles virtuels et les entités virtuelles changent de place pour occuper une partie de l’actuel :

¹⁷ HOUELLEBECQ, Michel, *Op. cit.*, p. 75.



Le schéma de communication Daniel 24,1→Daniel 1,1, Daniel 1,1→Daniel 24,1 est beaucoup plus complexe : il ne se réalise pas selon le modèle classique (émetteur→ message→ récepteur), puisque les émetteurs/récepteurs se multiplient et forment des sous-branches du virtuel en communication perpétuelle par-dessus l'actuel (voir diagramme ci-dessus).

Dans la deuxième partie, *Commentaire de Daniel 25*, on découvre une structure parallèle à la première partie. Les cercles d'actuels (Daniel 1,12, 1,13, 1,14,...25) sont complétés par des cercles virtuels (Daniel 25,1, 25,2, 25,3...17) :



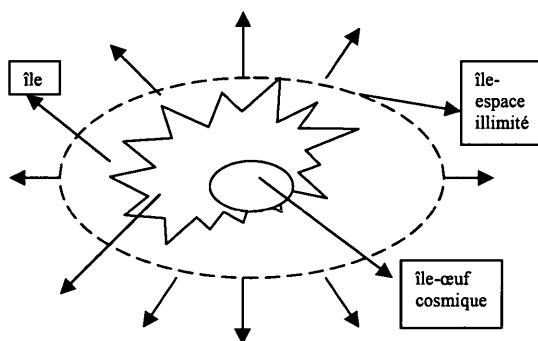
Aussi arrive-t-on ici au sommet de cette fusion actuel/virtuel, où Daniel 1,25 et Daniel 25,1 illustrent bien l'effet miroir : Daniel 1,25 devient le virtuel Daniel 25,1 et Daniel 25,1 devient à son tour actuel puisqu'il se noie dans la figure de Daniel 1,25 au fond du miroir :

Aussi y a-t-il coalescence et scission, ou plutôt oscillation, perpétuel échange entre l'objet actuel et son image virtuelle : l'image virtuelle ne cesse de devenir actuelle, comme dans un miroir qui s'empare du personnage, l'engouffre, et ne lui laisse plus à son tour qu'une virtualité, à la manière de la Dame de Shanghai.¹⁸

¹⁸ DELEUZE, "L'actuel et le virtuel", in PARNET, Claire – DELEUZE, Gilles, *Dialogues, (Annexe V)*, *Op. cit.*, p. 183.

Houellebecq conçoit donc un univers en dernière analyse virtuel qui est basé sur le jeu perpétuel de l'actuel, puisque les cercles se reproduisent sans arrêt en portant l'essence de la vie.

À première vue, on a l'impression que la possibilité d'une île à laquelle aspire le héros du roman représente le paradis perdu où le bonheur peut se réaliser. Or, si l'on analyse ce *topos* de l'île dans sa complexité, on découvre que la possibilité d'une île reste une perspective intouchable pour Daniel 1, ... car il s'agit de cette nouvelle approche deleuzienne de l'île, de l'île originaire : « Il y avait des îles dérivées, mais l'île c'est aussi ce vers quoi l'on dérive, et il y avait des îles originaires, mais l'île, c'est aussi l'origine, l'origine radicale et absolue¹⁹. » On peut attribuer un caractère sacré à cette île originaire puisque « c'est un lieu circulaire et sacré »²⁰ d'où le monde complexe houellebecquien recommence. Elle est porteuse de « l'œuf cosmique »²¹ qui donne naissance à un cristal dans l'ouvrage de Houellebecq. L'image de cette île, celle du bonheur, est introuvable sur l'horizon puisque les particules de l'actuel et du virtuel du cristal se situent et se métamorphosent à l'intérieur de cette île. Elle devient un espace infini, porteur du cristal à surfaces innombrables, tout en se trouvant à l'intérieur du cristal dont elle est sa source « cosmique ». L'île reste par conséquent intouchable à jamais :



Cet échange intense de l'actuel et du virtuel qui se réalise continuellement dans le roman, comme nous l'avons démontré, forme un cristal dans l'œuvre de Houellebecq, un cristal à mille surfaces inconcevable pour l'esprit humain. Donc l'auteur a recours au diagramme, au sens deleuzien du terme, puisqu'il construit un nouveau monde complexe dans lequel les relations se brisent, il crée un nouvel espace dans lequel tout est possible. Et comme des sujets traditionnels ne pourraient jamais vivre dans ce cadre artificiel, Houellebecq conçoit des êtres complexes, ou pour dire avec Deleuze : des « corps sans organes ».

¹⁹ DELEUZE, Gilles, *L'île déserte et autres textes*, textes et entretiens 1953–1974, éd. par David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, p. 12.

²⁰ *Ibid.*, p.17.

²¹ *Ibid.*

Défaire l'organisme n'a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connections qui supposent tout un agencement, des circuits, des conjonctions, des étagements et des seuils, des passages et des distributions d'intensité, des territoires et des déterritorialisations mesurées à la manière d'un arpenteur.²²

Aussi Houellebecq crée-t-il un temps complexe, où présent, futur et passé s'entrecroisent. Le temps devient indépendant de l'espace, les cercles de l'actuel et les cercles de virtuels coexistent dans le même espace. En définitive, non seulement l'auteur conçoit un monde complexe qui figure de réponse négative à la vision facilement schématisable de Comte-Sponville concernant le bonheur, mais il élabore également une nouvelle forme d'écriture, un agencement inouï : il invente de nouvelles forces qui libèrent son livre de tous les stéréotypes d'« un devenir-majoritaire »²³. Tandis qu'on peut expliquer l'ouvrage de Comte-Sponville par un simple diagramme qui s'inscrit dans le plan dont l'essentiel est le mouvement chronologique en une direction précise, Houellebecq construit un nouveau type de diagramme, un diagramme « deleuzien » en forme de cristal s'étalant dans l'espace, sans contours, sans matière. Comte-Sponville ne réalise qu'une « image-mouvement » du bonheur – pour reprendre la terminologie filmique de Deleuze –, l'écrivain, l'artiste crée une « image-temps » (à savoir la synthèse du temps) et cela dans un espace illimité qui s'avère l'île même, noyau et porteuse en même temps du cristal.

C'est grâce au processus de cristallisation que Houellebecq finit par suivre et par créer des lignes, entre autres des lignes de fuite, lesquelles lui permettent de donner une forme à l'informe, à l'état pathologique de notre société moderne.

²² LAPOUJADE, David (dir.), *Gilles Deleuze*, ADFP Ministère des Affaires étrangères, MP198, Paris, Cent Pages, 2003.

²³ *Ibid.*, p. 11. « Devenir-majoritaire » : tous les stéréotypes qui caractérisent l'écriture réaliste.

« Mes lettres sont le sujet d'une petite guerre ».
La guerre des liaisons dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos

Olga Sarolta RAUZS

La présente étude vise à considérer l'œuvre de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* d'un point de vue présent assez marginalement dans les études qui analysent le roman, de celui qui découle des sources langagières et est centré surtout sur le style, et par conséquent aborde l'œuvre à partir de son texte même.

Nous tentons d'émettre une hypothèse selon laquelle dans la société des *Liaisons dangereuses*, l'amour est interprété comme un théâtre de guerre, comme un champ de bataille où s'affrontent les personnages et devient la force gouvernante des relations interpersonnelles. La métaphore de la guerre est évoquée dans une étude de Michel Butor¹ où elle est tenue pour un élément de parodie d'un roman de chevalerie. Nous pensons qu'il faut aller plus loin, et que cette interprétation de l'amour comme guerre se manifeste dans le langage que les personnages utilisent, et elle débouche sur une réinterprétation des rôles des personnages, sur l'intégration de la métaphore de guerre dans leur vie quotidienne. Ainsi, la philosophie de l'amour-guerre entre en jeu dans la construction de la hiérarchie des personnages.

Le fait que les dates signalées en bas des lettres renvoient au siècle où le roman a été composé nous amène premièrement à poser la question de savoir si les lettres du roman peuvent être tenues pour de véritables documents sociologiques de cette époque. La réponse donnée à cette question nous permettra de décider si notre hypothèse sur l'influence de la philosophie de l'amour-guerre peut se référer, en dehors du monde du roman, à la réalité française du XVIII^e siècle.

« J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres. » – c'est avec cette épigraphe, tirée de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, que Laclos introduit son œuvre intitulée *Les liaisons dangereuses ou lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres*². La dissonance qui se présente entre ces deux phrases est frappante. D'une part la citation de Rousseau nous suggère que tout événement relaté par l'auteur est vraisemblable et dépeint la conduite contemporaine, ne cachant rien et n'idéalisant personne. Cette idée de la vraisemblance est soutenue par la *Préface du Rédacteur* où l'auteur donne une description détaillée de l'immense travail que lui avait coûté la publication de cette correspondance lorsqu'il était « [c]hargé de la mettre en ordre par les personnes à qui elle était parvenue, et qu'[il] savai[t] dans l'intention de la publier ». D'autre part, le sous-titre, *lettres recueillies dans une société* n'indique pas une société bien précise, il s'agit plutôt d'une société quelconque où tout ce que Laclos nous raconte aurait pu arriver mais

¹ BUTOR, Michel, « Sur les *Liaisons dangereuses* » in *Répertoire*, t. 2, Paris, Minuit, 1964, p. 146-151.

² Titre complet du roman de Laclos. Nous nous référons à l'édition suivante : LACLOS, Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Classiques de Poche, 2002.

qui n'est pas forcément le public auquel ce livre est destiné. En effet, dans l'« Avertissement de l'Éditeur », Laclos essaye de soutenir cette dernière idée quand il blâme « l'auteur » d'avoir commis une erreur contre la vraisemblance car il a peint des personnages si mauvais « qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle »³. Nous n'avons pas recours à des preuves tangibles pour justifier l'un ou l'autre argument. Pourtant, en puisant dans les possibilités que cette ambiguïté nous offre, nous pouvons regarder la double préface comme un lieu de confrontation des exigences d'authenticité et de fiction. Comme le remarque Laurent Versini : « L'ambiguïté des *Liaisons* se manifeste d'abord dans ce mixte de vérité et de facticité, de sentiment et de civilité, de vie quotidienne et de littérature [...] »⁴ La société que Laclos présente sur les pages des *Liaisons dangereuses* ne peut pas être considérée comme véridique, ainsi nous nous référerons désormais au monde du roman lui-même.

Ce que nous savons de ce monde, c'est que l'auteur place les personnages dans un espace doublement clos⁵. Premièrement, l'intrigue se déroule dans le cercle bien dessiné des nobles, un cercle qui apparaît comme un monde fermé où les personnages se connaissent les uns les autres, même si quelquefois d'une manière superficielle. Les différentes relations des membres du cercle précisent définitivement les cadres de cette société gouvernée par des règles du monde galant et créent une interdépendance totale entre les personnages eux-mêmes. Deuxièmement, l'histoire se passe parmi les décors internes : dans les nombreux châteaux et hôtels des aristocrates, éventuellement dans les jardins et voitures clos, où les personnages sont séparés du reste du monde mais où les membres du cercle peuvent librement s'entre-croiser. Laurent Versini compare le roman à « un réseau de liaisons dangereuses où les personnages se remplacent comme dans un quadrille ».⁶

Ce milieu clos et intériorisé, voire claustrophobique⁷ est le théâtre des jeux d'une société s'occupant d'elle-même, et qui se révèle très apolitique : le monde public et politique se montre illusoire, irréel et n'existe que comme arrière-plan de la vraie action qui se condense dans la séduction et dans les intrigues personnelles⁸. En l'absence de conflits militaires ou d'affaires politiques, les personnages du roman transfèrent leurs ambitions et énergies au domaine de la sociabilité⁹, c'est-à-dire des relations, des liaisons personnelles. Comme J. Clarke le démontre :

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ VERSINI, Laurent, « *Le roman le plus intelligent* ». *Les Liaisons dangereuses de Laclos*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1998, p. 62. (Désormais : « *Le roman le plus intelligent* ».)

⁵ D'après CLARKE, Jay, « Dangerous Liaisons », <http://users.ju.edu/jclarke/hy150dangerous.htm>. Site consulté le 4/3/2007.

⁶ « *Le roman le plus intelligent* », p. 33.

⁷ CLARKE, Jay, *Op. cit.*

⁸ *Ibid.*

⁹ « [...] la sociabilité, qui n' [a] pas de meilleure expression que la conversation, et donc que la lettre, sentie depuis Cicéron comme une conversation par écrit ». Cf. « *Le roman le plus intelligent* », p. 61.

Séparée physiquement de la famille royale par la retraite du roi à Versailles et incapable d'entrer dans un milieu politique plus vaste à Paris ou ailleurs, la noblesse française a cherché d'autres arènes d'activité. [...] En l'absence d'une sphère publique, les intrigues sexuelles remplacent l'activité politique ...¹⁰

Nous nous concentrerons aussi sur le domaine des relations interpersonnelles, et plus précisément sur notre point d'intérêt initial : l'amour. Pourtant, avant de nous lancer dans l'analyse du sujet, nous reconnaissons la nécessité de justifier notre assomption selon laquelle *Les Liaisons dangereuses* est un roman d'amour. Tout lecteur du roman aurait certainement la tentation de nous contredire en raison des arguments détaillés plus haut : l'intrigue des *Liaisons dangereuses* se condense dans des machinations qui visent un acte sexuel sur un plan dépourvu de toute affection et, ainsi, dans le sens que nous accordons couramment aux expressions « amour » et « roman d'amour », cette œuvre échapperait à cette dernière catégorie.

Cependant, suivant l'étude de Philippe Stewart, la définition de l'amour au XVIII^e siècle ne fait pas de distinction entre ces deux acceptions : « L'amour au XVIII^e siècle », dit-il, « c'est le plaisir ». ¹¹ C'est-à-dire, la société du XVIII^e siècle extrait l'imaginaire du domaine de l'amour parce qu'il « affaiblit le plaisir et qui a nom jalousie, remords, devoir » ¹² et, par là, remplace l'amour spirituel par un amour matériel ¹³. Cela ne veut pas dire qu'ici « l'amour », dans le sens sexuel, ne remplirait pas un rôle d'euphémisme : apparemment il sert à remplacer des expressions jugées vulgaires. Mais tandis qu'aujourd'hui on différencie plutôt « amour » et « sexualité », au XVIII^e siècle et même un peu avant, on désigne le côté platonique de ce sentiment par « amitié » et ainsi le mot « amour » réfère toujours, mais implicitement, sous une forme euphémique, au côté charnel. Par conséquent, nous pouvons nommer *Les Liaisons dangereuses* un roman d'amour, voire, nous sommes obligée de le désigner comme tel si nous voulons être fidèle à l'esprit du XVIII^e siècle. Pourtant, Jean-Luc Seylaz mentionne aussi la « bivalence du mot » ¹⁴ qui rend possible aux personnages de désigner par « amour » des liaisons personnelles où « l'affectivité et les sens entretiennent des rapports ambigus » ¹⁵. Ainsi, le double sens peut donner l'occasion à des jeux de mots. Ces jeux construisent un réseau ludique qui, au fil de l'intrigue, entraîne des fuites de significations et les personnages finissent par perdre de vue ce qu'ils désignent par « amour » en réalité ¹⁶.

¹⁰ CLARKE, Jay, *Op. cit.*, « Physically separated from the royal family by the king's retreat to Versailles and unable to enter any larger political milieu in Paris or elsewhere, the French nobility sought other arenas of activity. [...] In the absence of a public sphere, sexual intrigues replace political activity [...] » (notre traduction).

¹¹ STEWART, Philip, *Le Masque et la parole. Le langage d'amour au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1973, p. 10. Voir aussi HOFFMANN, Paul, *La femme dans la pensée des Lumières*, Genève, Slatkine, 1995, p. 541.

¹² HOFFMANN, Paul, *Op. cit.*, p. 540.

¹³ STEWART, Philip, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁴ SEYLAZ, Jean-Luc, « Les mots et la chose : sur l'emploi des mots "amour" et "aimer" chez Mme de Merteuil et Valmont », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, « Laclos », n° 4, 1982, p. 567.

¹⁵ *Ibid.*, p. 563.

¹⁶ *Ibid.*, p. 570.

La conception de cet amour et des liaisons d'amour en tant que champs de bataille se révèle dès le début dans le style que les personnages emploient. Nous voulons donc davantage souligner l'importance du vocabulaire guerrier et chevaleresque que les personnages utilisent.

Tout d'abord, il importe de mentionner quels sont précisément les termes qui relèvent de ce registre et leur occurrence dans le texte. Sur les 176 lettres de l'ouvrage, 163 représentent l'intrigue du roman où tous les protagonistes – Mme de Merteuil, Valmont, Mme de Tourvel, Danceny et Cécile – interviennent. Selon notre calcul, 80 lettres sur les 163 principales appartiennent au registre guerrier ou chevaleresque – un nombre assez élevé qui mérite que nous y regardions de plus près. Dans la plupart des cas, les événements sont relatés par ou Mme de Merteuil ou Valmont qui sont d'infatigables épistoliers. Leur correspondance comprend la majorité des lettres. Cette forte dominance de la voix de Mme de Merteuil et de Valmont nous amène à constater que les principaux tenants de cette idée de l'amour-guerre sont Mme de Merteuil et Valmont tandis que les autres personnages ne font que s'adapter à leurs exigences, ou plutôt se laissent influencer par elles tant dans le style de leur écriture que dans leurs actions dans la vie. David McCallam suggère également que « [l]a société close des épistoliers de *Laclôs* est d'une sémiotique pure que les plus malins, Valmont et Merteuil, codent et décodent à leur guise »¹⁷.

Mais quelles sont ces expressions ? D'une part, on trouve plusieurs fois « un Héros », « faire honneur », « l'hommage » – en fait, des images qui remontent à la tradition chevaleresque. Cependant, les figures qui expriment une attitude guerrière les surpassent et en nombre et en diversité. Il s'agit ici des tournures comme « conquérir », « défense », « gloire », « triomphe », « attaque », « ennemi », « vainqueur », « assiègent », « guerre », « je me rends » etc. Nous pouvons retrouver l'exemple le plus frappant de ce phénomène dans la lettre CXXXV, rédigée par Valmont où il raconte sa réussite avec la Présidente. En effet, il identifie ses démarches à celles de la guerre, ce qui soutient notre hypothèse que les protagonistes du roman sont convaincus de traiter les affaires du cœur comme une bataille. Pour notre étude, la phrase la plus importante, la clé de notre argumentation est le sommaire de Valmont qui avertit la marquise : « je ne me suis écarté en rien des vrais principes de *cette guerre*, que nous avons remarqué souvent être si semblable à l'autre. »¹⁸

En effet, il nous semble curieux que Laurent Versini qui a constaté dans *Laclôs et la tradition*¹⁹ la présence des registres didactiques, médicaux ou juridiques n'accorde pas d'importance aux termes chevaleresques et guerriers.

C'est pourtant une véritable guerre qui se déroule dans le roman, et la société dans laquelle elle a lieu est une société chevaleresque et par conséquent féodale. Prenant cette idée comme point de repère, nous pouvons analyser les relations person-

¹⁷ McCALLAM, David, « Les modalités du désir dans *Les Liaisons dangereuses* », *Dix-Huitième Siècle*, n° 38, 2006, p. 589.

¹⁸ Lettre CXXXV (nous soulignons).

¹⁹ VERSINI, Laurent, *Laclôs et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 311–430.

nelles des *Liaisons dangereuses* en les associant aux positions des membres de la société chevaleresque en guerre. L'intention de réaliser une certaine hiérarchie parmi les personnages est soulignée par Laclos lui-même dans son article « Sur le roman théâtral de M. Lacretelle aîné »²⁰.

Ainsi, dans la hiérarchie des personnages, nous pouvons considérer la marquise de Merteuil comme un roi disposant de tous les pouvoirs pour mener cette guerre à son but – une guerre qui a pour objectif déclaré d'humilier Gercourt mais au fond, elle n'est qu'un combat pour le titre du plus fort et du plus puissant. Dans ce combat, la marquise se tient comme souverain – elle l'est par sa froideur, son calcul perfide, sa cruauté cynique qui la séparent de tous les autres personnages, même de Valmont qu'elle surpasse constamment dans les affaires de la guerre. C'est toujours la marquise qui doit réparer les fautes causées par Valmont, et c'est toujours elle qui réussit le mieux et le plus rapidement à arriver à ses buts (tandis que la séduction de Mme de Tourvel et Cécile prend trois mois pour Valmont, il ne faut que dix jours à Merteuil pour conquérir Prévau) – ce qui l'élève au-dessus du vicomte. La marquise est très consciente et contente de cette supériorité qui englobe une supériorité linguistique²¹ par laquelle elle tient le sort de tous dans ses mains, quoique cette supériorité la prive, tout comme un roi, d'aller sur-le-champ pour arranger ses affaires : c'est Valmont qui peut entraîner la chute de Cécile et de la Présidente dont la mort n'arrive pas de la marquise elle-même mais par une lettre de sa main. Ce sentiment de supériorité rejoint un culte de soi qui s'exprime dans la fameuse lettre LXXXI où elle se dépeint « l'égal de Dieu »²², ce qui caractérise également les rois d'antan. En effet, René Pomeau commente : « Horreur, admiration : deux termes in-dissociables, s'agissant d'elle.²³ » Cette émotion ne se distingue pas d'une sorte de masculinisation de la marquise quand elle répète qu'elle n'a rien de commun avec les autres femmes. Versini souligne également que « son énergie toute masculine et l'hypertrophie de son moi lui permettent de conquérir des fonctions de séductrice, d'initiatrice, de meneuse de jeu jusque-là réservées à l'homme. »²⁴ Nous reconnaissons aussi la vérité de l'opinion de Baudelaire qui accuse Merteuil de vouloir « toujours faire l'homme ».²⁵

La marquise est secondée de Valmont, d'un style « caméléonesque »²⁶ qui le rend apte à circuler entre les différents camps des personnages. Il reçoit les ordres de Mme de Merteuil comme le général de son roi : il les exige même pour pouvoir agir²⁷ et il attend des décorations de sa part²⁸. Béatrice Didier mentionne aussi « sa

²⁰ LACLOS, Choderlos de, « Sur le roman théâtral de M. Lacretelle aîné », in LACLOS, Choderlos de, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 511–512.

²¹ McCALLAM, David, *Op. cit.*, p. 591.

²² « *Le roman le plus intelligent* », p. 109.

²³ POMEAU, René, *Laclos ou le paradoxe*, Paris, Hachette, 1993, p. 223.

²⁴ « *Le roman le plus intelligent* », p. 114.

²⁵ *Ibid.*, p. 216.

²⁶ *Ibid.*, p. 78.

²⁷ Lettre IV : « vos ordres », lettre LIX : « Instruisez-moi donc de ce qui est et de ce que je dois faire », lettre LXX : « des ordres à me donner ».

manie de montrer les lettres, qu'il envoie ou qu'il reçoit, à Mme de Merteuil »²⁹ qui signale encore plus nettement son infériorité. Curieusement, le nombre des lettres jointes diminue au fur et à mesure que la confiance mutuelle disparaît entre les deux³⁰. Son infériorité est aussi soulignée par le fait que même s'il est capable d'écrire un bon nombre de lettres à la place de différents personnages, lorsqu'il devrait en présenter une des plus importantes, une lettre de rupture, il s'en montre incapable : c'est la marquise qui doit effectuer cette tâche. David McCallam attire l'attention sur l'ironie de la situation de Valmont lorsque « ce maître de la dictée se fait dicter par Mme Merteuil la lettre de rupture fatale »³¹. La marquise « exalte cet exploit, à juste titre, comme son plus grand triomphe, triomphe remporté, précise-t-elle, sur Valmont. Inversement, Valmont ne parvient guère à agir sur Mme de Merteuil. »³² Pourtant, comme toute personne ayant une position de second, auprès d'un de ses semblables potentiels Valmont se flatte de pouvoir surpasser ou du moins s'élever au même niveau que Merteuil, même lorsqu'il est évident qu'il a échoué étant tombé amoureux de Mme de Tourvel et étant alors devenu victime d'une autre personne – ce que le roi absolu doit éviter puisqu'il perd son autonomie personnelle³³. Ainsi, lorsque leur combat de prestige devient ouvert avec la fameuse phrase de la réponse à la lettre CLIII : « Hé bien ! la guerre. », il croit pouvoir en sortir vainqueur par la démystification de Merteuil souveraine. Ce qui lui échappe, c'est que la chute du roi entraîne celle de son général qui a exécuté ses ordres.

Dans ce cadre guerrier, Cécile n'est qu'une simple recrue qui, par sa puérilité, ne fait que subir les événements, tout en gardant une confiance sans réserve pour le souverain qui sait mener son sort à bien. Elle ne peut pas s'imaginer qu'il y ait de plus grands desseins du roi que le bonheur de ses sujets et la sécurité des soldats de son armée. Dès lors, elle dirige ses pensées et ses actions dans la voie qui correspond aux exigences actuelles du roi : elle adapte sans aucun problème les vues de la marquise sur sa séduction par Valmont bien qu'elle ait été instruite auparavant par Mme de Merteuil qu'il ne lui faut jamais aimer d'autre que son futur mari³⁴. Les lettres qu'elle reçoit de Merteuil composent un « guide de conduite »³⁵ qu'elle suit servilement. En outre, la situation de Cécile revêt un aspect fascinant pour la raison que tout comme les recrues ne sont pas instruites des dangers et des implications morales de la guerre, Cécile elle-même ignore les risques de ses rapports avec Valmont et sa propre amoralité³⁶ au cours de sa séduction.

²⁸ Lettre LXVI : « Vous verrez, [...] si j'ai bien rempli votre projet. »

²⁹ DIDIER, Béatrice, *Choderlos de Laclos : Les Liaisons dangereuses. Pastiches et ironie*, Paris, Éditions du temps, 1998, p. 58.

³⁰ *Ibid.*, p. 80.

³¹ McCALLAM, David, *Op. cit.*, p. 591.

³² POMEAU, René, *Op. cit.*, p. 138–139.

³³ Pour les détails sur l'idée du refus d'aimer voir *Ibid.*, p. 174–176.

³⁴ Cf. Lettre XXXIX : « Je l'ai [...] beaucoup prêchée sur la fidélité conjugale [...] »

³⁵ DIDIER, Béatrice, *Op. cit.*, p. 35.

³⁶ McCALLAM, David, *Op. cit.*, p. 605.

Si nous voulons classifier les autres personnages, Danceny – que l'on voulait former de la manière dont on a corrompu Cécile – sera le soldat révolté qui découvre la vérité cachée derrière les manœuvres de Merteuil et Valmont et qui par conséquent, se venge de leur duperie³⁷. Puis, Mmes de Volanges et de Rosemonde n'assumant pas de rôle actif, ne seront plus que les simples témoins et plus tard, les historiens des événements³⁸. Et enfin, la Présidente de Tourvel, cette « Ève touchante » comme la nomme Baudelaire³⁹, simple objet de rançon au début, puis par le chantage de la marquise sur Valmont qui provoque la rupture des amants, l'otage que Valmont sacrifie pour arriver au trône.

L'un des aspects les plus curieux de ce roman épistolaire est la situation du lecteur implicite vis-à-vis des événements. Par sa position privilégiée, le lecteur devient l'espion pendant la guerre. Il a lui seul toute la correspondance à sa disposition et peut en deviner les duplicités et les erreurs. Il se promène à son gré sur ce champ de bataille où il croit connaître toutes les intentions des personnages et de lire les sentiments de tous les cœurs. Ce trait résulte du fait que « l'existence objective du texte écrite renonce-t-elle à toute garantie de rester secrète »⁴⁰. Pourtant, prenant trop d'assurance comme tout espion, il court le risque d'être dupé à son tour. Ce risque est inhérent au roman épistolaire ; autrement dit, il faut se méfier du « certificat d'authenticité qu'apporte la forme faisant passer les pires mensonges, ceux de la méchanceté et ceux de l'art »⁴¹.

Compte tenu du degré d'inauthenticité et d'imposture qui caractérisent le roman épistolaire selon Versini, nous pouvons aussi préciser le rôle que les lettres elles-mêmes jouent dans la société des *Liaisons dangereuses*. Les lettres de cette société sont les armes dangereuses par lesquelles on s'empare des cœurs⁴², on s'assure de sa réputation⁴³, on fait du chantage⁴⁴, au pis aller, on tue⁴⁵. Le danger des

³⁷ Cf. Lettre CLXII : « Je suis instruit, Monsieur, de vos procédés envers moi. Je sais aussi que, non content de m'avoir indignement joué, vous ne craignez pas de vous en vanter, de vous en applaudir. [...] [J]'ai ressenti quelque honte d'avoir autant aidé moi-même à l'odieux abus que vous avez fait de mon aveugle confiance ... »

³⁸ Lettres CLIV, CLX, CLXIV, CLXV, CLXVIII, CLXX – CLXXIII, CLXXV qui relatent le sort des personnages plus au centre de l'intrigue, c'est-à-dire Mme de Merteuil, Valmont, Mme de Tourvel, Cécile et Danceny.

³⁹ BAUDELAIRE, Charles, *L'art romantique, littérature et musique*, éd. Austin, Paris, Flammarion, 1968, p. 213.

⁴⁰ McCALLAM, David, *L'Art de l'équivoque chez Laclos*, Genève, Droz, 2008, p. 32.

⁴¹ « *Le roman le plus intelligent* », p. 62.

⁴² Cf. Lettre XVII qui contient la déclaration d'amour de Danceny et qui rend Cécile complètement ivre de lui.

⁴³ Voir la lettre LXXXVII où Mme de Merteuil convainc Mme de Volanges de son honnêteté lors de l'affaire Prévan : « il est toujours si pénible pour une femme honnête et qui conserve la modestie convenable à son sexe, de fixer sur elle l'attention publique », « cet homme [Prévan] a sûrement quelques amis, et ses amis doivent être méchants : qui sait, qui peut savoir ce qu'ils inventeront pour me nuire ? »

⁴⁴ Cf. la lettre CXLI par laquelle Valmont réclame des récompenses pour son service auprès de la marquise qui favorise Danceny à ce moment-là : « J'attends votre réponse. Songez en la faisant, songez bien que plus il est facile de me faire oublier l'offense que vous m'avez faite, plus un refus de votre part, un simple délai, la graverait dans mon cœur en traits ineffaçables. »

lettres est souligné encore plus fortement par le livre même : une fois l'ensemble de la correspondance dévoilé, le sort des personnages change définitivement pour le pis. En plus, il est aussi évident que les fins de Valmont avec Mme de Tourvel ou Cécile « ne constituent pas tout simplement l'acte sexuel, mais plutôt un acte de discours précis, l'aveu écrit de sa conquête. »⁴⁶ Ainsi, l'objectif déclaré de la guerre et le centre de l'intrigue de ce roman épistolaire cessent d'être la séduction et se transforment en une lettre même. Autrement dit, l'action « consiste moins à faire le mal qu'à le dire [...]. Le mal dit, et bien dit : c'est [...] la recette de Laclos [...] »⁴⁷

Il importe de nous poser la question de savoir si les personnages sont de véritables adeptes de cette philosophie ou s'ils l'utilisent simplement comme un élément de rhétorique ? Car nous ne pouvons pas exclure de notre étude l'importance des jeux basés sur l'ironie auxquels le principe de l'amour-guerre donne occasion. Nous adhérons ici aux vues de David McCallam qui précise que « tout est double chez Laclos : termes-clés à double-sens, doubles contraintes philosophiques, discours à paradoxes, double jeu politique, vie ambivalente. »⁴⁸ Nous n'hésitons pas à signaler également que l'étude de Jean Fabre sur les modalités de l'ironie dans *Les Liaisons dangereuses*⁴⁹ est d'une importance remarquable concernant ce domaine mais nous introduisons ici un point de vue différent du sien.

Si nous admettons que les expressions chevaleresques ou guerrières servent de moyens ironiques de description ou caractérisation par le simple fait qu'ils peuvent se revêtir d'un double sens, la majeure partie du roman déploie des sources d'ironie infinies. En deuxième lieu, nous pouvons ajouter à ce nombre de manifestations de l'ironie les cas où c'est la situation d'énonciation qui est ironique : par exemple dans la lettre XLVIII, de Valmont, écrite sur le dos d'Émilie que Mme de Tourvel lit comme un aveu sincère. Dans ce cas, l'ironie ne découle pas du double sens des mots mais du double sens du texte et du discours. Tout compte fait, ces deux types de double sens peuvent être révélés dans 84 lettres sur les 176. Finalement, nous voulons évoquer l'ironie que nous pouvons lier à la construction du roman. Cette troisième sorte d'ironie n'englobe pas seulement les assomptions ambiguës du lecteur vis-à-vis de l'authenticité de l'ouvrage, mise à l'écart par la double préface, mais implique aussi les rapports du lecteur envers les événements relatés. Le lecteur voyeur a toute la correspondance devant lui pour en tirer le plus de connaissances sur les événements, ce qui le mène à deviner l'aboutissement de l'intrigue comme un simple accomplissement de plans des alliés. Cependant, la fin du roman nous présente une sorte de bouleversement de ces plans où les secrets cachés de Merteuil et Valmont seront révélés au grand jour suivant le tournant que représente la mort de Valmont.

⁴⁵ Par la lettre de rupture écrite de la main de la marquise.

⁴⁶ McCALLAM, David, « Les modalités du désir dans *Les Liaisons dangereuses* », *Op. cit.*, p. 590.

⁴⁷ « *Le roman le plus intelligent* », p. 150.

⁴⁸ McCALLAM, David, *L'Art de l'équivoque chez Laclos*, *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁹ FABRE, Jean, « *Les Liaisons dangereuses*, roman de l'ironie », in *Idées sur les romans. De Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 143-165.

Peut-être reconnaissons-nous dans la fin du roman une autre modalité de l'ironie qui échappe vraisemblablement aux intentions de Laclos. Cette partie du roman, qui visait probablement la justification des vertueux et la punition des malhonnêtes en vue des aspirations moralisatrices affichées dans la préface, ne comprend qu'une dizaine de lettres sur le total de 176. Laclos consacre environ $1/20 = 5\%$ de son œuvre à représenter la vertu et $19/20 = 95\%$ à représenter le vice. De plus, il donne une chance à Valmont de mourir héroïquement dans un duel. Ensuite, il exclut toute lettre de la part de Merteuil après la mort de Valmont et la mise en public de leurs machinations, la privant ainsi de toute possibilité de se justifier, de s'expliquer ou d'avouer ses remords. Laclos donne alors la parole aux personnages aveugles, ironisés dans la plupart des cas, ce qui nous aveugle aussi concernant la morale de l'intrigue. Donc ce n'est pas par hasard que toute lecture des *Liaisons dangereuses* tire une conclusion démoralisante selon laquelle le mal est attirant et passionnant. Cet échec de l'intention moralisatrice est extérieur aux ressources linguistiques de l'ironie. Il est en relation avec l'interprétation falsifiée du lecteur, et échappe au domaine d'autorité que l'écrivain peut avoir sur son roman après l'avoir publié. Ce trait semble être le degré suprême de l'ironie.

Pourtant nous voulons souligner que la présence possible de l'ironie ne renverse pas notre hypothèse selon laquelle les principes de la guerre forment la base des relations interpersonnelles des *Liaisons dangereuses*.

La présence abondante des expressions guerrières et chevaleresques, ainsi que les fonctions que l'on peut découvrir au fond des caractères romanesques, est plus que le fruit du hasard. Par ironie ou par conviction, Laclos a utilisé ce vocabulaire dans son roman de manière systématique. En effet, rien de plus étonnant que de voir un homme, guerrier à vie, écrire en termes de chevalerie et de bataille, surtout dans une période de sa vie (1778–1782) où il est constamment occupé par des affaires militaires⁵⁰.

Mais est-ce que la présence du style guerrier n'est due qu'à un train de vie dans un milieu militaire ? Est-il juste de supposer que Laclos, homme de « conversation froide et méthodique, un "Valmont de la composition" »⁵¹ ait été aussi négligent que de laisser traîner des éléments de sa vie de forteresse et de campagne dans son œuvre qu'il souhaite être « un ouvrage qui fit du bruit, et qui retentît encore sur la terre quand [il] y aura passé »⁵² ? Cela est peu vraisemblable.

Si l'on compare le texte définitif avec le manuscrit : « [o]n voit [que Laclos] révisé l'expression phrase par phrase, mot par mot. »⁵³ Et en effet, il consacre une grande attention et du soin à ajuster, à sculpter, à organiser ses phrases pour atteindre l'effet souhaité et ne laisse aucun doute sur le caractère conscient de son écriture.

⁵⁰ POMEAU, René, *Op. cit.*, p. 55, 68–69.

⁵¹ *Ibid.*, p. 250.

⁵² *Ibid.*, p. 53. Cette phrase fameuse vient des *Mémoires* du comte de Tilly qui ajoute encore : « Ces expressions un peu oratoires et dont je me rappelle comme si c'était hier me frappèrent d'autant plus que sa [Laclos] conversation froide et méthodique n'était nullement de cette couleur-là. » Cf. la note de Pomeau, p. 250.

⁵³ *Ibid.*, p. 62.

L'intentionnalité du style dans *Les Liaisons dangereuses* est évoquée par Jean Fabre qui fait hommage à Laclos :

[...] peu de romanciers ont apporté à la composition et à l'écriture un soin aussi visible que [Laclos]. [...] Rarement un écrivain s'est montré aussi inquiet de sa langue et aussi assuré de ses effets.⁵⁴

Il importe de mentionner que le soin stylistique apparaît explicitement dans la correspondance de Laclos. L'homme qui s'y révèle se tient pour « grammairien »⁵⁵ comme il se propose de rédiger une nouvelle grammaire de la langue française, ce qui témoigne évidemment d'un souci linguistique dans son style. Ainsi, il se préoccupe beaucoup du style des membres de sa famille : il évalue toujours ceux de ses enfants, et une fois dans une longue lettre à sa femme, il corrige un poème qu'elle a écrit à leur fils en lui proposant divers moyens pour le rendre plus assoupli et plus expressif, tout comme lors d'un exercice de style.⁵⁶ « [T]out dans les *Liaisons*, est affaire de style, à la chaîne des métaphores où se révèle l'homme », remarque Jean Fabre avec justesse⁵⁷. Ainsi, nous regardons les expressions guerrières comme des effets de style intentionnels.

Dans cette étude, nous avons tenté de présenter *Les Liaisons dangereuses* de Laclos en soutenant l'hypothèse selon laquelle les personnages du roman regardent l'amour comme une véritable guerre dont ils professent les principes et aux rôles de laquelle ils s'assimilent. Au cours de l'analyse, nous avons essayé de mettre en valeur les arguments de plusieurs domaines d'interprétation. Car il est possible de regarder les témoignages de la vision du monde militaire comme les sources d'une ironie infinie, assurée également par la forme épistolaire et par la complicité supposée du lecteur. Nous avons cherché à éviter l'erreur de « méconnaître la vérité propre aux *Liaisons*, qui est toujours à double ou à triple fond ». ⁵⁸ Toujours est-il, nous avons persévéré dans notre hypothèse comme nous sommes de l'avis « qu'un écrivain qui a choisi de composer un roman en lettres est plutôt du côté de ceux de ses personnages qui croient à la lettre »⁵⁹. Dans cet esprit, nous avons déployé des arguments pour l'intentionnalité du style de l'auteur.

⁵⁴ FABRE, Jean, *Op. cit.*, p. 158.

⁵⁵ LACLOS, Choderlos de, « Correspondance » in *Œuvres complètes*, *Op. cit.*, p. 837.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 807-809.

⁵⁷ FABRE, Jean, *Op. cit.*, p. 153.

⁵⁸ « *Le roman le plus intelligent* », p. 75.

⁵⁹ *Ibid.*

Regard jeté sur le corps. Madame de Sévigné à propos du corps féminin et de la vision qui y est liée

Eszter LIKTOR

À quoi sert encore aujourd'hui la lecture des lettres privées d'une certaine Madame de Sévigné qui a vécu au XVII^e siècle ; marquise, devenue veuve très jeune ? Je suis convaincue qu'on ne peut plus se permettre d'ignorer l'existence d'un système de codes sociaux relatif aux deux sexes dont le fonctionnement a comme résultat une différence fondamentale entre la perception que peut avoir un homme ou une femme d'une époque et la manière dont ils l'expriment dans leurs écrits. Mes efforts visent à présenter un aspect bien moins connu : la façon dont un auteur féminin pense et ce qu'elle laisse penser à propos de la figure de la femme et de son corps.

Le corpus de texte examiné est composé des lettres à Monsieur et Madame de Grignan, écrites par Madame de Sévigné entre 1669 et le mois de mars 1671. Il s'agit de la période qui inclut le mariage et le départ pour la Provence de Madame de Grignan et la naissance de Marie-Blanche de Grignan, petite-fille de la marquise. Je considère ces événements de la vie d'une femme, notamment celle de Madame de Grignan, assez marquants pour y retrouver des références faites à l'aspect corporel même de la féminité par une épistolière toujours prête à donner son avis.

Avant tout, je voudrais présenter à l'aide de quelques exemples tirés des lettres du corpus quelles sont les différences entre le discours de l'apparence physique de la femme et celui dont on se sert pour décrire celle de l'homme, puis en déduire des conclusions qui opèrent au niveau conceptuel. Madame de Sévigné décrit son gendre au comte Roger de Bussy-Rabutin, un cousin, comme étant « le plus souhaitable mari qui [...] soit au monde »¹ pour des raisons bien précisées : il n'est plus jeune homme, il a, au contraire, de l'expérience, de la connaissance des mœurs, il est même capable de sottises qui font rougir, etc.² On peut constater que l'une des qualités qui rendent un mari « souhaitable » est de pouvoir provoquer dans son entourage une réaction liée au corps, mais on va voir que le corps n'est pas un élément décisif. La marquise glorifie son gendre en omettant toute référence à son apparence physique dont on sait qu'elle n'était pas tout à fait avantageuse ; autrement dit, Monsieur Grignan était « assez laid d'ailleurs et couvert de dettes »³, mais ni cela, ni le contraire n'est affirmé par Madame de Sévigné.

Dans le corpus choisi, il n'y a qu'une seule lettre qui contienne une référence quelconque à l'aspect physique de Monsieur de Grignan, la lettre n° 113 transmet-

¹ SÉVIGNÉ, Madame de, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Coll. "Bibliothèque de la Pléiade" 1972, vol. 1, p. 114.

² « Je ne sais pas ce que j'aurais fait d'un jobelin qui eût sorti de l'Académie, qui ne saurait ni la langue ni le pays, qu'il faudrait expliquer partout, et qui ne ferait pas une sottise qui nous fit rougir. » *Ibid.*

³ CLARAC, Pierre, *Littérature française – l'âge classique II 1660–1680*, Paris, Arthaud, 1969, p. 163.

tant tout simplement un conseil de la marquise : « N'abandonnez point votre voix, n'abandonnez point votre taille⁴. » On peut aisément comprendre l'importance soulignée de la voix et de la taille si on pense aux homélies, thème récurrent de la correspondance de la marquise et aux orateurs d'église, à ces hommes qui gagnent du respect et de la reconnaissance sociale non seulement par leur statut mais également par leur voix, leur taille, leur *présence* imposante⁵. La présence physique de l'homme possède une signification au niveau public, social.

La présence de la femme semble avoir une autre sorte de signification⁶ comme l'atteste la ligne de pensée de la lettre n° 112 qui renvoie à Madame de Grignan comme étant une épouse de qualité. La marquise demande à son gendre peu après le mariage : « Est-ce qu'en vérité je ne vous ai pas donné la plus jolie femme du monde⁷ ? » Comme si tout était dit par la seule notion de « jolie », elle arrange d'autres qualités au-dessous de celle-là : sa fille est chrétienne et honnête *en prime*.

Selon Véronique Nahoum-Grappe, dans la pensée du XVII^e siècle, « la mention de cette beauté fonctionne comme un diagnostic médical qui, à la simple vue d'un visage et d'un corps, anticipe un futur... »⁸ Il semble que l'existence de la femme est plutôt l'objet d'une perception esthétique ; elle n'a pas d'importance sociale considérable. Si la femme était plutôt un agent en public au lieu de spectacle, le premier adjectif serait probablement, au lieu de *jolie*, plutôt *honnête*, vu qu'en français, ce mot désigne une catégorie à la fois morale et sociale, il marque l'appartenance à la noblesse⁹.

L'apparence physique de la femme la dirige vers l'une des deux possibilités (aucune des deux n'étant l'*importance*) : elle est tout simplement soit *belle*, soit *laide*. Le dernier est le plus simple : la femme laide n'est pas uniquement identifiée au caractère érotique, la laideur « lui permet de ne pas être repérée par le vil séducteur, ni mise en scène comme héroïne de conte, ou d'aventure romanesque »¹⁰. Portant « un masque d'indifférenciation protecteur », elle échappe au processus de la création d'une image culturelle selon laquelle « une vraie femme est forcément faite de féminité et de beauté »¹¹. Ce mécanisme relatif à l'imagination culturelle est porteur de promesses et d'obligations pour la femme qui est belle.

⁴ SÉVIGNÉ, Madame de, *Op. cit.*, p. 131.

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 137. (le dernier paragraphe de la lettre n° 118.)

⁶ On lit chez Véronique Nahoum-Grappe que c'est l'autoreprésentation masculine, prenant sa forme finale vers le XIX^e siècle et masquée comme neutralité sobre, qui constitue l'homme comme une présence sociale sérieuse et normative ; mais des siècles avant déjà, les processus menent à cet état commencent à opérer. Le fonctionnement contraire commence aussi : la femme – grâce à son apparence physique qui cherche à être remarquée – se constitue peu à peu comme l'esthétique passive, voire comme une existence socialement peu tolérable, frivole. (Cf. NAHOUM-GRAPPE, Véronique, « La belle femme », in *Histoire des Femmes en Occident 3*, sous la dir. de N. Zemon Davis et A. Farge, Paris, Plon, 1991, p. 95–109.)

⁷ SÉVIGNÉ, Madame de, *Op. cit.*, p. 129.

⁸ NAHOUM-GRAPPE, Véronique, *Op. cit.*, p. 99.

⁹ DUBOIS, Jean – LAGANE, René – LEROND, Alain, *Dictionnaire du Français Classique*, Paris, Larousse, 1992, p. 272.

¹⁰ NAHOUM-GRAPPE, Véronique, *Op. cit.*, p. 100.

¹¹ *Ibid.*, p. 101.

Son obligation primordiale est de porter une attention particulière à son comportement (à sa *moralité*)¹² pour éviter le sort lamentable prescrit pour la femme qui se laisse tenter par les désirs masculins éveillés par sa beauté. L'état de *spectacle* (le statut de l'objet du regard) est extrêmement dangereux pour la femme qui est à la fois belle et pauvre, qui est menacée par la misère proprement dite au cas où elle se laisse tenter : « Sa beauté [...] rend visible et menacée son identité sexuelle, et accuse le double dénouement de la fortune et de "l'éducation", qui aurait permis la construction d'une vertu protectrice, et un entourage protecteur.¹³ » Le danger de la beauté ne réside pas uniquement dans une menace personnelle pour la belle femme et pour l'homme qui craint l'infidélité de sa femme. Cette beauté risque aussi de faire trembler tous les systèmes basés sur une hiérarchie quelconque, sur la primauté de la Raison qui est de nature logique-économique. La beauté peut les mettre en question dans la mesure où elle est capable de se manifester parallèlement à eux, mais dans son esthétique propre à elle, dans une esthétique corporelle¹⁴. Comme Béatrice qui détourne l'attention de Dante du centre spirituel de l'église, c'est-à-dire de l'autel, la beauté féminine est capable de faire oublier même pour quelques moments l'ordre des obligations, le caractère impératif de l'ordre patriarcal :

Le pouvoir de cette beauté fonctionne dans le court temps de la perception esthétique : foyer attractif des regards, la belle femme rivalise alors avec les autres instances de pouvoir : le trône, l'autel [...]. En ce sens la beauté corporelle menace la hiérarchie, mais c'est une menace sans contenu, purement formelle, qui s'évanouit avec la disparition de l'objet.¹⁵

On peut constater que le danger momentané qui menace la hiérarchie des absolus est à la fois une possibilité, bien qu'également momentanée, pour la femme de se positionner au dessus de l'homme enchanté par sa beauté, d'en gagner la parole. Comme le dit Véronique Nahoum-Grappe : « Il ne s'agit plus ici de sexualité ou d'érotisme, mais d'efficacité sociale. »¹⁶

Bien entendu, cette efficacité opère dans la sphère intime en premier lieu, et seulement d'une façon indirecte au niveau public. Je prends l'exemple de la future femme de Monsieur de Ventadour qui est *autorisée* à cause de sa beauté à avoir un galant avec l'agrément de la bonne société même¹⁷, ce qui est une sorte de liberté personnelle dans le domaine de l'intimité, mais qui peut aussi apporter de l'influence publique à la belle femme, dépendant du statut de son amant. (L'exemple le plus évident de l'efficacité communicative du corps érotisé dans la sphère intime est le

¹² Voir le proverbe « Les beaux hommes au gibet, les belles femmes au bordeau » cité par Véronique Nahoum-Grappe. *Ibid.*, p. 96.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ « L'esthétique du corps inscrit son efficacité en dehors du cercle comptabilisable des produits économiques. » *Ibid.*, p. 106.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷ « Je voudrais bien voir qu'une mère, une tante, une amie s'avisât de gronder une femme comme celle-là parce qu'elle haïrait son mari et qu'elle aurait un galant ; ma fois, elles auraient bonne grâce. » SÉVIGNÉ, Madame de, *Op. cit.*, p. 171.

cas de la prostituée dont les conditions d'existence dépendent du regard masculin atrapé par le corps de la femme, porteur d'une promesse de sexualité.) Dans la sphère publique, malgré le succès momentané que remporte la femme en prenant la parole, le discours reste celui de l'homme : c'est lui qui est le maître des mécanismes culturels et le poète des blasons du corps féminin, des poèmes qui glorifient le corps de la femme, tout en le décrivant (même prescrivant) avec une certaine brusquerie de la chair.

La beauté de la femme est d'une part un attribut divin¹⁸ et d'autre part le processus de faire de l'effet ; elle peut être également conçue comme l'effet lui-même, produite par un stimulus visuel¹⁹. La femme, la présence féminine conçue comme esthétique et la perception visuelle qui s'y rapporte sont, semble-t-il des notions inséparables. Madame de Grignan est représentée plusieurs fois après son départ comme image transmise, médiatisée²⁰, et elle incarne même un idéal auquel on n'aspire des fois que verbalement²¹. L'idéal de la beauté se constitue comme un ob-jet à regarder, comme *spectacle* et, en tant que spectacle, elle se révèle par un dévoilement. Voilà ce que la marquise écrit à propos du dévoilement :

Mais je ne veux point que vous disiez que j'étais un rideau qui vous cachait. Tant pis si je vous cachais ; vous êtes encore plus aimable quand on a tiré le rideau. Il faut que vous soyez à découvert pour être dans votre perfection ; nous l'avons dit mille fois. Pour moi, il me semble que je suis toute nue, qu'on m'a dépouillée de tout ce qui me rendait aimable.²²

Le rideau qui est tiré, et après, la possibilité et le fait d'être regardée ont l'air de favoriser la femme, notamment Madame de Grignan, bien plus : ils laissent penser qu'il n'existe pas de perfection sans le regard d'un autre. Le sujet féminin ne se construit comme image parfaite, réelle, légitime que sous un regard qui l'observe. Être caché par un rideau ne fait qu'augmenter le charme de la femme ; lorsqu'elle est voilée, elle reste porteuse de mystères. En même temps, se manifester lui est utile, car le point culminant du fonctionnement de son charme personnel est justement le moment où elle arrive à captiver le regard masculin qui la code en image.²³

¹⁸ « C'est un présent de Dieu qu'il faut conserver... » *Ibid.*, p. 172.

¹⁹ « Le champ de l'esthétique n'est donc pas ici lié à certains objets [...], mais à une perception spécifique, qui se nourrit d'un certain type d'informations. » NAHOUM-GRAPPE, Véronique, *Op. cit.*, p. 103.

²⁰ Madame de Sévigné reçoit une image mentale de la part d'un médiateur : « Je veux voir le paysan de Sully [...]. Je le trouve bien heureux de vous avoir vue. » (SÉVIGNÉ, Madame de, *Op. cit.*, p. 154), et Madame de La Fayette en reçoit la forme matérialisée ; la copie d'un portrait, alors la transmission est même doublée : « Je lui [à Madame de La Fayette] ai donné une belle copie de votre portrait ; il pare sa chambre, où vous n'êtes jamais oubliée. » (*Ibid.*, p. 185.).

²¹ « Dès que j'entends quelque chose de beau, je vous souhaite. » (*Ibid.*, p. 173.)

²² *Ibid.*, p. 155.

²³ Il faut remarquer que ce regard peut être non seulement masculin, mais *masculinisé* aussi. Madame de Sévigné par exemple, en tant qu'épistolière, s'adapte, des fois bien nettement au point de vue masculin : son regard jeté sur sa fille est aussi plein de désirs et de délectation comme s'il était celui de l'autre sexe. Cela me fait penser à la théorie élaborée par Elisabeth Badinter dans son *L'amour en plus* ; elle explique notamment qu'au XVII^e siècle, la plupart des femmes étaient en fait capables d'adopter les valeurs pa-

Il est à remarquer à quel point Madame de Sévigné se sent pareille au rideau qui n'est réellement qu'un véhicule susceptible de perdre toute sa signification avec le dévoilement de la forme qui se cache derrière. On peut établir un parallèle entre le corps (dévoilé pour devenir spectacle) et le corpus (de texte) : le corps qui se montre quand on tire le rideau peut être comparé à la vérité qui se manifeste contrairement au « mensonge [qui] demeure accablé sous les paroles sans pouvoir persuader ; plus elles s'efforcent de paraître, plus elles sont enveloppées ».²⁴

La problématique du rideau est non seulement celle de la vision mais également celle de la possession. Comme le sculpteur qui cache derrière un drap ce qu'il veut encore garder pour lui-même sans que le public le voie, la marquise cache sa fille qu'elle prend pour sa propre création ; elle l'a créée pour être un spectacle à regarder²⁵, c'est elle-même qui permet aux autres de l'admirer ou même de la prendre²⁶, bien plus, c'est elle qui peut la reprendre, comme elle l'écrit non sans ironie de soi²⁷. Il semble que les champs sémantiques des verbes *voir* et *avoir* se mélangent là.

Dans les lettres examinées, on trouve plusieurs exemples d'une femme prise comme propriété par la *vue*, le propriétaire étant un homme. Les exemples les plus expressifs sont fournis par la lettre n° 140, d'abord par ce que la marquise écrit à sa fille à propos de son accueil par son mari : « Il nous semble qu'il [Monsieur de Grignan] a été ravi de vous revoir et de vous ravoir »²⁸, puis par l'histoire de la femme de Mazarin qui est partie en voyage à Rome sans l'approbation de son mari, quittant ainsi le cercle de sa *vue* et – comme conséquence – celui de son pouvoir personnel. Le regard et la *vue* établissent des relations de propriété, de dépendance et d'asymétrie, bien entendu, non seulement entre un homme et une femme, mais entre deux femmes aussi. Il suffit de penser à Madame de Sévigné elle-même qui ne considère sa fille comme étant la sienne que jusqu'au moment où elle quitte le domaine de son regard : « Ah! ma bonne, que je voudrais bien vous voir un peu, [...] vous *voir* passer [...]. Je sens qu'il m'ennuie de ne vous plus *avoir* »²⁹. »

Il existe, bien entendu, d'autres types d'interaction entre les corps que la perception visuelle, comme l'indique le texte par des remarques qui mettent en relation de dépendance le bien-être corporel de deux personnes : « Ayez pitié de moi ; conservez-vous, si vous voulez que *je* vive. »³⁰ ou « [...] je ne respire que d'en

triarcales, et en tant que veuves, elles s'y identifiaient complètement. (Voir BADINTER, Élisabeth, *A szerető anyja [L'amour en plus : histoire de l'amour maternel]*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1999.)

²⁴ SÉVIGNÉ, Madame de, *Op. cit.*, p. 155.

²⁵ « Il me semble qu'on me va trouver bien habile en Provence d'avoir fait un si joli visage, et si doux et si régulier. » (*Ibid.*, p. 172.)

²⁶ « Comment ! ne me remercier d'un tel présent [il s'agit de Madame de Grignan], ne me point dire qu'il [Monsieur de Grignan] est transporté ! Il m'écrit pour me la demander, et ne me remercie pas quand je lui donne. » (*Ibid.*, p. 182.)

²⁷ « Pour M. de Grignan, il peut bien s'assurer que si jamais je puis revoir sa femme, je ne lui rendrai pas. » (*Ibid.*, p. 182.)

²⁸ *Ibid.*, p. 171.

²⁹ *Ibid.*, p. 162.

³⁰ *Ibid.*, p. 158.

recevoir »³¹. Connaître l'état de santé de sa fille est essentiel même quand il n'est plus perceptible que par l'intermédiaire d'une lettre. La liaison des deux personnes établit même un parallèle par excellence corporel : « Je vous conjure, ma chère bonne, de conserver *vos yeux* ; pour *les miens*, vous savez qu'ils doivent finir à votre service³². »

Cette interaction devient tout à fait particulière au moment où Madame de Grignan part pour la Provence et, au lieu de sa présence, un autre signifiant entre en jeu, le manque. On a tendance à concevoir les réactions données au manque d'une personne bien aimée comme abstraites, opérant au niveau de l'esprit, engendrant de la tristesse, etc. L'importance de l'esprit est incontestable³³, mais la fréquence de la mention des réactions corporelles, des fois assez violentes même, reste à remarquer, ce qui donne l'impression que ce n'est pas forcément l'esprit qui est chargé de la réaction au manque d'une présence corporelle : « Cette séparation me fait une douleur au cœur et à l'âme, que je sens comme un mal du corps. »³⁴ Des deux niveaux de réaction³⁵, c'est le corporel qui semble plus actif que le spirituel, du moins dans le corpus examiné et qui contient des références multiples aux larmes³⁶ et à d'autres symptômes pas tout à fait identifiés, mais toujours liés au corps³⁷.

L'absence de Madame de Grignan est constatée pas la bonne société aussi, ce qui est remarqué par sa mère³⁸ qui en connaît la motivation également : l'opinion publique la considère comme gentille et aimable, comme en témoigne la remarque suivante : « Il n'y a rien de si aimable que d'être belle³⁹... ». L'existence (soit la présence, soit l'absence) féminine, peut-on constater, est saisie de nouveau comme l'objet d'un regard cherchant de la délectation dans la perception esthétique.

Pendant le voyage qu'effectue Madame de Grignan, sa mère ne cesse de lui demander si elle était belle en arrivant à telle ou telle ville⁴⁰, quelle robe elle portait⁴¹ etc., et reçoit des réponses réconfortantes comme celle-ci : « [...] je sais, ma bonne, que vous êtes arrivée à Lyon en bonne santé et plus belle qu'un ange, à ce que dit Monsieur du Gué⁴². » Dans ce motif répétitif de réponse-conformation relatif à la

³¹ Il s'agit des lettres de Madame de Grignan qui annoncent son état de santé. *Ibid.*, p. 161.

³² *Ibid.*, p. 160.

³³ Il est évident qu'il ne faut pas comprendre dans un sens physique tout ce que la marquise écrit après le départ de sa fille : « Je ne vous quitte pas un moment. » (*Ibid.*, p. 159.) ou « Je vous suis aussi fidèle sur l'eau que sur la terre. » (*Ibid.*, p. 169.)

³⁴ *Ibid.*, p. 192

³⁵ « Je ne lui [à mon corps] donne ni paix ni trêve, non plus qu'à mon esprit. » *Ibid.*, p. 180.

³⁶ « il faut bien que je pleure en lisant vos lettres » (*Ibid.*, p. 160.) ou « Je m'en allais donc à Sainte-Marie, toujours pleurant et toujours mourant. Il me semblait qu'on m'arrachait le cœur et l'âme, et en effet, quelle rude séparation! » (*Ibid.*, p. 149.)

³⁷ « Je me dévore, en un mot. » (*Ibid.*, p. 163.)

³⁸ « Je n'ai jamais vu une personne absente être si vive dans tous les coeurs. » (*Ibid.*, p. 180.)

³⁹ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁰ « J'ai fort envie de savoir [...] comme vous vous serez trouvée à Lyon, si vous y avez été belle [...] » (*Ibid.*, p. 161.)

⁴¹ « Quels habits aviez-vous à Lyon, à Arles, à Aix ? » (*Ibid.*, p. 180.)

⁴² *Ibid.*, p. 167.

beauté, on peut découvrir les legs d'un style du passé, notamment ceux du baroque qui, à cette époque-là, n'est plus présent dans les genres dits prestigieux comme la tragédie qui est classique, mais qui aurait bien pu garder quelques influences sur l'écriture « sans statut », sur une correspondance privée. Il y a là au moins le *souvenir* d'une exigence culturelle de saisir la beauté dans tous ses détails au lieu de la laisser rester un idéal qui est plus conçu que perçu.

Il existe, bien entendu, d'autres raisons pour lesquelles la beauté est perçue de nouveau presque à chaque instant. La beauté est un état momentané, et la perception visuelle qui la saisit n'est pas issue d'une *décision*. Contrairement à la cognition, elle est instinctive et spontanée. En voyant un corps humain, une perception se crée immédiatement, aussi bien qu'une opinion primaire : soit on aime bien la personne, soit on ne l'aime pas, ce qui soit ouvre soit ferme un espace *social* éventuel entre ceux qui interagissent. Le corps est donc loin s'être un accessoire de la sphère privée ; il a un rôle important à jouer au sein de la vie de la (bonne) société.

Je vais jeter maintenant un coup d'œil sur la relation entre ces deux sphères et la façon de *regarder* le corps propre à chacune. Tout d'abord, il est à remarquer à quel point Madame de Sévigné néglige de différencier l'une de l'autre. Elle écrit à son gendre à propos de sa fille : « Rien ne sera si bon pour sa santé, et même pour sa réputation, que d'y accoucher au milieu de ce qu'il y a de plus habile, et d'y être demeurée avec la conduite qu'elle a⁴³. » Cela saute aux yeux du lecteur d'aujourd'hui qu'il était possible de bâtir sa réputation par un processus tellement intime que l'accouchement. Il faut, bien entendu, penser à une époque où se passe la première documentation d'un accouchement sur le dos, destiné à être un spectacle⁴⁴, et il faut également considérer ce que Elisabeth Badinter écrit d'après les reportages de Sébastien Mercier, notamment que la naissance d'un enfant était fêtée au sein de la société parisienne par des « visites », c'est-à-dire par des réunions pareilles à d'autres événements sociaux spectaculaires⁴⁵. Madame de Sévigné elle-même fait référence à la présence des amis et des connaissances au moment de l'accouchement⁴⁶ aussi bien qu'à la visite d'un magistrat de Provence qui vient dans le dessein d'exprimer son amitié envers le nouveau père qui a des ambitions politiques⁴⁷.

Intime et social se mélangent non seulement autour de la naissance de Marie-Blanche de Grignan, mais aussi par exemple dans le cas de l'incendie des voisins de la marquise où on a une description détaillée, des fois même ironisante⁴⁸ des grands messieurs et dames de la société obligés à quitter leur maison en chemise de nuit, les pieds nus ou bien eux-mêmes à moitié nus⁴⁹.

⁴³ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁴ C'est une maîtresse de Louis XIV qui a mis son enfant au monde de cette façon, vu que le roi souhaitait regarder le processus tout en restant assis.

⁴⁵ Voir BADINTER, Elisabeth, *Op. cit.*, p. 96.

⁴⁶ « Nous ne savions *tous* où nous en étions. » SÉVIGNÉ, Madame de, *Op. cit.*, p. 133.

⁴⁷ Voir la lettre n° 117, in *Ibid.*, p. 136.

⁴⁸ « Mais son secrétaire était admirable. Vous parlez de la poitrine d'Hercule ! Vraiment, celle-ci était bien autre chose. » (*Ibid.*, p. 165.)

⁴⁹ Voir la lettre n° 137, in *Ibid.*, p. 163.

Comment est-il donc possible de négliger de faire la différence entre la sphère privée et publique ? La réponse est donnée par la marquise elle-même dans la lettre n° 112 où elle écrit à propos de sa fille : « ... c'est que j'admire sa conduite comme les autres ; et d'autant plus que je la vois de *plus près*⁵⁰ », tout en ajoutant un peu plus tard que « ...le monde aussi lui rend bien justice, et qu'elle ne perd aucune des louanges qui lui sont dues. »⁵¹ L'opinion de la mère à propos de sa fille est très proche de l'opinion publique (toutes les deux basées sur l'apparence charmante de Madame de Grignan), la seule différence étant liée à la proximité et à la distance avec laquelle on regarde⁵².

Par rapport à cette distance, le XVII^e est un siècle qui permet, semble-t-il, de regarder de près ; il suffit de penser aux visites d'accouchement ou tout simplement aux visites de ruelle, étant donné qu'une ruelle n'est autre chose que la chambre privée d'une dame qui, pendant la visite qu'on lui fait, reste sur son lit et laisse ses invités prendre place selon leur condition⁵³.

Pour la femme, être regardée de près porte certains risques. Je ne pense pas, bien entendu, aux femmes parées qui se destinent à être admirées⁵⁴, mais plutôt à une petite fille dont le sexe n'est découvert que par un regard jeté *de près* et dont la naissance est une nouvelle moins réjouissante une fois la découverte faite. Tout en attendant un garçon⁵⁵, Madame de Sévigné et son entourage voient naître une petite fille qu'ils croient être un garçon « [...] et puis quand nous le regardâmes de plus près, nous trouvâmes que c'était une petite fille »⁵⁶.

Je vais poursuivre en examinant ce qu'on peut apprendre de l'attitude de Madame de Sévigné à l'égard de la « fonction » la plus élémentaire du corps féminin, celle de devenir mère. La marquise félicite son cousin le comte de Bussy-Rabutin de la naissance de son deuxième fils de la façon suivante : « J'ai vu madame votre femme, qui vous a fait un beau petit Rabutin ; j'ai trouvé ma nièce jolie et spirituelle, je voudrais bien que vous l'eussiez amenée. Adieu, Comte⁵⁷. » Elle ne le félicite même pas ; elle se contente de faire une référence à la naissance du garçon et procède immédiatement à la louange de sa nièce. Cela est bien surprenant quand on considère d'une part l'inégalité existante au XVII^e siècle entre les enfants de la

⁵⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Cette différence, même subtile, entre l'observation de la sphère intime et celle de la sphère publique est établie par la marquise elle-même, car elle fait confiance au public (« le public n'est ni fou ni injuste » *Ibid.*, p. 130.), tout en défendant la proximité qui lui permet d'être encore plus juste (« mes yeux pour vous sont plus justes que ceux des autres » *Ibid.*, p. 180.).

⁵³ « [...] toutes les dames se mirent à genoux autour de la Reine, sans distinction de tabourets. » (*Ibid.*, p. 153.)

⁵⁴ Par exemple celles qui arrivent au mariage de Mlle d'Harcourt : « Hier un grand bal et un grand souper au Roi, à la Reine, à toutes les dames parées [...]. La Reine entra [...] fort éclairée, fort parée. » (*Ibid.*, p. 153.)

⁵⁵ Quelques jours avant l'accouchement, la marquise écrit à son gendre : « Il nous semble même que depuis quelques jours cet enfant est devenu un garçon. » (*Ibid.*, p. 132.)

⁵⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 114.

même famille selon leur sexe et l'ordre de leur naissance⁵⁸ et d'autre part la réaction de Mme de Montmorency à la même naissance. Contrairement à Madame de Sévigné, elle n'aurait pas du tout félicité le père de la naissance éventuelle d'une fille.⁵⁹ Quant à la marquise, elle exprime quelque reconnaissance par l'expression « beau petit Rabutin », mais cela sert plutôt à noter que Madame de Rabutin a rempli son obligation : elle a « préparé » pour son mari la progéniture souhaitée.

Il reste quand même à remarquer ce qu'elle écrit à propos de sa nièce après la référence vite faite à son neveu, comme si elle voulait faire entendre l'idée qu'accoucher d'un garçon n'est que répondre aux attentes, tandis qu'accoucher d'une fille est le plaisir de la mère qui se laisse charmer par une petite fille jolie et spirituelle. Il suffit de penser à l'affection que la marquise éprouve à l'égard de sa fille ; une affection qui engendre l'amour d'une grand-mère (« J'aime votre fille à cause de vous ; mes entrailles n'ont point encore pris le train des tendresses d'une grand-mère. »⁶⁰), prenant sa source *directement* dans l'amour maternel : « Savez-vous bien que je l'aime cette petite quand je songe de qui elle vient ? »⁶¹ Elle prend la petite Marie-Blanche pour la réplique de Madame de Grignan, pour un souvenir tangible qui remplit encore la chambre vidée de sa mère⁶².

Même une mère tellement charmée par sa fille n'est pas libre d'une considération propre à son âge, notamment l'importance du sexe du premier-né dans une famille appartenant à la noblesse⁶³. Elle éprouve sans doute une certaine déception quand elle écrit à son gendre :

Tout ce que vous écrivez de votre fille est admirable. Je n'ai point douté que la bonne santé de la mienne ne vous consolât de tout. J'aurais eu trop de joie de vous apprendre la naissance d'un petit garçon ; mais c'eût été trop de biens à la fois, et ce plaisir que j'ai naturellement à dire de bonnes nouvelles, eût été jusqu'à l'excès.⁶⁴

Les mêmes observations s'offrent à propos de la lettre que la marquise écrit immédiatement après la naissance de sa petite-fille, également à Monsieur Grignan : « [...] si vous avez envie d'avoir un fils, vous prenez la peine de le faire [...]. Vous nous avez laissé une petite fille, nous vous la rendons. »⁶⁵

Si l'on veut explorer d'autres raisons plausibles pour le caractère problématique de la naissance d'une fille (première-née), on pourrait encore une fois recourir

⁵⁸ Voir BADINTER, Élisabeth, *Op. cit.*, p. 71.

⁵⁹ Notes de Roger Dûchene, préparées pour l'édition critique de la correspondance de Madame de Sévigné. (SÉVIGNÉ, Madame de, *Op. cit.*, p. 952.)

⁶⁰ *Ibid.*, p. 183.

⁶¹ *Ibid.*, p. 159.

⁶² « Cette chambre où j'entrais toujours, hélas ! J'en trouvai les portes ouvertes, mais je vis tout démeublé, tout dérangé, et votre pauvre petite fille qui me représentait la mienne. » *Ibid.*, 150.

⁶³ Élisabeth Badinter traite cette question particulière de l'histoire de la culture en écrivant que le père était obligé de donner une dot avec chacune de ses filles sans en tirer de revenu, tandis qu'un fils (premier-né encore plus) était sans doute le garanti d'un avenir : on lui réservait le titre et la fortune de son père aussi bien que la fierté et la tendresse de sa mère. (Voir BADINTER, Élisabeth, *Op. cit.*, p. 71.)

⁶⁴ SÉVIGNÉ, Madame de, *Op. cit.*, p. 137.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 133.

à ce qu'Élisabeth Badinter nous apprend à propos de la structure d'une famille au XVII^e siècle. Elle décrit le fonctionnement de certains systèmes (la religion, l'absolutisme, la famille ou le troupeau) comme ayant des rôles principaux dont l'interaction est dépendante d'un troisième élément qui est dévalorisé en lui-même et poussé en arrière. Tels sont l'église, la police, la mère et le chien ; sans eux, ni Dieu, ni le roi, ni le père, ni le berger ne pourraient exercer son pouvoir sur ses sujets⁶⁶.

La mère est présentée comme un outil dans les mains du père qui dirige l'éducation de ses enfants. En élaborant cette idée, on arrive aisément à la philosophie platonicienne à propos de l'espace, puisque le rôle de la mère dans la famille est celui du *milieu* où se passe la médiation de quelque chose ; le père profite d'elle comme on profite d'un moule pour recréer sa propre image dans l'enfant (le fils, préférablement). La mère se comporte comme l'Espace dans la pensée platonicienne : elle existe sans propriétés, rien ne lui est attribué, vu que le but de son existence est d'aider le signifiant à rencontrer son signifié⁶⁷. Voilà le modèle d'héritage du patriarcat dont la perfection résiderait dans la renaissance du père dans le fils sans influence. La naissance d'une fille est problématique justement parce qu'elle oppose à ce système d'héritage son propre dysfonctionnement ; l'existence d'une progéniture à qui il manque l'attribut primaire, c'est-à-dire le sexe qui lui destinerait la place de son père, montre qu'un tel modèle est aussi idéalisé que faux.

Le recours à la pensée platonicienne aide à comprendre en quoi réside un problème dont je me suis occupée antérieurement : Pourquoi veut-on regarder et / ou posséder la belle femme ? On sait que déjà la Renaissance et sa tendance néo-platonicienne se détache de la pensée monastique du Moyen Âge qui craignait le pouvoir démoniaque de la belle femme, et commence à voir la beauté comme une enveloppe transparente de la bonté intérieure⁶⁸.

Si on accepte que la bonté n'habite que dans les corps beaux, il devient évident pourquoi la femme est identifiée au degré de sa beauté qui n'est en fait saisissable que de deux façons : soit par la vue, dans le moment qui passe, soit par le récit rétrospectif qui garde le souvenir du même moment. C'est la narration qui rend des perceptions à la possession⁶⁹. Ce sont alors le regard et la volonté de posséder qui sont les attitudes primaires à l'égard de la beauté et son véhicule du premier rang, la femme. La lettre n° 133 est l'exemple de la rencontre de deux moyens exprimant la possession, la vue et la parole (outils de la narration) : « Si vous me voyiez, vous me verriez chercher ceux qui m'en veulent parler ; si vous m'écoutez, vous entendriez bien que j'en parle. »⁷⁰ Je suis convaincue que le réseau de

⁶⁶ Voir BADINTER, Élisabeth, *Op. cit.*, p. 28.

⁶⁷ PLATON, *Timaios* [*Le Timée*], Budapest, Európa, Coll. "Platón összes művei", 1984, vol. 3, p. 355.

⁶⁸ MATTHEWS-GRIECO, Sara F., « Corps, apparence et sexualité », in *Histoire des Femmes en Occident 3*, sous la dir. de N. Zemon Davis et A. Farge, Paris, Plon, 1991, p. 70.

⁶⁹ Voilà ce que Véronique Nahoum-Grappe en pense : « [...] la beauté occupe le terrain particulier du temps infiniment court de la perception esthétique. [...] sa perfection [...] ne se réalise pleinement que dans l'instant discontinu, le souvenir ou le récit rétrospectif. » NAHOUM-GRAPPE, Véronique, *Op. cit.*, p. 107.

⁷⁰ SÉVIGNÉ, Madame de, *Op. cit.*, p. 157.

perception (la vue, l'ouïe, le toucher)⁷¹ que la marquise forme autour de sa fille a son rôle à jouer dans l'emploi d'un ton épistolaire plus amoureux que maternel.

J'ai effectué ma lecture et établi ma compréhension des textes de Madame de Sévigné à l'aide de la méthode de la « lecture serrée » dans le dessein de démontrer à quel point il est impossible de séparer des notions telles que la *beauté*, le *corps* (soit « fonctionnant », soit manquant), la *vision*, la *possession* et comment elles sont toutes intelligibles uniquement en considérant le caractère sexuel, féminin ou masculin qui est inscrit au centre de mon examen : le corps.

⁷¹ « Ah! ma bonne, que je voudrais bien vous voir un peu, vous entendre, vous embrasser, vous voir passer, si c'est trop que le reste! » (*Ibid.*, p. 163.)

Le théâtre de l'illusion

Ramona PÁL-KOVÁCS

« Ensuite il retomba dans la comédie, et, si j'ose dire ce que j'en pense, la chute fut grande. »
(Fontenelle, *Vie de Corneille*)

Introduction

L'Illusion comique est l'une des rares comédies de Corneille, auteur connu plutôt pour ses tragédies, qui pût surmonter les obstacles du temps et qui est capable de « parler » autant à l'homme du XVII^e siècle qu'à celui de nos jours.

Nous avons l'intention de montrer que dans *L'Illusion comique* il ne s'agit pas seulement d'une simple réflexion sur la situation théâtrale mais que la structure du « théâtre dans le théâtre » constitue la base d'interprétation de cette œuvre. À l'aide d'une métaphore élaborée du théâtre (celle que constitue le cadre de la pièce), l'œuvre nous confronte indirectement à la situation théâtrale. Elle pose qu'en suivant un chemin déterminé, on peut arriver à la vérité, à savoir à l'appréciation du théâtre qui, d'une part, se manifeste d'une manière explicite dans l'apologie du théâtre réécrite par le mage et, d'autre part, apparaît implicitement dans la structure de la pièce.

Après avoir examiné les différents niveaux du drame établis traditionnellement par la critique littéraire, nous rapprocherons ces niveaux aux différentes étapes que l'on retrouve dans l'allégorie de la caverne de Platon, car nous pensons que l'allégorie de Platon pourra nous apporter une meilleure compréhension du mécanisme de cette pièce. Cependant, il ne s'agira pas dans le cas de *L'Illusion comique* d'une illustration au sens littéral des pensées de Platon mais plutôt d'une mise en pratique d'une démarche du sujet percevant parcourue vers la vérité.

Il existe plusieurs variantes de cette œuvre et de son titre. On souligne trois versions : le texte de la première édition parue en 1639, la version corrigée à partir de 1644 au niveau de la grammaire et de l'orthographe et modifiée en général dans ses didascalies, enfin celle de 1660 parue dans *Le Théâtre de Pierre Corneille, revu et corrigé par l'auteur*, version définitive de l'auteur. Tandis que le titre de la version de 1639 autant que celle de 1644 est *L'Illusion comique*, le texte de 1660 s'appellera *L'Illusion* tout court. Dans ce dernier, la dédicace à Mademoiselle M. F. D. R. sera remplacée par *l'Examen*, analyse de la pièce par l'auteur lui-même.

Loin de nous de vouloir remettre en question les décisions de l'auteur concernant le choix de la modification du titre, le titre original est considéré comme plus conforme au thème de la pièce qui, selon nous, n'aborde pas la relation en général de la réalité et de l'illusion mais plutôt celle de la réalité *théâtrale* et de l'illusion *théâtrale*. C'est pourquoi dans notre étude nous recourrons au texte original de 1639, même si dans certains cas il est inévitable de prendre en considération les autres variantes.

Nous essayerons donc de voir comment la relation entre l'illusion et la réalité peut s'interpréter dans les cadres de *L'illusion comique*, et comment les notions du réalisme et de la théâtralité peuvent se heurter pour se retrouver enfin dans cet « étrange monstre »¹.

Un « étrange monstre »

Comme point de départ, prenons l'énoncé maintes fois cité de l'auteur qui dit que dans le cas de *L'illusion comique* on a affaire à un « étrange monstre ». Dans la phrase suivante, pour justifier cette déclaration, Corneille caractérise son œuvre ainsi : « Le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une comédie². » Cette pièce se compose donc (selon l'auteur lui-même) de plusieurs parties qui constitueront pourtant un tout. Ce tout est capable de fonctionner dans sa totalité et non seulement par ses parties qui sont tout de même bien identifiables d'après leurs caractéristiques, même si Corneille essaiera de masquer à plusieurs reprises la limite entre la « comédie » et la « tragédie ».

Quoique Georges Forestier conteste le fait que le premier acte soit réellement un prologue³ et qu'il rapproche la fonction du cadre de celle des chœurs grecs et le premier acte de celle des expositions⁴, sa classification ressemble *grosso modo* à celle de Corneille. Dans son étude, Forestier distingue trois niveaux selon l'aspect statique de la pièce⁵ : (I.) le premier niveau étant le cadre, les scènes de Pridamant (de Dorante aussi, dans le premier acte) et d'Alcandre qui représentent les événements réels du spectacle ; (II.) le deuxième niveau étant l'illusion projetée sur le mur de la grotte du mage qui raconte l'histoire de Clindor qui se passe deux ans auparavant ; (III.) et enfin le troisième niveau, celui de la pièce de théâtre jouée par les personnages du deuxième niveau. Ce niveau ne sera évident que dans l'acte V, scène 6 quand les rideaux s'ouvrent et que l'on voit les acteurs compter leur argent⁶.

Le premier niveau peut être interprété comme la métaphore du théâtre⁷. Le caractère d'Alcandre est psychologiquement le moins élaboré et est aussi le personnage le plus symbolique de la pièce. Il contrôle l'illusion, par conséquent c'est lui qui organise les images que l'on perçoit. Si son personnage est la métaphore du « démiurge-dramaturge », sa grotte est le théâtre même⁸, lieu de son activité de met-

¹ Corneille lui-même appelle son œuvre de cette façon dans sa dédicace à Mademoiselle M. F. D. R.

² CORNEILLE, Pierre, *L'illusion comique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 29. (Désormais : *L'illusion*.)

³ Dans son *Examen* de 1660, en modifiant son opinion de 1639, Corneille caractérise le premier acte comme quelque chose qui « ne semble qu'un prologue ». *Ibid.*, p. 140-142.

⁴ FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 120-121.

⁶ Dans la variante de 1660 où Corneille exécute plusieurs changements concernant la fin de la pièce et où il élimine la scène 4 de l'acte V, ce moment est dans la scène 5.

⁷ Cette idée revient à plusieurs reprises dans la littérature critique. Quelques exemples : FORESTIER, Georges, *Op. cit.*, p. 209-212. ; LEFÈBRE, Daniel, « L'illusion, un chemin vers la vérité », in *Imaginaire & Inconscient*, n° 17, 2006/1, p. 18. ; HUTIER, Jean-Benoît, *Profil d'une œuvre : L'illusion comique (1635-1636)*, Pierre Corneille, Paris, Hatier, 2001, p. 60-73.

⁸ FORESTIER, Georges, *Op. cit.*, p. 210.

teur en scène. Nous trouvons cependant l'idée qu'Alcandre serait « la caricature de Corneille lui-même en tant que poète »⁹ un peu exagérée. Sans pour autant contester cette possibilité, nous pensons qu'il faut accentuer plutôt l'importance dramaturgique de son personnage en tant qu'organisateur de l'histoire. Dans cette métaphore, Pridamant est le spectateur, car il ne participe pas activement au déroulement des événements, mais il les observe. Tandis qu'Alcandre intervient dans les événements perçus, Pridamant est plutôt dans une position passive¹⁰. En outre, pour le spectateur, le Père représente un regard restreint, puisque ce premier n'est plus dans sa position de spectateur omniscient à laquelle il s'est habitué au cours des pièces dites « traditionnelles ». Étant donné que le spectateur voit les mêmes événements que Pridamant, il « doit » tout aussi bien traverser les mêmes étapes de la connaissance. Par conséquent, il « doit » arriver à la même conclusion que celui-ci. Cependant, il faut éviter de confondre la position du spectateur et celle de Pridamant, puisque celui-ci « croit réellement que tout ce qu'il voit est la vérité, tandis que les spectateurs font seulement semblant de le croire »¹¹. De plus, le spectateur voit Pridamant regarder quelque chose, donc, en même temps qu'il voit l'illusion, à un niveau différent il voit aussi les événements du cadre. Ce double rôle de dramaturge-spectateur de la métaphore peut être complété par l'acteur représenté par Clindor et Matamore. Clindor est acteur parce qu'il domine l'illusion projetée sur le mur de la cave, mais aussi parce que, comme on le lit chez Clair L. Carlin, sa « vraie identité consiste dans une série de rôles, et le seul moyen de se réintégrer dans l'ordre social c'est en devenant acteur »¹². En revanche, Matamore ne représente pas pour autant l'homme-acteur, il n'est plutôt qu'un rôle. Corneille lui-même affirme dans son *Examen* qu'« il y en a même un [personnage] qui n'a d'être que dans l'imagination, inventé exprès pour faire rire, et dont il ne se trouve point d'original parmi les hommes »¹³. Ce personnage est le rôle du capitaine ; un vrai fanfaron qui ne réussit pas à convaincre les autres de sa propre grandeur, par conséquent il sera un acteur manqué¹⁴. Matamore est tellement lié au comique qu'il ne peut même pas arriver au dernier niveau, celui du tragique, restant ainsi l'un des personnages dominants des actes de la comédie.

Le deuxième niveau est une comédie non seulement parce qu'elle se termine bien avec la fuite de la prison et la réunion des amoureux, mais aussi pour d'autres caractéristiques. En premier lieu, pensons au capitaine mentionné ci-dessus, qui peut

⁹ LITMAN, Théodore A., *Les comédies de Corneille*, Paris, Nizet, 1981, p. 145.

¹⁰ Il est passif car il n'intervient pas dans les événements perçus, mais il est actif dans la formation du sens.

¹¹ LEFÈBRE, Daniel, *Op. cit.*, p. 18.

¹² « Clindor's real identity consists of a series of roles, and becoming a professional actor is the only way he can be reintegrated into the social order. » In CARLIN, Claire L., *Pierre Corneille Revisited*, New York, Twayne Publishers, 1998, p. 47.

¹³ *L'illusion*, p. 140.

¹⁴ HUTIER, Jean-Benoît, *Op. cit.*, p. 71-72.

être complété par les personnages empruntés à la *commedia dell'arte*¹⁵. Le thème est l'amour, même s'il se tourne vers le tragique quand Clindor tue son rival, Adraste. Le troisième niveau, la tragédie se caractérise d'une part par sa fin tragique, d'autre part par son style plus élevé (qui pourrait aussi bien être le résultat d'un changement de mode de vie).

Les trois niveaux se différencient non seulement par leur thème mais aussi par leur relation à la réalité et au temps du spectacle. Le temps du cadre correspond à peu près à celui du spectacle, donc il peut satisfaire l'exigence concernant le temps de la loi des trois unités¹⁶. Forestier fait remarquer qu'avec la structure du « théâtre dans le théâtre », la contrainte du temps peut être éludée en ne prenant pas en considération le temps fictif de la pièce interne pour ne se concentrer que sur les événements du cadre. Le niveau I se joue dans le présent de la pièce, le niveau II raconte des événements réels mais qui se déroulent dans le passé, c'est-à-dire deux ans avant le temps du récit du cadre, enfin le niveau III qui, même s'il se joue dans le présent, représente de faux événements. Donc, le niveau I est considéré comme le plus proche de la réalité, alors que les deux autres niveaux en sont plus éloignés.

Pour que *L'Illusion comique* ne soit pourtant pas que l'union arbitraire de ces niveaux, Corneille recourt à la catégorie de l'illusion qui peut amener le spectateur d'un niveau à l'autre sans lui donner le sentiment d'une œuvre fragmentée. Cependant, avant d'examiner par quels moyens l'auteur réussit (grâce à l'illusion) à maintenir l'unité de l'œuvre, nous allons présenter la relation du lecteur et du spectateur au texte dramatique.

Les didascalies

Les didascalies se caractérisent par le fait que pour le spectateur elles n'apparaissent pas textuellement mais en tant qu'effets visuels. Ce que le lecteur interprète en lisant le drame, n'apparaît pour le spectateur que dans la réalisation du texte. Dans *L'Illusion comique*, cela est d'une grande portée car l'illusion n'existe que pour le spectateur. Quand le lecteur lit dans la didascalie du premier acte que Pridamant « donne un coup de baguette et on tire un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits des comédiens »¹⁷, il sait déjà que les vêtements qu'il voit ne font pas partie de la garde-robe d'un grand seigneur mais que ce ne sont que des costumes d'ac-

¹⁵ En gros : *Innamorato* : Clindor, *Innamorata* : Isabelle, *Columbina* : Lyse, *Pantalone* : Géronte, *Il Capitano* : Matamore (le personnage lui-même est plus ancien, pourtant on le retrouve intégré dans la tradition de la *commedia dell'arte*).

¹⁶ « De *Mélite* au *Cid* l'unité du jour n'a été violé que trois fois par Corneille : anarchiquement dans *Mélite*, plus régulièrement dans *La Veuve* et la *Galerie du Palais*. Partout ailleurs il l'a respectée scrupuleusement. En revanche, l'unité de lieu a toujours été respectée au sens large, rarement au sens étroit de l'unicité, sinon par bravade comme dans *La Suivante* où, paradoxalement, grâce à la magie, dans *L'Illusion comique*. » Cf. MOREL, Jacques, « Corneille, metteur en scène », in *Pierre Corneille*, actes du colloque tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984, éd. par Alain Niderst, Paris, PUF, 1984, p. 695.

¹⁷ *L'Illusion*, p. 38. (Acte I, scène 2 ; nous soulignons)

teur¹⁸. Corneille n'aide pas non plus à éclaircir le malentendu en faisant dire à Alcandre des paroles aussi ambiguës sur la situation du fils comme celles qui suivent :

Sous un meilleur destin sa fortune rangée
Et sa condition avec le temps changée,
Personne maintenant n'a de quoi murmurer
Qu'en public de la sorte il ose se parer.¹⁹

Quand le spectateur entend ces mots en voyant les habits, il pense probablement la même chose que le Père : son fils est-il devenu noble ou peut-être est-il marié ? Les didascalies de l'acte V servent d'exemple aussi, dès 1644, on lit ceci sur les personnages de la tragédie : « Clindor représentant Théagène, Isabelle représentant Hippolyte, Lyse représentant Clarine »²⁰. Corneille « par ce moyen, aide le lecteur à distinguer la fiction de la "réalité" »²¹. Ainsi le lecteur a l'avantage de connaître ces faits que le spectateur ne sait pas. Le lecteur ne peut pourtant pas comprendre l'essence de la pièce car pour lui la manœuvre de tromperie n'a pas de sens, c'est-à-dire qu'il ne peut l'interpréter que s'il se met dans la position d'un spectateur présupposé. Pour qu'il puisse la comprendre, en effet, le lecteur doit « expérimenter » les différentes phases de la connaissance dans l'ordre dans lequel elles s'imposent au spectateur. Pour le lecteur, l'illusion se brise avant même de pouvoir se former parce qu'il connaît à l'avance la fonction de la garde-robe et qu'il est informé sur les rôles des acteurs. En revanche, pour le spectateur, ce niveau de connaissance ne viendra qu'à l'acte V quand « on tire un rideau et on voit les comédiens qui partagent leur argent »²². C'est à partir de ce moment que le spectateur peut interpréter la tragédie de l'acte V et parce qu'il l'interprète rétrospectivement d'un horizon différent que celui du lecteur, la pièce aura un sens différent. En conséquence, pour le lecteur, l'illusion ne fonctionne pas, c'est pourquoi il est important d'examiner non seulement le texte de la pièce mais aussi sa possible représentation.

L'illusion comique se déplace donc du textuel vers le visuel. Alcandre ne raconte pas l'histoire du fils au père (sauf en quelques mots au premier acte²³) mais il la montre. Il pourrait détailler à Pridamant ce qui est arrivé à son fils (ainsi qu'il commence à le faire) mais il ne pourrait jamais lui expliquer que la nouvelle profession de Clindor ne doit pas être considérée comme une chute. Au lieu du récit, c'est la démonstration qui est au premier plan. Alcandre lui-même le dit : « Et que, sans vous en faire une histoire importune, / Je vous les vais montrer en leur haute fortune. »²⁴. Donc, les didascalies nous laissent conclure que comme toute pièce de théâtre, *L'illusion comique* non plus ne peut se réaliser que dans sa représentation.

¹⁸ Notices de Georges Couton in CORNEILLE, Pierre, *Œuvres Complètes*, t. I, Éditions Gallimard, 1980, p. 1417-1418.

¹⁹ *L'illusion*, p. 39. (Acte I, scène 2)

²⁰ *Ibid.*, p. 119. (Acte V, scène 3)

²¹ BERREGARD, Sandrine, « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », *XVII^e siècle* 2005/2, n° 227, p. 237.

²² *L'illusion*, p. 135. (1639 : Acte V, scène 6 ; 1660 : Acte V, scène 5)

²³ *Ibid.*, p. 42-43. (Acte I, scène 3)

²⁴ *Ibid.*, p. 115. (1639 : Acte IV, scène 10 ; 1660 : Acte IV, scène 9 ; nous soulignons)

L'illusion

Après avoir examiné les conditions nécessaires pour que l'illusion puisse fonctionner – c'est-à-dire que la tromperie n'est possible que dans les cadres du spectacle, la représentation du texte dramatique – passons à l'étude de la fonction de l'illusion. Forestier, dans *Le Théâtre dans le théâtre*, analyse les événements du niveau III qui peuvent nous faire croire qu'il s'agit de la suite du niveau II. Tout d'abord plusieurs indications sur le passé se font dans l'acte V qui, par leurs ressemblances formelles, pourraient tout aussi bien être des indications sur les événements des actes II, III et IV, ainsi que les paroles d'Isabelle nous suggèrent cette continuité :

De combien différaient ta fortune et la mienne,
De combien de rivaux je dédaignai les vœux [...]
Quelle tendre amitié je recevais d'un père :
Je l'ai quitté pourtant, pour suivre ta misère,
Et je tendis les bras à mon enlèvement,
Ne pouvant être à toi de son consentement.²⁵

Corneille thématise les événements du niveau de la comédie. Il parle avant tout de la différence sociale entre les deux amoureux ce qui explique l'opposition de Géronte, le père d'Isabelle, à leur amour. On invoque la présence d'Adraste et de Matamore en tant que rivaux, puis la fuite qui domine l'acte IV. Corneille donne l'illusion de continuité de deux unités différentes tout en masquant les différences référentielles.

Les ressemblances structurelles des deux niveaux servent également cette intention. Forestier trouve que les histoires principalement différentes de la comédie et de la tragédie ont une structure analogue dont le centre est Clindor²⁶. Cette analogie n'est que renforcée par la ressemblance des personnages et de leurs rôles. Comme on le lit chez Forestier : « cette relation analogique était destinée précisément à faire croire qu'il y avait un rapport de succession »²⁷. Toutefois les tentatives de masquer la différence entre les deux niveaux peuvent être retrouvées non seulement si nous examinons l'aspect statique de la structure de *L'illusion comique* mais aussi si nous reprenons le mouvement qui s'effectue entre les différents niveaux de représentation, donc l'aspect dynamique de la structure²⁸. Théodore A. Litman dit que l'apparence constante d'Alcandre et de Pridamant au début et à la fin d'un acte rompt l'illusion²⁹, en revanche, Forestier pense que l'apparition régulière du cadre aide à cacher le changement entre le deuxième et le troisième niveau³⁰. Le cadre réapparaît constamment en rompant les événements du deuxième niveau. C'est ainsi qu'on arrive encore une fois au cadre à la fin de l'acte IV où le spectateur ne se rend pas compte que la scène ne revient pas au deuxième niveau mais au troisième niveau³¹.

²⁵ *Ibid.*, p. 120. (Acte V, scène 3)

²⁶ Voir le schéma in FORESTIER, Georges, *Op. cit.*, p. 164.

²⁷ *Ibid.*, p. 165.

²⁸ *Ibid.*, p. 240.

²⁹ LITMAN, Théodore A., *Op. cit.*, p. 156.

³⁰ FORESTIER, Georges, *Op. cit.*, p. 240.

³¹ Voir le schéma in *Ibid.*

C'est donc l'illusion qui enchaîne les différents niveaux et qui les pose l'un à côté de l'autre non pas parallèlement mais linéairement. Sans l'illusion, la pièce ne pourrait fonctionner car il ne s'agirait que d'une œuvre lâchement ficelée.

L'allégorie de la caverne

Dans l'allégorie de la caverne, Platon démontre le processus de connaissance de l'Idée du Bien. Dans cette allégorie, on divise le monde d'abord en deux parties – l'intérieur de la cave éclairée par la lumière du feu et le dehors illuminé par le Soleil – qui à leur tour peuvent être séparées du modèle et son « ombre » selon le degré de clarté ou d'obscurité. Comme on peut diviser le processus en quatre parties, ainsi peut-on parler de quatre objets différents de la connaissance : (I) le Soleil, les hommes et d'autres objets réels ; (II) les reflets, les ombres de ces hommes, de ces objets et du Soleil ; (III) des statuettes d'hommes et d'animaux ; (IV) les ombres de ces statuettes. Le point de départ est la situation suivante : il y a des captifs demeurant « depuis leur enfance, les jambes et le cou enchaînés »³² dans une cave et qui ont le visage tourné vers le mur de la caverne regardant l'ombre de statuettes portées devant la lumière du feu. Ces hommes, faute de connaître d'alternatives, croiront que ce qu'ils voient est la réalité. Si on libère l'un de ces captifs par force qui jusque là ne regardait que des images projetées sur le mur de la caverne et qu'on l'amène immédiatement dehors, vers la lumière, il ne sera nullement capable de distinguer ce qu'il voit car il aura « les yeux tout éblouis par son éclat »³³. Il trouvera que ce qu'il voyait jusque-ici est plus vrai que la lumière éblouissante qu'il voit à ce moment-là. Par contre, si on donne du temps à cet homme libéré pour s'accoutumer aux différentes étapes, lentement il reconnaîtra que ce qu'il voyait jusque-là n'est que la reproduction de la réalité et, enfin, il sera capable de « voir et contempler [le soleil] tel qu'il est »³⁴.

Les étapes ne peuvent être entremêlées comme on ne peut en omettre non plus. Connaître la vérité n'est possible que graduellement, s'approchant de plus en plus de la réalité, pour qu'enfin, après avoir perçu l'Idée, ces étapes s'interprètent rétrospectivement. Dans le processus de la connaissance de la vérité, l'illusion est un élément constitutif et non négatif. Donc, pour arriver à la réalité, le point de départ est l'illusion ; on connaît la réalité à travers les illusions.

La cave de *L'Illusion comique* n'est pas seulement « le lieu de résidence [...] officiel des magiciens »³⁵, mais son importance se situe également dans le parallèle établi entre la structure et le fonctionnement de la pièce et l'allégorie de Platon. Alcandre avertit à plusieurs reprises Pridamant de ne pas quitter la cave avant la fin de la magie, peu importe ce qu'il voit³⁶ car pour que Pridamant reçoive une image

³² PLATON, *La République*, Paris, Garnier Frères, 1966, p. 273.

³³ *Ibid.*, p. 274.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ FORESTIER, Georges, *Op. cit.*, p. 209.

³⁶ « Quoi qui s'offre à vos yeux n'en ayez point d'effroi. / De ma grotte surtout ne sortez qu'après moi. / Sinon, vous êtes mort. » *L'Illusion*, p. 44. (Acte II, scène 1) et « Mais, derechef, surtout n'ayez aucun

valide sur la situation actuelle de son fils, il doit rester jusqu'au bout dans la cave. Sinon, en abandonnant le développement des événements avant la fin, il partira en ne sachant que la moitié de la vérité qui, ainsi, fonctionnera plutôt comme un mensonge. Corneille décide de ne pas montrer tout de suite l'occupation du fils mais plutôt de le faire graduellement en gérant au travers de diverses images la pensée de Pridamant et par cela il réussit à lui montrer qu'il ne doit pas mépriser la profession du fils mais plutôt la valoriser. Donc, comme dans l'allégorie de Platon, on ne peut entremêler les étapes ou en omettre ; il s'agit d'un processus qui dirige l'attention du spectateur.

Maintenant nous reprenons les trois niveaux de la pièce mais cette fois-ci en les rapprochant des étapes de la connaissance qui se trouvent dans l'allégorie de la caverne. Tandis que dans l'allégorie, on a distingué quatre phases, jusqu'ici on n'avait parlé que de trois niveaux de la pièce. Alors, nous pouvons y ajouter un quatrième niveau – n'étant pas tant celui du texte du drame mais plutôt celui de la représentation, du spectacle supposé – autrement dit, celui de la situation théâtrale actuelle qui constitue les cadres du spectacle perçu, incluant autant le spectateur que les acteurs, la salle ou la scène. Naturellement nous ne parlons pas d'un spectacle concret et de son audience mais nous restons sur un plan théorique. Ce niveau est par excellence celui de la réalité car il représente une situation théâtrale supposée mais virtuellement réelle qui ne se rapporte directement à aucune « réalité », donc, n'est la représentation d'aucun modèle. Enfin, le spectateur étudié est un spectateur idéal qui se voit donner une forme par le texte de la pièce, c'est-à-dire qu'il est celui qui sert d'exemple lors de la création de l'œuvre.

Ce niveau proposé peut correspondre à la partie I de la connaissance chez Platon, donc au modèle de toute représentation. Nous soulignons que l'allégorie ne correspond avec *L'illusion comique* que si l'on considère le processus de la connaissance et non pas son objet qui est chez Platon l'Idée du Bien symbolisée par le Soleil, tandis que chez Corneille c'est le théâtre, le monde du théâtre, qui est ciblé.

À présent nous désignons avec des chiffres romains ce niveau proposé et les niveaux établis chez Forestier pour mieux les rapporter aux étapes présentées dans l'allégorie. Le niveau de la situation théâtrale dans laquelle le spectacle se situe est le niveau I. La métaphore du théâtre – qui est en quelque sorte la représentation du théâtre comme les ombres des objets et du Soleil sont celles de leurs modèles – est le niveau II. Grâce au cadre, même si sous une forme stylisée, le public, le spectacle, les acteurs sont placés sur la scène. Par contre, la comédie qui occupe les trois actes du milieu et qu'on considère comme être le niveau III ne reproduit pas si évidemment son modèle : il reproduit la réalité de deux ans d'avant « par des spectres pareils à des corps animés »³⁷, tout comme les statuettes le font à l'intérieur de la cave avec les objets du dehors. La tragédie qui suit la comédie est considérée – d'une part par la coïncidence de quelques personnages, mais d'autre part plutôt par la structure

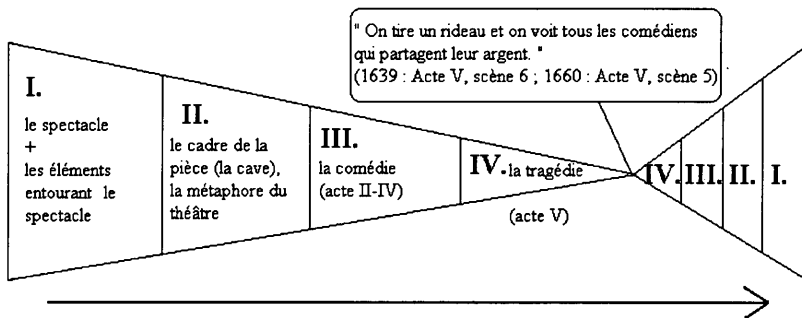
effroi, / Et de ce lieu fatal ne sortez qu'après moi : / Je vous le dis encore, il y a de la vie. » *Ibid.*, p. 117. (Acte V, scène 1)

³⁷ *L'illusion*, p. 39.

analogue des deux parties – le reflet de la comédie. De plus, parce qu'il s'agit d'un spectacle, on est déjà dans l'univers des représentations, ici d'une « réalité » évoquée par des fantômes.

Ci-dessus, nous avons montré que chez Platon, pour connaître la vérité (le Bien), on doit d'abord commencer avec les illusions en relation la plus indirecte avec la réalité pour enfin s'approcher graduellement de la réalité en distinguant consciemment chaque phase du processus. Par contre, dans *L'Illusion comique* il semble à première vue que le mécanisme est justement inverse, ce qu'on connaît du niveau I à travers le cadre (niveau II) la comédie (niveau III) pour enfin arriver au spectacle intercalé du niveau IV. Pourtant, n'étant pas conscients d'arriver au niveau de la tragédie, nous ne pouvons pas parler d'une connaissance. Le processus de connaissance commence avec la prise de conscience, au moment où la tromperie devient claire pour tout le monde (Acte V, scène 5).

Nous pouvons illustrer le mécanisme de connaissance grâce au schéma suivant :



À travers une illusion théâtrale, sans s'en rendre compte, nous arrivons à la tragédie du niveau IV. On doit amener le spectateur de sa position réelle jusqu'à ce point pour qu'il puisse commencer sa route vers la connaissance de l'ultime vérité. L'illusion théâtrale est donc un outil pour atteindre ce but, même si étant une partie vitale du spectacle, elle devient objet dans les réflexions de la pièce. Nous avons déjà mentionné comment le spectateur arrive à l'aide de l'illusion à la perception de la tragédie et que tout cela est important parce que le spectateur ne fait face à la vérité qu'au moment où il avance consciemment d'un niveau à l'autre. Le premier est quand Pridamant se rend compte que ce qu'il voyait jusque-là n'était qu'une représentation d'une pièce de théâtre jouée par les personnages du niveau III, ainsi réalisant que son fils n'est pas mort puisqu'il le voit en train de travailler. L'étape suivante dans la réflexion est quand Pridamant, après avoir écouté le mage sur les bénéfices du théâtre et de la profession d'acteur, reconnaît que la profession de son fils n'est pas à mépriser mais plutôt à valoriser. Le spectateur s'identifiant au point de vue de Pridamant se range lui aussi à cet avis, cependant nous ne sommes encore qu'au niveau II, le niveau du cadre, et on ne sait pas encore quelle est son impor-

tance pour le spectateur. La dernière réflexion est celle où le spectateur, à la fin du spectacle, en réfléchissant sur le fait que ce qu'il avait vu à travers l'illusion théâtrale n'était pas la réalité mais une représentation de celle-là, reconnaissant pourtant son importance arrive à la même conclusion que le père. Alcandre quitte Pridamant avec les mots suivants : « Servir *les gens d'honneur* est mon plus grand désir, / J'ai pris ma récompense en *vous* faisant plaisir. Adieu, je suis content, puisque je *vous* vois l'être³⁸. » Ces paroles peuvent tout aussi bien s'adresser au spectateur qu'à Pridamant, donc, le spectateur peut se sentir intégré dans le mécanisme de la pièce. Forestier est de la même opinion quand il dit que « c'est en plongeant son public dans l'illusion et en lui faisant prendre conscience ensuite de son illusion que Corneille espère le guérir [...] de ses préjugés envers le théâtre »³⁹. Le spectateur comprend enfin le spectacle : ce qu'il a vu jusqu'ici ne s'est adressé qu'à Pridamant étant donné que celui-ci ne pouvait voir les événements du cadre et lui-même, mais la cible est essentiellement lui-même, c'est-à-dire le spectateur. Il réfléchit sur sa propre situation en se rendant compte que l'apologie du théâtre d'Alcandre s'adresse à lui. Ainsi nous revenons à notre point de départ, au niveau de la réalité pour que le public s'enrichisse d'une vérité sur le théâtre.

Conclusion

Le déplacement vers le regard, et plus encore, vers la vision met l'accent sur la connaissance et le spectateur en regardant les événements de la pièce devient participant de ce mécanisme. Il verra, à travers les différents processus de réflexion dans lesquels les niveaux de la pièce se reflètent et en comprenant le fonctionnement de l'illusion théâtrale, l'essentiel du théâtre.

Nous voyons donc qu'il ne s'agit pas seulement d'une réflexion explicite du théâtre sur lui-même mais plutôt du dénouement du « système » tout en restant dans les cadres de ce « système ». La vérité du théâtre n'est comprise qu'à travers les éléments du théâtre. La vérité du théâtre ne peut être communiquée qu'à travers l'expérience de l'illusion qu'est le théâtre.

³⁸ *Ibid.*, p. 139. (nous soulignons)

³⁹ FORESTIER, Georges, *Op. cit.*, p. 309.

La querelle du coloris en France au XVII^e siècle

Zsófia SZŰR

Depuis Vasari, le dessin est considéré comme le fondement de trois arts : l'architecture, la sculpture et la peinture. C'est le dessin qui transmet un message moral, qui raconte l'histoire. Pourtant, un tableau n'est pas composé que du dessin : parmi les éléments de la peinture, le coloris tient également une place de choix. L'histoire du discours sur l'art est marquée par une querelle se déroulant à différentes époques, entre différents théoriciens et critiques d'art essayant de démontrer la primauté respective du dessin ou du coloris. Cette querelle est en effet présente depuis l'Antiquité, renaît en Italie au XVI^e siècle et, ensuite, en France dans la deuxième moitié du XVII^e siècle où elle est évidemment liée à la querelle des Anciens et des Modernes. Les théoriciens français les plus connus de ce débat sont d'une part Charles Le Brun qui prend parti pour la primauté du dessin et la supériorité de l'art de Poussin et, d'autre part, Roger de Piles qui essaye de faire re-connaître les mérites du coloris en faisant l'éloge de l'art de Rubens. Dans l'histoire de l'art, cette querelle est connue sous le nom de la querelle des poussinistes et des rubénistes.

Dans le présent article, nous examinerons les premières escarmouches et les premiers véritables débats autour du coloris sur base des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle. Ces conférences publiques sont ouvertes aux amateurs d'art et sont souvent suivies de débats. Ce système ouvert permet d'aborder différentes questions : ce sont les conférences prononcées entre 1668 et 1677 qui mettent premièrement en cause la place respective du coloris par rapport au dessin en France. Nous nous occuperons également des idées principales de Roger de Piles qui est l'un des plus importants théoriciens de l'art français du XVII^e siècle. Son œuvre, intitulée *Dialogue sur le coloris* et publiée en 1673, est considérée comme le premier ouvrage théorique consacré entièrement à la question du coloris, qui le défend à l'encontre du dessin, et dont les échos sont déjà présents dans les discours prononcés à l'Académie.

Depuis l'Antiquité, c'est la conception illusionniste de la peinture qui est déterminante, autrement dit, la peinture a pour objectif de tromper la vue. Dans son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien décrit une légende ancienne qui rapporte une querelle d'artistes entre Zeuxis et Parrhasios qui n'arrivaient pas à décider qui était le plus talentueux d'entre eux en peinture. Zeuxis parvint à tromper les oiseaux par son tableau car il peignit des raisins avec tant de vérité que ceux-ci vinrent les becqueter. Cependant, Parrhasios représenta un rideau si réel que cette illusion trompa Zeuxis même car il tenta de tirer ce rideau pour voir le tableau. Autrement dit, Zeuxis parvint à tromper les animaux, mais Parrhasios, lui, trompa l'œil d'un artiste.

Pour illustrer la pertinence du problème, il est intéressant de noter qu'au XVIII^e siècle commence à se développer une réflexion liée à la représentation vraisemblable des objets d'une manière susceptible de tromper les sensations des spectateurs. L'effet est provoqué par le savoir-faire du peintre qui arrive à mettre un relief

sur une surface plane. Le questionnement de Condillac, dans son *Traité des sensations*, va aussi dans cette direction : « Surpris de ce phénomène, il les regardoit, il les touchoit et il demandoit quel est le sens qui me trompe ? Est-ce la vue ou le toucher¹ ? ». Cette question est posée par un aveugle de naissance qui, ayant retrouvé la vue la première fois dans sa vie, ne peut pas encore bien distinguer les objets extérieurs. Il touche l'image qui lui donne la sensation d'une surface plane. Mais l'image représente une scène en trois dimensions qu'il n'arrive pas à percevoir par le toucher, c'est la raison pour laquelle il se pose la question sur la tromperie des sens, et découvre avec étonnement la vue d'un relief.

La question qui se pose à propos de la vraisemblance des œuvres est de savoir quelle est l'élément le plus important de la peinture, et, plus loin, si le dessin privé du coloris est vraiment capable de donner l'effet de vérité des choses représentées, s'il peut tout seul tromper la vue, et finalement, s'il est considéré à juste titre depuis toujours non seulement comme le fondement de la peinture mais aussi comme sa composante la plus importante. Nous allons essayer de présenter les différents points de vues qui ont été évoqués à propos de la question posée par Damon² dans le *Dialogue sur le coloris* de Piles : « Voudriez-vous que le Coloris fust une partie aussi nécessaire à la Peinture que le Dessin³ ? »

Premièrement, en ce qui concerne la terminologie, il est important de souligner que les termes « couleur » et « coloris » n'ont pas la même signification dans les théories de l'art de l'époque. En 1673, dans son *Dialogue sur le coloris*, Roger de Piles distingue nettement – d'après Lodovico Dolce – la couleur et le coloris. Cette première est « ce qui rend les objets sensibles à la vue » tandis que l'autre est « une des parties de la Peinture, par laquelle le Peintre sait imiter la couleur de tous les objets naturels, et distribuer aux artificiels celle qui leur est plus avantageuse pour tromper la vue »⁴. La distinction conceptuelle du coloris et de la couleur joue un rôle essentiel dans l'élaboration de la doctrine coloriste⁵ et, plus loin, dans le processus de la distinction des artisans et des artistes. C'est déjà à partir de la Renaissance que les théoriciens d'art italiens puis français tiennent à distinguer « colorito » (ou « coloris ») de « color » (ou « couleur »). Autrement dit, c'est à cette époque-là que la peinture devient un art : « il y a une grande différence entre Couleur & Coloris [...] c'[est] l'intelligence des ses memes Couleurs dont le Peintre se sert pour imiter les objets naturels : ce que n'ont pas les Teinturiers »⁶ – écrit Piles à ce propos dans son *Dialogue sur le coloris*. Dans sa conférence prononcée en 1672, Charles Le Brun ne fait pas de distinction entre la « couleur » et le « coloris ».

¹ CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Traité des sensations. Traité des animaux*, Paris, Fayard, 1984, p. 199.

² L'œuvre intitulée *Dialogue sur le coloris* de Roger de Piles est basée sur un dialogue de deux personnages fictifs : Pamphile qui représente les idées coloristes et Damon qui défend les traditions et, par là, le dessin.

³ PILES, Roger de, *Dialogue sur le Coloris*, Genève, Minkoff, 1973, p. 10. (Désormais : *Dialogue*.)

⁴ *Ibid.*, p. 4-5. Quelques années plus tard, en 1708, dans son *Cours de peinture par principes*, Piles revient à cette idée. Cf. PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 148.

⁵ Cf. LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1999, 154-182.

⁶ *Dialogue*, p. 29-30.

Selon lui, si les peintres n'avaient pas le dessin, il n'y aurait pas de différence entre les peintres et les broyeurs⁷. Et, plus loin, pour démontrer la supériorité du dessin sur le coloris, Le Brun raconte une histoire qui, selon lui, sert à prouver que l'origine de la peinture est le dessin, ainsi le dessin est la composante la plus importante de cet art :

[...] la bergère qui fit le portrait de son amant n'avait pas pour couleur et pour pinceau qu'un poinçon, ou tout au plus un crayon, avec lequel elle traça l'image de celui qu'elle aimait, et néanmoins toute l'[A]ntiquité n'a pas laissé de nommer ce premier portrait l'origine de la peinture, quoique l'ouvrière n'eût employé aucune couleur pour le faire.⁸

Depuis l'Antiquité, les théoriciens et les critiques d'art considèrent en effet « le dessin » comme la partie noble de la peinture. C'est lui qui est capable de raconter des histoires tandis que le coloris n'est que quelque chose d'accidentel, une partie supplémentaire. Dans sa *Poétique*, Aristote compare la tragédie et la peinture et établit un parallèle d'une part entre les caractères d'une tragédie et les couleurs d'une peinture et, de l'autre, entre l'histoire d'une tragédie et le dessin d'une peinture :

Le principe, l'âme pour ainsi dire, de la tragédie est donc l'histoire ; en second lieu viennent les caractères. De fait, c'est encore à peu près comme en peinture : si quelqu'un appliquait sans ordre les plus belles teintes, il charmerait moins que s'il réalisait en grisaille une esquisse de son sujet.⁹

La période la plus glorieuse de l'art italien est le *Cinquecento*, c'est-à-dire le XVI^e siècle. À cette époque-là, l'Italie connaît deux écoles de peinture majeures : à Rome, les artistes – comme Raphaël, Michel-Ange ou Jules Romain – considèrent que le dessin est la partie la plus importante d'un tableau, tandis qu'à Venise c'est l'expression lumineuse et colorée qui est soulignée par les peintres – entre autres par le Titien et Véronèse. Le théoricien d'art français, Louis Boullogne le Vieux raconte dans sa conférence prononcée en 1670 à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture l'histoire de Giorgio Vasari. Celle-ci montre clairement le désaccord entre ces deux écoles :

[...] le peintre Fra Bastiono del Piombo, ayant considéré avec attention quelques tableaux du Titien, dit qu'il se serait fait admirer s'il eût fait quelques séjours à Rome pour étudier le dessin sur les antiques, et vu les ouvrages de Michel-Ange et de Raphaël. [...] l'année 1546, le Titien ayant été appelé de Venise à Rome par le cardinal Farnèse, pour faire le portrait du pape Paul III, fut un jour visité dans le Belvédère par Michel-Ange et par l'historien Vasari qui lui virent peindre une Danaé toute nue, et qui admirèrent son coloris ; mais au sortir de là, Michel-Ange dit à Vasari que c'était dommage qu'à Venise on n'apprît point à dessiner sur les belles antiques.¹⁰

⁷ Cf. LE BRUN, Charles, « Sentiments sur le discours du mérite de la couleur », in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. établie par A. Mérot, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 185. (Dans la suite : *Conférences...*) p. 220.

⁸ *Ibid.*

⁹ ARISTOTE, *Poétique*, trad. par. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 112–113.

¹⁰ BOULLOGNE LE VIEUX, Louis, « Sur *La Vierge au lapin* de Titien », in *Conférences...*, p. 185.

Cet extrait nous montre également que dans l'apprentissage de la peinture, le dessin tient une place privilégiée : en France, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, les apprentis doivent apprendre en premier lieu l'art du dessin à l'Académie. Selon Roger de Piles, c'est la raison pour laquelle les peintres, même étant d'excellents dessinateurs, ne sont pas capables de bien représenter les vraies couleurs de la nature dans leurs tableaux, ainsi, le « beau coloris » n'apparaît que dans très peu d'œuvres. En d'autres termes, c'est la « méchante manière » qu'ils apprennent et dont ils font une habitude. Ainsi, pour qu'ils deviennent de vrais coloristes, il faut « sortir de leur mauvaise manière & [...] d'en prendre une bonne »¹¹. Nous retrouvons la même idée dans la conférence de Philippe de Champaigne intitulée « Contre des copistes des manières » prononcée en 1672¹². Selon Champaigne, les apprentis devraient étudier une grande diversité de peintres : imiter une seule manière, quelles que soient ses qualités, conduit à une certaine uniformité. Il déclare que par l'imitation de la manière des autres « tous auraient été autant de Bellini et de Giorgione ; tous auraient été autant de Véronèse [...] »¹³.

Piles affirme que l'histoire de la peinture connaît au moins trente dessinateurs mais à peine six coloristes. Dans son *Dialogue sur le coloris*, il avoue qu'il préfère les tableaux du Titien aux autres, et, plus loin, il souligne qu'« une belle intelligence de Couleurs ne se trouve que dans un très petit nombre de Tableaux »¹⁴. Piles range également la tradition forte du dessin parmi les raisons pour lesquelles le coloris n'est pas assez apprécié : « Comment voulez-vous, dit Pamphile, qu'ils la pratiquent, qu'ils ne la sçavent pas (je parle pour la plupart) & comment l'aimeront-ils, qu'ils ne l'ont jamais connue ?¹⁵ » Selon Piles, l'indifférence pour le coloris vient du fait que les peintres ne le connaissent pas suffisamment. Le coloris n'a point de règles – plus précisément, les règles n'en sont pas connues – tandis que le dessin est fondé sur les règles des proportions et de l'anatomie¹⁶.

Lorsque nous parlons de la théorie de l'art française, il est nécessaire de retourner aux théoriciens italiens. En 1557, dans son *Dialogue sur la peinture*, Lodovico Dolce, dont les idées reviennent plus tard chez Roger de Piles, divise l'art de la peinture en trois parties : l'invention, le dessin et le coloris¹⁷. Il définit l'invention comme une histoire inventée par l'artiste lui-même ou par d'autres, qui sert de sujet de l'œuvre. C'est par le dessin que le peintre représente l'invention, alors que

¹¹ *Dialogue*, p. 60–61.

¹² En 1672, le manuscrit du *Dialogue sur le coloris* devait déjà circuler. (Cf. MÉROT, Alain, à propos de Champaigne, « Contre les copistes des manières », in *Conférences...*, p. 224.)

¹³ CHAMPAIGNE, Philippe de, « Contre les copistes des manières », in *Conférences...*, p. 227.

¹⁴ *Dialogue*, p. 36. (Cf. BRUSATIN, Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1997, p. 97.) Il est intéressant de mentionner que cette idée revient un siècle plus tard, en 1765, chez Diderot. Il écrit dans son *Essais sur la peinture* qu'« on ne manque pas d'excellents dessinateurs ; il y a peu de grands coloristes. » DIDEROT, Denis, « Essais sur la peinture », in *Essais sur la peinture. Salon de 1759, Salon de 1761, Salon de 1763*, Paris, Hermann, 2007, p. 18.

¹⁵ *Dialogue*, p. 39.

¹⁶ *Dialogue*, p. 49–51.

¹⁷ DOLCE, Lodovico, « Párbeszéd a festészetről » [Dialogue sur la peinture], in MAROSI, Ernő, *Emlék márványból vagy homokkőből [Souvenir en marbre et en grès]*, Budapest, Corvina Kiadó, 1976, p. 158.

le terme de coloris désigne les couleurs avec lesquelles la nature peint toutes les choses. Quant à Dolce, il a principalement pour but de prouver la supériorité de Raphaël sur Michel-Ange, ainsi que de démontrer la supériorité absolue du Titien, qui se manifeste tant dans l'invention que dans le dessin et le coloris¹⁸. Selon Dolce, toutes les figures du Titien sont vivantes, elles bougent, leurs chairs tremblent. Il déclare que parmi les peintres, c'est le Titien qui est capable de montrer le mieux les couleurs de la nature et le jeu de la lumière, le clair-obscur naturel dans ses tableaux. L'éloge du Titien de la part de son contemporain, Dolce, joue un rôle important dans les conférences de l'Académie française du point de vue de la place respective du dessin et du coloris.

En septembre, 1668, Jean Nocret prononce un discours à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture sur *Le portrait du marquis del Vasto* du Titien¹⁹. Cette conférence est tenue pour l'une des premières « escarmouches » lancées à l'Académie par les coloristes²⁰, car il fait l'éloge du Titien, voire, il le propose aux jeunes étudiants en tant que modèle à suivre. Cette proposition est perçue comme scandaleuse à une époque où – comme nous l'avons déjà vu – les apprentis doivent maîtriser en premier lieu l'art du dessin. Il est absolument novateur de déclarer l'idée suivante :

C'est une nécessité de découvrir ce trésor pour en faire part à ceux qui ne connaissent simplement que le nom de ce grand homme [le Titien], et particulièrement ces jeunes étudiants qui ne savent pas encore distinguer en quoi consiste le bon goût et la belle manière de peindre : l'on peut dire qu'il a porté à tel point qu'à peine avons-nous eu connaissance de quelqu'un qui l'ait surpassé. Il était de tous les Lombards celui qui triomphait dans le coloris, et même la plupart s'évertuaient à imiter sa manière, comme nous la recherchons encore présentement.²¹

Deux années plus tard, en 1670, c'est Louis Boullogne le Vieux qui tient une conférence à l'Académie sur un autre tableau du Titien, *La vierge au lapin*. À propos de cette peinture, il met en relief le rapport entre le coloris et le dessin : il avoue que ce premier est également nécessaire, mais, selon lui, la partie la plus importante dans la peinture, autrement dit, « le fond » est le dessin. Toutefois, ce qui est novateur dans ce discours, c'est que Boullogne le Vieux annonce que c'est le coloris qui « trompe et attire agréablement les yeux » et, plus loin, que c'est « l'âme » et « le dernier achèvement » de la peinture²². Pourtant, après l'énumération

¹⁸ DOLCE, Lodovico, « Párbeszéd a festészetről », *Op. cit.*, p. 170.

¹⁹ Il est important de souligner que les académiciens ne distinguent pas sans équivoque les mots « couleur » et « coloris » : lorsque'ils mentionnent la couleur de la peinture, ils parlent en effet du coloris.

²⁰ MÉROT, Alain, à propos de NOCRET, Jean, « Sur *Le portrait du marquis del Vasto* de Titien », in *Conférences...*, p. 165.

²¹ NOCRET, Jean, *Ibid.*, p. 166. (Poussin a également longuement médité les tableaux de Titien. Cf. BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 76.)

²² BOULLOGNE LE VIEUX, Louis, « Sur *La Vierge au lapin* de Titien », in *Conférences*, p. 182-187.

des remarques négatives sur les incorrections du dessin, il déclare que le Titien était incapable de bien réussir dans le dessin²³.

Le premier éloge évident du coloris à l'Académie, en rapport avec l'idée du coloris en tant qu'« âme » de la peinture, est fait par Philippe de Champaigne en 1671 à propos du tableau du Titien intitulé *La Vierge à l'Enfant avec saint Jean*. Il y annonce que c'est le coloris qui anime « la belle apparence ». Pourtant, il est important de mentionner que même si c'est la première conférence qui essaye de mettre le coloris à sa juste place, Champaigne ne demande que l'étude du « principal », c'est-à-dire le dessin. Le beau dessin est alors considéré comme un beau corps, mais le beau corps « ne peut subsister seul » : « la beauté d'un corps ne fait rien à sa vie, si l'âme et l'esprit ne l'animent »²⁴.

Deux ans plus tard, en 1673, la même idée revient dans le *Dialogue sur le coloris* de Roger de Piles. Il y déclare également que c'est l'âme qui sert au perfectionnement de l'être humain :

[...] le Dessin tout seul est quelque chose d'imparfait à l'égard de la Peinture : car le Dessin n'est le fondement du Coloris & ne subsiste avant luy que pour en recevoir toute sa perfection. [...] Le corps de l'homme, par exemple, doit estre entièrement formé & organisé avant que l'âme y soit receue.²⁵

En 1671, dans sa conférence intitulée *Sur le mérite de la couleur*, Louis Gabriel Blanchard affirme également que c'est la couleur qui « contribue plus que les autres parties à conduire le peintre au but et à la perfection de son ouvrage »²⁶. Il prononce une conférence dans laquelle il établit une argumentation sur la valeur du coloris et essaye de le défendre en justifiant son admiration pour le Titien. Cette conférence est considérée comme le véritable début de la querelle du coloris, elle a été relue plusieurs fois par la suite. Blanchard mentionne trois axiomes pour la défense de la couleur : « Le premier, que la couleur est aussi nécessaire dans l'art de la peinture que le dessin. » Selon sa théorie, ce n'est que grâce aux couleurs²⁷ que les peintres sont peintres. L'une des raisons pour laquelle les théoriciens de l'époque considèrent le dessin comme plus important que le coloris est évidemment liée à l'idée, déjà mentionnée, selon laquelle le dessin est tenu pour le fondement de plusieurs arts.

²³ *Ibid.*, p. 185.

²⁴ CHAMPAIGNE, Philippe de, « Sur *La Vierge à l'Enfant avec saint Jean* de Titien », in *Conférences...*, p. 205.

²⁵ *Dialogue*, p. 31. Il est intéressant de mentionner que cette idée revient chez Diderot presque un siècle plus tard. En 1765, il commence ses « Petites idées sur la couleur » par l'affirmation suivante : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime. » in DIDEROT, Denis, « Essais sur la peinture », in *Œuvres*, t. IV, Esthétique – Théâtre, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 472.

²⁶ BLANCHARD, Louis-Gabriel, « Sur le mérite de la couleur », in *Conférences...*, p. 213.

²⁷ La distinction systématique des termes « coloris » et « couleur » revient à Roger de Piles. C'est lui qui déclare que « [p]lusieurs, en parlant de Peinture, se servent indifféremment des mots de couleur et de coloris, pour ne signifier qu'une même chose ; et quoique pour l'ordinaire ils ne laissent pas de se faire entendre, il est bon néanmoins de tirer ces deux termes de la confusion et d'expliquer ce que l'on doit entendre par l'un et par l'autre. » PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 148.

Dans son *Dialogue sur le coloris*, Piles énumère ces arts : la sculpture, la gravure, l'architecture et les autres arts « qui donnent des mesures & des proportions »²⁸. Il accepte l'idée que le dessin est également substantiel pour la peinture, mais il y ajoute en tant que partie nécessaire et essentielle le coloris :

[...] le Coloris est non seulement une partie essentielle de la Peinture ; mais encore qu'il est sa différence, & par conséquent la partie qui fait le Peintre ; de mesme que la raison qui est la différence de l'homme est ce qui fait l'homme.²⁹

Par son deuxième axiome, Blanchard essaye de défendre les peintres par rapport aux autres artistes en affirmant « qu'en diminuant le mérite de la couleur on diminue celui des peintres³⁰. » Cet argument est pourtant paradoxal vu que parmi les arts, ce n'est que la peinture qui utilise les couleurs, contrairement entre autres à la sculpture, qui est fondée sur le dessin, et qui est considérée au XVII^e siècle comme l'ouvrage des mains fortes et non pas comme le résultat des pensées et de l'esprit, telle que l'est la peinture.

Le troisième argument de Blanchard est basé sur celui des anciens historiens et théoriciens de l'art. Il dit que « la couleur a mérité les louanges de l'antiquité et qu'elle mérite encore celles de notre siècle »³¹, et évoque deux artistes anciens, Zeuxis, le coloriste, et Apelle, le dessinateur de l'ancienne Grèce. Selon Blanchard, l'intelligence avec laquelle Zeuxis utilisait les couleurs lui rapportait autant de louange qu'à Apelle pour la justesse de son dessin, de ses contours. Blanchard déclare, parmi les artistes modernes, Giorgone, Tintoret, Véronèse ou Rubens égaux à Zeuxis³².

Pour le point de vue des défenseurs du dessin, il importe d'examiner le discours de Charles Le Brun, prononcé en 1672 à l'Académie : il tente de prouver que le dessin est supérieur au coloris et « fait le mérite de la peinture » parce qu'il « subsiste par (lui)-même ». Il reprend l'ancienne idée selon laquelle « le dessin imite toutes les choses réelles » et « la couleur ne représente que ce qui est accidentel ». Pourtant, il reconnaît – pareillement au discours de Louis Boullogne le Vieux déjà déclaré en 1670 – que le coloris aide l'artiste « à la dernière perfection du ta-bleau » et qu'il « ne la faut pas négliger ni en faire peu d'estime », mais « il la faut étudier avec soin ». Cependant, il souligne d'une part que le coloris sert à satisfaire les yeux tandis que le dessin parle à l'esprit³³, d'autre part que c'est le dessin qui doit rester la pierre de touche de l'étude et qu'il faut faire attention de ne pas se laisser submerger par « l'océan de la couleur »³⁴.

²⁸ *Dialogue*, p. 27.

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ BLANCHARD, Louis-Gabriel, *Op. cit.*, p. 209.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 212. Il n'est pas sans intérêt de mentionner que c'est la première fois que le nom de Rubens apparaît dans les conférences.

³³ LE BRUN, Charles, « Sentiments sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard », in *Conférences...*, p. 218–223.

³⁴ *Ibid.*, p. 221.

Nous pouvons pourtant constater que ces idées ne sont pas très éloignées de celles qui leur sont opposées : Piles annonce dans son *Dialogue sur le coloris* que la peinture ne peut être parfaite si l'une des parties y manque :

Voudriez-vous que le Coloris fust une partie aussi nécessaire à la Peinture que le Dessin ? En doutez vous ? dit Pamphile ; ne savez-vous pas que vous détruisez le tout si vous en retranchez une partie, principalement quand elle est aussi essentielle à son tout, comme est celle du Coloris à l'Art de la Peinture.³⁵

La nature commence la création par les choses moins parfaites de même que l'art, qui est l'imitateur de la nature. Mais Piles souligne que dans toute œuvre, « pour faire un tout, les parties sont également nécessaires »³⁶. Il est évident que sans le coloris, la peinture ne peut représenter la nature de manière fiable. Mais nous pouvons également poser la question de savoir si l'objectif de la peinture est de tromper la vue, comme les théoriciens de l'art de l'époque le déclarent. Autrement dit, « satisfaire les yeux » comme Charles Le Brun définit l'essence du coloris, n'est-il pas nécessaire, voire égal au dessin ?

Après avoir parcouru les différentes approches des théoriciens de l'art du XVII^e siècle consacrées à la querelle du coloris, nous pouvons constater que la question du dessin et du coloris peut être abordée de deux points de vue différents : ceux qui veulent prouver la primauté du dessin l'abordent comme la base de la peinture tandis que ceux qui soutiennent l'importance du coloris veulent démontrer que c'est le coloris, à savoir le dernier perfectionnement, qui rend l'essence de la peinture. Les premiers sont soutenus par la tradition, mais les partisans du coloris ouvrent une voie nouvelle dans la théorie de l'art qui connaîtra son épanouissement au cours du siècle des Lumières.

³⁵ *Dialogue*, p. 10–11.

³⁶ *Ibid.*, p. 32.

L'expression de l'incertitude dans les *Salons* de Diderot

Erzsébet PROHÁSZKA

Les débuts de la critique d'art, ce genre si typiquement français, datent de la première moitié du XVIII^e siècle. Pourtant, ce ne sont pas les tout premiers critiques, initiateurs de ce genre et auteurs des brochures souvent anonymes (comme La Font de Saint-Yenne), qui ont fait s'épanouir la critique d'art. C'est en effet à partir des *Salons* de Diderot que la critique d'art en France est devenue un genre littéraire à part entière¹. En ce qui concerne les caractéristiques de ce nouveau genre, il ne suit pas de règles à l'époque de sa constitution. Faute de critères de jugement préétablis, les critiques d'art s'appuient avant tout sur leurs émotions, ce qui explique que leurs écrits sont souvent très subjectifs et que leur formulation témoigne également de cette hésitation. L'objectif du présent article est de relever l'incertitude et l'hésitation dans les commentaires des *Salons* de Diderot qu'il a exécutés au regard des peintures de Greuze. À ce propos, nous présentons premièrement la place de la critique d'art parmi les différents types de discours sur l'art de l'époque classique.

Le commencement de l'écriture sur l'art en France date de 1666, lorsque fut publié le premier volume des *Entretiens* d'André Félibien. Félibien y présente sous forme de dialogue les vies des peintres les plus connus à l'époque, commente quelques-unes de leurs œuvres et offre des réflexions importantes concernant la théorie de l'art. Il apprécie surtout les artistes italiens et, parmi les peintres français, il met en avant l'œuvre de Poussin. Il établit une « règle » selon laquelle on ne peut parler que des artistes déjà décédés. Quant à Roger de Piles, l'autre théoricien de l'art classique le plus important à côté de Félibien, il fait publier son ouvrage intitulé *Abrégé de la vie des peintres* en 1699 selon cette même règle². Pourtant, ces deux écrits sont encore bien loin de la critique d'art car ils traitent des peintres du passé et s'attardent plutôt sur leur vie. Il est pourtant vrai que Félibien et Roger de Piles ont considérablement renouvelé et modifié ce genre d'origine italienne puisqu'ils examinent à côté des vies des artistes quelques-unes de leurs œuvres, ce qui est une caractéristique unique à l'époque.

La critique d'art comme genre à part se développe à propos des expositions des Salons³. Les expositions ont une grande importance car jusque-là le public ne pouvait regarder les peintures contemporaines que dans les églises⁴. Le Salon devient alors un événement considérable. De plus, à partir du début du XVIII^e siècle, il est l'objet d'une critique spécialisée, car il offre aussi l'occasion pour les ama-

¹ LAVEZZI, Élisabeth, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris, Hermann, 2009, p. 16–21.

² FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens I et II)*, éd. René Démoris, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 9–33.

³ La première exposition de l'Académie royale de peinture et de sculpture, instituée en 1663, est organisée en 1673 à l'initiative de Colbert. En 1699, les expositions s'installent au Salon du Louvre. De 1737 à 1748, elles deviennent annuelles puis redeviennent bisannuelles de 1748 à 1791.

⁴ LAVEZZI, Élisabeth, *Op. cit.*, p. 7.

teurs, de plus en plus nombreux, d'accéder aux collections royales, exceptionnellement ouvertes au public durant une journée. La régularité des expositions de l'Académie royale entraîne le développement du genre de la critique d'art. Il est important de noter le fait qu'en 1715, après la mort de Louis XIV, le centre de la vie culturelle se déplace de Versailles à Paris. Ainsi, la peinture peut toucher des couches sociales de plus en plus variées. Toutefois, au début du XVIII^e siècle, la critique d'art est encore orale, on ne peut alors lire en matière picturale que des vies d'artistes, des réflexions et des études théoriques. La première critique moderne imprimée, qui parle des ouvrages artistiques contemporains, ne paraît qu'en 1747 lorsque La Font de Saint-Yenne fait publier ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746. Son ouvrage est crucial dans l'histoire de la pensée esthétique française, puisqu'il marque la naissance d'un nouveau genre littéraire. Son originalité réside dans le fait qu'il évite d'écrire la biographie des peintres ainsi que sur la théorie de la peinture et qu'il analyse des tableaux contemporains⁵. La Font de Saint-Yenne est amateur, au sens strict du terme : il juge des tableaux et des sculptures selon son « sentiment », autrement dit, il s'appuie sur son jugement subjectif lors de l'appréciation des œuvres exposées.

Dans la constitution de la critique d'art en France, l'autre pas décisif revient à Diderot : c'est en effet grâce à Diderot que ce nouveau genre a pu s'élever au niveau des autres genres littéraires. C'est en 1759 que Friedrich Melchior Grimm charge Diderot de rendre compte du Salon, afin d'alimenter une revue copiée à la main : *La Correspondance littéraire*, dirigée par Grimm⁶. Les commentaires de Diderot prennent chaque fois la forme d'une lettre adressée à Grimm, et celui-ci y insère pour ses lecteurs de nombreux commentaires. Les comptes rendus de Diderot, qui constituent de gros volumes, ont été appelés *Salons*, du nom du lieu des expositions. Avant d'analyser les écrits de Diderot consacrés à Greuze, nous trouvons utile de présenter le principe de la hiérarchie académique – qui influence largement la conception de Diderot – pour mieux comprendre ses textes.

C'est André Félibien qui a codifié ce principe dans sa préface aux *Conférences* de l'Académie : il place la peinture d'histoire avec ses sujets allégoriques en haut de l'échelle des genres, alors que tous les autres genres se situent en bas⁷. La

⁵ HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 132-136.

⁶ Entre 1753 et 1759 (date du premier *Salon* de Diderot) 1753, c'est Grimm qui se charge de la critique d'art pour la revue.

⁷ « Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres [...] ». FÉLIBIEN, André, « Préface » aux *Conférences* de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667, in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle* (éd. établie par Alain Mérot), Paris, ENSB-A, 1996, p. 50-51. Il est notable que Félibien distingue hiérarchiquement les catégories et les sujets différents sans pour autant utiliser le terme de « genre ». Voir ARASSE, Daniel, « Sept réflexions pour la

peinture d'histoire n'est pourtant pas une catégorie homogène car elle comprend les tableaux à sujets religieux, mythologiques ou historiques qui doivent être porteurs d'un message moral. Viennent ensuite, en valeur décroissante : les scènes de la vie quotidienne, dites scène de genre, les portraits, puis le paysage et enfin la nature morte. On passe en fait du genre qui exige le plus d'imagination et de créativité – et pour lequel il faut plus de talent – à ceux qui sont considérés comme de la copie pure du réel. Il est vrai que Félibien ne mentionne pas directement la scène de genre, il y fait cependant implicitement allusion (« en peignant des figures humaines »). Le critère de la représentation de l'homme n'est pourtant pas propre aux seuls portrait et genre historique : il caractérise également la peinture de genre. D'après la préface de Félibien, les théoriciens classiques ont placé la scène de genre au-dessous de la peinture d'histoire sur l'échelle de la hiérarchie picturale. Bien que ce principe reste fortement dominant même au cours du XVIII^e siècle, Diderot donne des descriptions très détaillées sur des tableaux appartenant à des genres mineurs et plus particulièrement sur des peintures de genre qui – selon les théoriciens d'art de son temps – ne nécessitent pas l'imagination de l'artiste. L'objet des scènes de genre est un état de la nature qui peut par conséquent être copié alors que les scènes historiques reposent sur un modèle imaginaire et, par là, exigent davantage l'imagination de l'artiste, car elles représentent un événement du passé historique ou mythologique. En principe, Diderot admet cette thèse, pourtant, il se plaît à donner de longues descriptions sur les peintures qualifiées d'inférieures, créant souvent une histoire autour d'elles.

Ces histoires mettent en scène, pour la plupart des cas, des événements fictifs : Diderot s'appuie sur son imagination et utilise des expressions comme « peut-être », « il a l'air », « sembler ». Par la suite, nous essayerons de comprendre pourquoi il place ces « éléments d'hésitation » dans ses critiques des peintres de genre.

Lorsque Diderot écrit des critiques, il reste avant tout écrivain. Il inaugure un espace nouveau dans la littérature, et définit la tâche du critique : ce n'est pas seulement de décrire les œuvres exposées au Salon, mais aussi d'en suggérer la qualité littéraire et stylistique par ses propres moyens d'écrivain. Dans son ouvrage intitulé *Genèse de l'esthétique française moderne*, Annie Becq affirme que « Diderot propose même de ne pas négliger les rapprochements bizarres qu'établissent les rêves, dont les libres associations ont peut-être aussi à voir avec la démarche essentielle de l'interprétation du savant⁸. » Effectivement, les critiques de Diderot sont souvent semblables aux rêves, car il hésite – ou fait semblant d'hésiter – lorsqu'il décrit une peinture. Cette illusion de rêve se retrouve la mieux développée dans la critique d'un tableau d'histoire, le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard. Il présente cette peinture sous forme d'un dialogue avec Grimm mais celui-ci est en effet imaginaire et Diderot fait semblant de lui raconter son rêve. Il prétend ne pas avoir vu le tableau en question : « Il m'est impossible, mon ami, de vous entretenir de ce

préhistoire de la peinture de genre », in *Majeur et mineur ? Les hiérarchies en art*, sous la dir. de G. Roque, Nîmes, J. Chambon, 2000, p. 33–51.

⁸ BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice. 1680–1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 660.

tableau ; vous savez qu'il n'était plus au Salon, lorsque la sensation générale qu'il fit, m'y appela⁹. » Il affirme raconter une vision qu'il dit avoir vu dans son rêve :

Mais pour remplir cet article Fragonard, je vais vous faire part d'une vision assez étrange dont je fus tourmenté la nuit qui suivit un jour dont j'avais passé la matinée à voir des tableaux et la soirée à lire quelques *Dialogues* de Platon.¹⁰

Il commence sa description avec le verbe « sembler », qu'il utilise également plusieurs fois dans la suite de l'article¹¹. Il prétend avoir imaginé la scène et raconte les événements du tableau avec une certaine hésitation, comme s'il ne se souvenait pas exactement de son rêve. Nous pourrions alors nous demander pourquoi il recourt à cette méthode de description. Le rêve est souvent une illusion, il met en scène un monde qu'on voudrait atteindre et où on voudrait vivre. En recourant à la fiction d'un rêve, Diderot peut exploiter son imagination à son gré, sans s'occuper des critères de la vraisemblance et de la bienséance.

Pour ce qui est de notre thème principal, à savoir la critique des peintures de genre, Diderot y a également souvent l'air de ne pas bien se souvenir des événements, même si en réalité, c'est bien lui qui les invente, et qui crée des histoires autour des scènes. Les descriptions que Diderot offre à propos des scènes de genre ressemblent à celles qu'il écrit à propos des peintures d'histoire, car il dote les peintures de genre des propriétés qui sont – selon des théoriciens de l'art de l'époque – des qualités des peintures d'histoire : elles racontent des événements, les protagonistes des tableaux représentent des passions. Tout se passe comme si Diderot voulait élever la peinture de genre à un niveau supérieur, niveau où se trouve à l'époque seule la peinture d'histoire¹².

Diderot suit cette méthode lors de la description de *L'Accordée de Village* de Greuze. Dès le début de sa critique, il parle d'un sentiment inexplicable qui le touche en regardant le tableau : « Le sujet est pathétique, et l'on se sent gagné d'une émotion douce en le regardant¹³. » Il donne une description détaillée des protagonistes et des objets de la peinture et, ensuite, examine de plus près les personnages et essaie de deviner leurs pensées d'après l'expression de leur visage. Il écrit par exemple sur le notaire : « Il a bien l'air un peu matois et chicanier, comme il convient à un paysan de sa profession¹⁴. » Il n'affirme en effet rien de sûr en ce qui concerne la personnalité du protagoniste, mais tente seulement de deviner ses qualités

⁹ DIDEROT, Denis, *Salons 1765*, in *Œuvres*, tome IV, Esthétique-Théâtre, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 423. (Désormais : *Œuvres*.)

¹⁰ DIDEROT, Denis, *Op. cit.*, p. 423. Sur l'analyse du tableau de Fragonard voir STAROBINSKI, Jean, *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de *Le sacrifice en rêve*, Paris, RMN, 1991.

¹¹ « Il me *sembla* que j'étais renfermé dans le lieu qu'on appelle l'antre [...] il me *semblait* même qu'on regardait de mauvais œil [...] je le remarquai, et il me *sembla*, dans le cours de mon rêve ». DIDEROT, *Salons 1765*, in *Op. cit.*, p. 423–425.

¹² DÉMORIS, René, « Peinture, sens, et violence au siècle des Lumières : Fénelon, Du Bos, Rousseau », in *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, éd. Gisèle Mathieu-Castellani, PUV, 1994. <http://www.fabula.org/colloques/document630.php>, site consulté le 10/01/2010.

¹³ DIDEROT, Denis, *Salons 1761*, in *Œuvres*, p. 232.

¹⁴ *Ibid.*, p. 233.

en s'appuyant sur son expérience de vie et sur le caractère du visage du notaire. Il décrit de la même façon le chef de la famille :

Le père est un vieillard de soixante ans [...] Il a un air de bonhomie qui plaît. [...] Les bras étendus vers son gendre, il lui parle avec une effusion de cœur qui enchante. Il semble lui dire : « Jeannette est douce et sage, elle fera ton bonheur, songe à faire le sien », ou quelque autre chose sur l'importance des devoirs du mariage... Ce qu'il dit est sûrement touchant et honnête.¹⁵

Diderot émet ses hypothèses à partir de l'apparence physique et l'attitude du père. Il improvise tout un dialogue d'après les gestes des personnages, cependant, l'incertitude y est toujours présente : le verbe « sembler » montre que l'écrivain n'est pas tout à fait convaincu de ce qu'il écrit. De même, il présente les autres personnages avec une certaine hésitation : « il en a l'air pénétré »¹⁶, dit-il en rapport avec le fiancé lorsque le père lui adresse la parole, ou bien quand il essaie de deviner le dialogue entre les deux servantes : « [elles] semblent dire d'attitude et de visage : Quand est-ce que notre tour viendra¹⁷ ? ».

La peinture est silencieuse par son essence même et, contrairement aux œuvres littéraires, les tableaux ne parlent pas. C'est pourtant le titre et l'image peinte à l'aide desquels la peinture peut raconter une histoire. Les peintures d'histoire se basent, pour la plupart des cas, sur des documents historiques ou religieux qui racontent les événements que le peintre a l'intention de représenter et, à la base desquels le critique peut verbaliser la toile. Par contre, dans le cas des scènes de genre, le critique d'art n'a pas de tels moyens pour rendre intelligible le tableau. Les scènes de genre sont avant tout anecdotiques car elles mettent en scène des personnages tirés du quotidien. Dans ce cas-là, Diderot compense ce « mutisme » de la peinture par le fait qu'il relate des événements en les illustrant par des dialogues. Ce faisant, il rend compte souvent de ces incertitudes. La question suivante qu'il se pose à la fin de sa description est un bon exemple de son hésitation : « Cette sœur aînée, est-ce une sœur, ou une servante ? »¹⁸.

Il nous semble que l'idée d'Ernst Cassirer qu'il formule dans son livre intitulé *La philosophie des Lumières* pourrait concerner aussi la démarche critique de Diderot à propos des scènes de genre, lorsqu'il parle de la raison *esthétique* :

[...] non seulement elle supporte une certaine marge d'*indétermination* mais elle l'exige et la provoque, car l'imagination esthétique ne s'enflamme et ne se développe qu'en présence de ce qui n'est pas encore pleinement déterminé, pas tout à fait pensé jusqu'au bout. Il ne s'agit pas ici de simple contenu de la pensée et de sa vérité objective mais du *déroulement* de la pensée [...] Ce n'est pas le simple résultat, mais la manière dont il est obtenu, le fait même de résulter qui est ici décisif.¹⁹

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 234.

¹⁸ *Ibid.*, p. 235.

¹⁹ CASSIRER, Ernst, *La philosophie des Lumières*, trad. Pierre Quillet, Paris, Fayard, 1966, p. 296.

La notion d'imagination esthétique peut être également appliquée aux critiques d'art de Diderot. Nous trouvons important d'insister dans le cas de Diderot également sur la « marge d'indétermination » exigée par les commentaires du critique de même que sur le processus de la formulation de ses comptes rendus qui est parfois aussi (sinon plus) important que le résultat, le texte même des *Salons*. Le genre de la critique d'art se laisse, en effet, « saisir dans le devenir même de son élaboration, lorsqu'elle doute et cherche, lorsqu'elle renverse et construit. »²⁰ Nous avons l'impression que, tout au long du commentaire, Diderot réfléchit à haute voix, comme si la description de *l'Accordée de Village* n'était pas la version finale. Nous imaginons que nous assistons au processus de la formation de son écrit.

Nous retrouvons cette incertitude dans d'autres commentaires de Diderot également : par exemple dans celui qu'il a exécuté à propos de *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze que nous allons examiner de plus près. La peinture en question diffère des scènes de genre habituelles puisqu'elle ne représente qu'un seul personnage, une fille alors que les peintures de genre mettent en scène le plus souvent plusieurs figures sur la scène. En plus, on ne peut pas la classer parmi les portraits non plus car les portraits typiques de l'époque représentent, en général, un seul personnage d'habitude immobile sur la toile, qui n'exécute pas d'actions et ne montre pas de passions. Par contre, la toile de Greuze présente une figure féminine montrant la passion de la tristesse. Ce tableau n'est pas une peinture d'histoire, pourtant il enchante Diderot. L'écrivain se plaît toujours à rédiger des commentaires sur des peintures de genre qui laissent plus de liberté à son imagination que les tableaux appartenant au seul genre tenu pour noble et qui s'appuient sur des textes préexistants. La description de l'œuvre de Greuze est également plus détaillée et ainsi plus longue que les autres commentaires de Diderot dans le même *Salon*. Il en fait l'éloge ainsi : « Tableaux délicieux, le plus agréable et peut-être le plus intéressant du Salon²¹. » Diderot encadre à nouveau sa description d'une histoire détaillée. Il recourt également à sa fantaisie et essaie de deviner la cause de la tristesse de la jeune fille. Il raconte des événements à l'aide des dialogues qu'il invente, mais souvent il met en question ses propres pensées et commence son histoire par la phrase suivante : « Que signifie cet air rêveur et mélancolique²² ? » La question initiale révèle son incertitude et détermine le ton de la description ultérieure. Le lecteur lit probablement l'article avec un certain scepticisme après une telle question. Selon Diderot, la jeune fille ne pleure pas son oiseau mais elle est malheureuse à cause de son amour qui a dû lui rendre visite lors de l'absence de la mère, et a offensé la fille. Dans la suite de l'article, nous rencontrons également des questions que Diderot se pose : nous avons l'impression que là aussi, il réfléchit à haute voix, comme nous l'avons déjà mentionné auparavant à propos du commentaire de *L'Accordée de Village* : « Et pourquoi pleurer ? [...] est-ce qu'il me reste encore quelque chose à dire ?

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹ DIDEROT, Denis, *Salon de 1765, Op. cit.*, p. 381.

²² *Ibid.*

[...] Mais quel âge a-t-elle donc ? »²³. Sur la peinture, nous ne voyons qu'une fille triste et son oiseau, pourtant, Diderot détaille longuement la cause probable de sa mélancolie. Par cette méthode, il essaie de prouver que ce ne sont pas seulement les peintures d'histoire qui peuvent avoir un caractère narratif mais, grâce aux stratégies discursives qu'il invente, certaines scènes de genre le possèdent également. Nous assistons alors à une véritable théâtralisation des tableaux par la mise en valeur de leur aspect narratif.

À notre avis, les expressions marquant l'incertitude contribuent largement à ce caractère narratif puisque, avec cette « méthode d'hésitation », le discours devient plus naturel et spontané comme un entretien de tous les jours. En même temps, le caractère narratif a une implication importante sur la hiérarchie des genres picturaux où, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les genres mineurs se voient de plus en plus valorisés, parfois même au détriment des peintures d'histoire. Quant aux scènes de genre de Greuze – à propos desquelles nous avons tenté de démontrer la présence relativement forte des expressions de l'incertitude –, elles deviennent à la mode. La représentation du réel animé, souvent issu du commun, et qui était considéré comme vulgaire tend alors à devenir un genre plus sérieux. Ce genre a en effet connu une évolution fondamentale au XVIII^e siècle dont les *Salons* de Diderot témoignent avec subtilité. La hiérarchie des genres picturaux s'affaiblit au cours du temps et finit par disparaître vers la fin du siècle, parallèlement à l'effondrement des structures académiques. Ce fait est dû, entre autres, au changement du goût de l'époque, car on a tendance alors à préférer tout ce qui représente la réalité et le naturel. Nous pensons que Diderot recourt aussi à l'utilisation des expressions d'incertitude pour rendre ses écrits plus naturels et plus spontanés. Cette idée s'inscrit, en effet, dans la tendance générale de la pensée esthétique française au siècle des Lumières qui détermine non seulement les critiques d'art mais aussi les autres types d'écrits sur l'art de l'époque.

²³ *Ibid.*, p. 382–383.

Voir par la peau et parler par le corps. Les aveugles et les sourds et muets dans l'épistémologie de Diderot

Dóra SZÉKESI

« Nous avons un si violent penchant à surfaire nos qualités et à diminuer nos défauts. »
(Diderot, *Lettre sur les aveugles*)

Dans les dictionnaires du XVIII^e siècle, les articles portant sur la cécité et le sourd-mutisme sont truffés de mots et d'expressions à connotation négative, tels que *dé-faut*, *manque*, *absence*, *obstruction*, *empêchement*, *accident*, *incapacité* ou *privation*¹. Cependant, aux yeux de Diderot, les termes *aveugle*, *sourd* et *muet* semblent être des notions positivement connotées. Dans ses ouvrages philosophiques, notamment la *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient* et la *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, tout en s'appuyant sur ses propres observations, il démontre comment ses connaissances aveugles et sourds-muets vivent dans un monde structuré par ceux qui voient, qui parlent et qui entendent, par les hommes dits « normaux ». Diderot veut comprendre la perception du monde de l'aveugle et du sourd-muet pour mieux connaître le fonctionnement de l'esprit humain : il entreprend de découvrir le « normal » par le biais de l'« anormal ». Dans quelle mesure la perception du « spectacle de la nature » par l'aveugle et le sourd-muet est différente de la perception de ceux qui voient et qui entendent ?

La perception du monde de l'aveugle et du sourd-muet soulève de nombreuses questions relevant du domaine de la théorie de la connaissance, indissociable des interrogations sur la langue². Elle s'inscrit dans l'un des débats les plus

¹ Concernant les mots et les expressions utilisés en relation avec la cécité et la surdi-mutité voir les articles « Aveugle », « Muet » et « Sourd » du *Dictionnaire de l'Académie française*, t. 1. et 2., Paris, 1767, du *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, t. 1, Paris, 1752, et du *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts*, par Antoine Furetière, t. 3, La Haye, 1727.

² En nous appuyant sur les définitions des notions *langue* et *langage* données par des dictionnaires du XVII^e et du XVIII^e siècles, nous les utiliserons en tant que termes interchangeable. Premièrement, comme nous pouvons lire dans le *Dictionnaire* de Furetière, ces deux notions disposent de plusieurs significations dont l'une est commune. *Langage* est défini comme une « suite de paroles dont des peuples particuliers sont convenus, & qu'ils ont mis en usage pour expliquer les uns aux autres leurs pensées. *Langue* « signifie la suite des paroles, & de certaines expressions dont quelques peuples sont convenus pour se faire entendre les uns aux autres ». (« Langage » et « Langue », in *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les sciences et des arts*, recueilli & compilé par Antoine Furetière, t. 2., La Haye, 1690). Deuxièmement, il est intéressant de noter que le *Dictionnaire des synonymes* de Condillac définit la *langue* comme une catégorie du langage étant donné qu'on peut faire une distinction entre le *langage d'action*, c'est-à-dire « des gestes et des mouvements qui peuvent réveiller des idées », et le *langage des sons articulés* qu'il appelle *langue*. (Condillac, *Dictionnaire des synonymes. Œuvres philosophiques*, texte établi et présenté par Georges Le Roy, vol. 3, t. 33, Presses Universitaires de France, 1951, p. 353.) Troisièmement, dans

importants de l'époque qui porte sur la relation entre la perception de la réalité et la langue que nous utilisons pour décrire cette réalité. Est-ce qu'il est possible d'avoir une connaissance objective de la réalité ? Est-ce que la structure de la langue reflète la structure du monde que l'on perçoit ? Comment le « spectacle de la nature » s'ouvre-t-il devant nous ? Dans cet article, nous nous proposons d'étudier comment la langue des aveugles et celle des sourds-muets sont exploitées par Diderot comme des moyens pour mieux connaître la langue humaine dans sa relation avec la perception et la connaissance du monde.

La notion d'aveugle reste « une énigme » même pour Diderot, comme en témoigne l'article « Aveugle » de l'*Encyclopédie*, écrit par d'Alembert. Cet article est en effet une présentation de la *Lettre sur les aveugles* de Diderot, d'un « auteur inconnu », qui raconte les « prodiges des aveugles-nés »³. L'aveugle de Diderot reste assez indifférent concernant la privation de la vue, il se contente de l'usage singulier qu'il fait de ses autres sens. Pour lui, la vue perd presque entièrement son importance. De plus, il sent qu'il a des avantages par rapport à ceux qui voient : « au lieu d'avoir des yeux, il dit qu'il aimerait bien autant avoir de plus longs bras »⁴ parce qu'il trouve que « [s]es mains [l']instruiraient mieux de ce qui se passe dans la lune que [les] yeux ou [les] télescopes [des voyants] »⁵.

La hiérarchie, les spécificités des sens, y compris bien évidemment les problèmes posés par la cécité, font l'objet de l'interrogation de plusieurs philosophes de l'époque. L'une des questions primordiales de la philosophie du XVIII^e siècle concerne la relation de la vision aux autres sens. Est-ce que la vue est le sens fondamental qui rend possible la perception du monde extérieur ? Est-ce que certains sens sont privilégiés au détriment d'autres ? Le sujet de la hiérarchie des sens fait partie du changement de paradigme général du XVIII^e siècle. La pensée française, qui se détache de la métaphysique cartésienne, se tourne vers la philosophie anglaise, vers une nouvelle conception de la rationalité. La raison n'est plus « l'incarnation ici-bas de l'entendement de Dieu » mais « une puissance critique », « l'idée de *savoir* » est alors remplacée par « celle de *système ouvert* des connaissances »⁶. On a recours aux données de l'expérience, à la pure description des faits du monde. L'un des modèles principaux de ce changement de paradigme est la philosophie expérimentale de John Locke, sa théorie de la connaissance de même que ses idées concernant le langage.

Dans le troisième livre de l'*Essai sur l'entendement humain* (1694), consacré entièrement à la question du langage, Locke élabore une analyse de la connaissance

l'article « Langage » de l'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert, Jaucourt utilise langue et langage comme notions interchangeable. (Jaucourt, « Langage », *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, CD-rom publié par Redon, qui reproduit l'édition originale in-folio de Paris, 2001.)

³ D'ALEMBERT, Jean Le Rond, « Aveugle », in *Encyclopédie, Op. cit.* Diderot a été mis en prison à cause de la publication de la *Lettre sur les aveugles*.

⁴ *Ibid.*

⁵ DIDEROT, Denis, « Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient », in *Œuvres*, t. 1 : Philosophie, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Coll. "Bouquins", 1994, p. 145. (Désormais : *Lettre sur les aveugles*.)

⁶ CHÂTELET, François, « Avant-propos », in *Les Lumières. XVIII^e siècle. Histoire de la Philosophie IV*, t. 4, sous la dir. de François Châtelet, Paris, Hachette Littératures, 1999, p. 15 et p. 16.

par des signes. Il appelle cette étude du savoir humain constitué par des signes « sémiotique »⁷. Selon Locke, nos idées viennent de l'expérience sous formes de sensations et de réflexions. Nos idées représentent les choses que nous contemplons. Par la suite, pour que nous puissions utiliser nos idées, nous les enregistrons par des signes qui sont transmis sous forme de sons articulés. Ainsi, le langage parle du monde par l'intermédiaire des idées et « devient un facteur constitutif de notre conception abstraite des choses »⁸. À en croire Locke, nous ne pouvons donc pas avoir une connaissance exacte des choses. C'est ce que révèle le scepticisme épistémologique de Locke autour duquel s'articule sa théorie du langage.

La philosophie de Locke ainsi que sa théorie du langage ont influencé de manière décisive les développements de la conception du langage dans la pensée française du XVIII^e siècle. Son nom revient très fréquemment sous la plume de Diderot qui a pu lire la version anglaise tout aussi bien que la traduction française de l'ouvrage de Locke et qui a probablement eu de longs entretiens sur la philosophie lockienne avec son ami Condillac. L'abbé Condillac se sert des principes d'analyse du penseur anglais dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), ouvrage dans lequel il se propose d'expliquer en disciple de Locke l'histoire et le fonctionnement de l'entendement humain. Cependant, quelques questions sont laissées en suspens par Condillac. Ses thèses seront reprises par Diderot dans la *Lettre sur les aveugles* (1749) puisque Diderot pense que Condillac n'était pas clair sur la question du rattachement des données sensibles et des opérations de l'entendement.

Ces trois philosophes, à savoir Locke, Condillac et Diderot, s'intéressent aux problèmes posés par la cécité. Les différences entre leurs théories concernant la cécité, la relation entre les sens, ainsi que le langage et la connaissance du monde se dessinent dans la description du fameux problème de Molyneux, évoqué pour la première fois par Locke dans son *Essai concernant l'entendement humain* et étudié également par Diderot dans la *Lettre sur les aveugles*. Ce problème consiste à savoir si un aveugle-né recouvrant la vue peut distinguer le cube de la sphère, et plus particulièrement, s'il peut nommer ces deux choses. Diderot reformule ainsi la question de Molyneux:

On peut demander 1^o, si l'aveugle-né verra aussitôt que l'opération de la cataracte sera faite ; 2^o, dans le cas qu'il voit, s'il verra suffisamment pour discerner les figures, s'il sera en état de leur appliquer sûrement en les voyants les mêmes noms qu'il leur donnait au toucher, et s'il aura démonstration que ces noms leur conviennent.⁹

La réponse de Locke est négative car :

⁷ LOCKE, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain ou l'on montre quelle est l'étendue de nos connaissances certaines, et la manière dont nous y parvenons*, Amsterdam, publié chez Pierre Mortier, 1735, p. 600. Il utilise également le terme « connoissance des signes » pour parler de la sémiotique.

⁸ DUCHESNEAU, François, « John Locke », in *Les Lumières. XVIII^e siècle*, Op. cit., p. 36.

⁹ *Lettre sur les aveugles*, p. 174.

[...] bien que cet Aveugle ait appris par expérience de quelle manière le Globe et le Cube affectent son attouchement, il ne sait pourtant pas encore ce qui affecte son attouchement de telle ou telle manière, doivent frapper ses yeux de telle ou telle manière, ni que l'angle avancé d'un Cube qui presse sa main d'une manière inégale, doive paraître à ses yeux tel qu'il paraît dans le Cube.¹⁰

Selon Locke, l'aveugle-né recouvrant la vue ne saurait pas lier ses expériences de toucher à ses expériences de vision (ou, en d'autres termes, transférer ses expériences du domaine du toucher au domaine de la vue). Contrairement à Locke, Condillac donne une réponse positive : il affirme que la vue découvre immédiatement l'existence du monde extérieur et que l'aveugle-né peut distinguer le cube et le globe grâce à l'identité des idées transmises par la vue et par le toucher. Diderot, tout en rejetant la thèse de Condillac, prend le parti de Locke concernant la première partie de la question et refuse l'idée que l'aveugle-né verra aussitôt après l'opération :

Aussitôt que l'aveugle-né jouit de la faculté de se servir de ses yeux, toute la scène qu'il a en perspective, vient se peindre dans le fond de son œil. Cette image composée d'une infinité d'objets rassemblés dans un fort petit espace, n'est qu'un amas confus de figures qu'il ne sera pas en état de distinguer les unes des autres.¹¹

Diderot pense que c'est par l'expérience et l'entraide des autres sens que l'œil s'éduque et ne croit pas à la perception immédiate. Gerhardt Stenger le commente ainsi : « l'image qui se forme dans notre cerveau n'est point identique à celle qui s'imprime sur la rétine [...] de la rétine au cerveau les impressions dont l'œil est affecté sont *transformées* par l'attention, la réflexion et l'expérience du toucher¹². » De plus, tous les aveugles, selon Diderot, n'appliqueraient pas les mêmes noms aux objets en les voyant qu'ils leur appliquaient au toucher. En outre, les réponses données par les aveugles peuvent être différentes parce qu'elles sont déterminées par les capacités intellectuelles et l'éducation qui diffèrent d'un aveugle à l'autre. L'idée des choses formée par l'aveugle n'est pas conforme à celle des voyants, en plus, les idées que les aveugles ont des choses diffèrent elles aussi. Cela veut dire qu'il n'y a pas de simple correspondance entre la signification des mots et les idées, la signification du mot n'est pas l'idée à laquelle celui-ci est associé. Le mot n'excite la même idée ni dans l'esprit de tous les aveugles, ni dans l'esprit de tous les voyants.

Comme le constate Gerhardt Stenger, « il ne s'agit pas seulement de savoir comment nous acquérons nos idées mais surtout dans quelle mesure celles-ci nous renseignent sur la réalité »¹³. Notre connaissance des choses est basée sur une observation expérimentale et individuelle. Les sensations que nous avons des choses ne sont pas les reproductions conformes aux objets du dehors. Les choses, les objets du dehors sont reconstruits par des signes que nos sensations nous envoient. Ces signes « plus ou moins abstraits » sont « des points palpables pour les aveugles, des points

¹⁰ LOCKE, John, *Op. cit.*, I, IX, 8, p. 99-100.

¹¹ *Lettre sur les aveugles*, p. 175.

¹² STENGER, Gerhardt, « La théorie de la connaissance dans la *Lettre sur les aveugles* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 26, avril 1999, p. 104.

¹³ *Ibid.*, p. 110.

visibles et colorés pour les clairvoyants »¹⁴. Le sens des mots est toujours lié à l'idée que nous avons des choses et non à une connaissance des choses parce que les choses sont par définition inaccessibles. Par conséquent, le savoir humain est le produit d'une interprétation de signes, et « la réalité objective, en fin de compte, est inaccessible à notre connaissance »¹⁵. Tout cela entraîne que la connaissance et l'intelligence de ceux qui sont dépourvus d'un sens ne sont pas du tout défectueuses mais constituent une *autre*, une *différente* organisation du monde. La façon dont ils perçoivent la réalité est une *autre* forme de perception. De même, leur langue n'est pas dans un rapport moins étroit avec le monde non plus, ils en parlent tout simplement d'une *autre* manière. Ces idées riment avec le scepticisme épistémologique de Locke.

Il apparaît que pour Diderot la connaissance « aveugle », comme produit de l'interprétation des signes palpables, s'avère une connaissance plus approfondie que celle des voyants. D'ailleurs, cette question n'est pas uniquement le souci de Diderot. Puisque « les connaissances s'expriment par la rencontre des expressions de la réalité sensible »¹⁶, et l'aveugle ne peut s'appuyer que sur des repères concrets, aux yeux des philosophes sensualistes, la vue perd son privilège dans la hiérarchie des sens et une primauté est donnée à un sens négligé jusque-là, qu'est le toucher. Ceci se présente bien dans l'article « Aveugle » de l'*Encyclopédie* :

Il est d'abord évident que le sens de la vue étant fort propre à nous distraire par la quantité d'objets qu'il nous présente à la fois, ceux qui sont privés de ce sens doivent naturellement, & en général, avoir plus d'attention aux objets qui tombent sous leurs autres sens. C'est principalement à cette cause qu'on doit attribuer la finesse du toucher & de l'ouïe, qu'on observe dans certains aveugles, plutôt qu'à une supériorité réelle de ces sens par laquelle la nature ait voulu les dédommager de la privation de la vue. Cela est si vrai, qu'une personne devenue aveugle par accident, trouve souvent dans le secours des sens qui lui restent, des ressources dont elle ne se doutait pas auparavant. Ce qui vient uniquement de ce que cette personne étant moins distraite, est devenue plus capable d'attention : mais c'est principalement dans les aveugles nés qu'on peut remarquer, s'il est permis de s'exprimer ainsi, les miracles de la cécité.¹⁷

Dans la *Lettre sur les aveugles*, Diderot conteste que la vue soit le modèle de la sensibilité et, pareillement à Condillac, il considère le toucher comme la « porte [la plus importante] de la connaissance »¹⁸, le maître de tous les autres sens qui explique le fonctionnement de la connaissance. Diderot insiste sur un langage tactile des mains, des doigts et de la peau, un langage pour lequel sa prédilection est indiscutable.

Quant aux idées de Diderot concernant le langage, il pense que celui-ci joue un rôle décisif dans la connaissance humaine tout en assurant son progrès et la communication entre les hommes. Diderot souligne le caractère institutionnel et arbi-

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ SEGUIN, Jean-Pierre, *Diderot, le discours et les choses*, Paris, Librairie Klincksieck, 1978, p. 188.

¹⁷ D'ALEMBERT, « Aveugle », *Encyclopédie, Op. cit.*

¹⁸ *Lettre sur les aveugles*, p. 152.

traire du langage en parlant de la communication humaine : « nous avons même fait en sorte que ces signes puissent être communs entre nous, et qu'ils servissent, pour ainsi dire, d'entrepôt au commerce mutuel de nos idées »¹⁹. Pour ce qui est des signes utilisés lorsque nous communiquons, il en existe évidemment plusieurs types : les caractères pour les yeux, les sons articulés pour l'oreille, par contre, « nous n'en avons aucun pour le toucher, quoi qu'il y ait une manière propre de parler à ce sens, et d'en obtenir des réponses »²⁰. Faute de ce langage du toucher, la communication entre les hommes dits « normaux » qui disposent de tous leurs sens et ceux qui naissent sourds, aveugles ou muets est impossible. Diderot propose alors l'invention d'« une langue nette et précise pour le toucher », qui serait « aussi commode qu'un autre [langage] » étant donné que tout langage est « inventé »²¹ et pour l'institution duquel il ne faudrait qu'en faire une grammaire et des dictionnaires. Le philosophe s'étend même sur les méthodes qu'il propose pour l'enseignement du langage tactile :

Peut-être acquerraient-ils des idées, si l'on se faisait entendre à eux dès l'enfance, d'une manière fixe, déterminée, constante et uniforme ; en un mot, si on leur traçait sur la main les mêmes caractères que nous traçons sur le papier, et que la même signification leur demeurât invariablement attachée.²²

Dans la *Lettre sur les aveugles*, Diderot spéculé sur une arithmétique du toucher avec des signes palpables, une table à calculer inventée par Nicolas Saunderson, éminent professeur de mathématiques à l'Université de Cambridge, qui pourrait être considéré comme un aveugle-né parce qu'il a perdu la vue à l'âge de douze mois à la suite d'une petite vérole, et dont « on parle des prodiges »²³. L'appareil de Saunderson fonctionnait sur la base d'une représentation des correspondances entre le visible et le palpable²⁴. Saunderson « voyait donc par la peau »²⁵ parce qu'« il rapportait tout à l'extrémité de ses doigts et [...] ne combin[ait] que des points pal-

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* Diderot annonce ici les méthodes d'enseignement qui seront mises au point par l'abbé de l'Épée (1774, *Institution des sourds-muets par la voie des signes méthodiques*.) La pensée de Diderot a certainement influencé les conceptions de l'Épée et plus tard celles de l'abbé Sicard. Cf. BONNAL, Françoise, *Prologomènes à la conception d'un dictionnaire historique de la langue des signes française*, CD-rom, (2000, 8 rue du Chant du Merle 31400, Toulouse). D'ailleurs, ce côté pratique et pédagogique de la philosophie des aveugles de Diderot a largement contribué à l'acceptation de la possibilité d'éducation des aveugles.

²³ *Lettre sur les aveugles*, p. 152.

²⁴ Le fonctionnement de cette machine est longuement expliqué dans la *Lettre sur les aveugles* à travers des images et des exemples. Le système de Saunderson, qui inspire Diderot, ne permettait pas seulement la communication avec les aveugles, mais il a également ouvert la voie aux systèmes proposés par l'abbé de l'Épée, Valentin Haüy et Braille plus tard. Cf. NIKLAUS, Robert, « Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient », in *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion, sous la dir. de Roland Mortier et Raymond Trousson, 1999, p. 284.

²⁵ *Lettre sur les aveugles*, p. 165.

pables, ou pour parler plus exactement, que des sensations du toucher dont il a la mémoire »²⁶.

L'aveugle-né a une mémoire tactile de points palpables, il se rappelle des sensations de ces points quand ils ne sont plus là et il ne peut faire que comparer la vue au toucher :

[L']aveugle n'a de connaissance des objets que par le toucher. Il sait, sur le rapport des autres hommes, que par le moyen de la vue on connaît les objets, comme ils lui sont par le toucher. [...] La vue, doit-il conclure, est une espèce de toucher.²⁷

La peau, les doigts sont ses « organes de la connaissance »²⁸, des instruments de l'expérience des formes visibles. L'aveugle a son « âme au bout [des] doigts »²⁹ qui assurent son rapport au monde car « les sensations qu'il aura prises par le toucher seront, [...] le moule de toutes ses idées » et ce n'est pas du tout surprenant « qu'après une profonde méditation, il eût les doigts aussi fatigués que nous avons la tête »³⁰.

La langue des aveugles donne la preuve d'une façon de penser qui présente même des avantages par rapport à celle des voyants, « une espèce d'abstraction dont si peu d'hommes sont capables, qu'elle semble être réservée aux intelligences pures »³¹. Étant donné que l'aveugle aperçoit les choses d'une manière beaucoup plus abstraite que ceux qui voient, « il est peut-être moins sujet à se tromper »³² et « il a du moins sur la plupart des autres hommes l'avantage de ne pas prononcer jamais [ses termes] mal à propos »³³. En ce qui concerne l'apprentissage du langage pour l'aveugle, Diderot trouve que le manque d'un sens dans le cas de l'aveugle devient positif car il est contraint de travailler sur le langage et d'en inventer un autre. Il ne peut parler qu'indirectement de tout ce qui est visible. L'expression de l'aveugle est par conséquent beaucoup plus métaphorique que celle de ceux qui voient parce qu'il procède par l'établissement d'analogies entre le sens manquant, c'est-à-dire, la vue et deux sens de remplacement, le toucher et l'ouïe. Selon ses biographes, Saunderson « était fécond en expressions heureuses »³⁴, terme utilisé par Diderot pour désigner « métaphore ». Les « expressions heureuses », c'est-à-dire les métaphores, qui « sont propres à un sens, au toucher par exemple, et qui sont métaphoriques en même temps à un autre sens, comme aux yeux, d'où il résulte une double lumière pour celui à qui l'on parle, la lumière vraie et directe de l'expression, et la lumière réfléchie de la métaphore »³⁵. Pour donner un exemple, nous pourrions citer la définition de « l'œil » donnée par Saunderson. Il définit l'organe du sens qui

²⁶ *Ibid.*, p. 149.

²⁷ *Ibid.*, p. 141.

²⁸ SEGUIN, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p. 79.

²⁹ *Lettre sur les aveugles*, p. 150.

³⁰ *Ibid.*, p. 151.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 141.

³⁴ *Ibid.*, p. 161.

³⁵ *Ibid.*,

lui manque en utilisant une image analogique : « un organe, sur lequel l'air fait l'effet de mon bâton sur la main »³⁶.

Diderot estime que « l'agilité sensorielle des aveugles n'est donc pas une compensation de la nature mais une libération des possibilités sensorielles »³⁷. À cause de leur secours mutuel, les sens s'affaiblissent, c'est pourquoi les sensations tactiles et auditives d'un aveugle sont plus intenses que celles des voyants. Il serait mieux d'utiliser et exercer les sens séparément :

[...] [c]e serait toute autre chose encore si nous les [nos sens] exercions séparément, et si nous n'en employions jamais deux dans les occasions où le secours d'un seul suffirait. Ajouter le toucher à la vue, quand on a assez de ses yeux, c'est à deux chevaux, qui sont déjà forts vifs, en atteler un troisième en arbalète, qui tire d'un côté, tandis que les autres tirent de l'autre.³⁸

La question de la langue est reprise et approfondie par Diderot deux ans plus tard dans la *Lettre sur les sourds et muets*, mais cette fois-ci, il l'examine par le biais de la surdi-mutité. Il considère l'absence de l'ouïe comme un handicap supplémentaire quand il constate qu'« il y a des gestes sublimes que l'éloquence oratoire ne rendra jamais »³⁹. Pareillement à la langue des aveugles, celle des gestes des sourds-muets semble beaucoup plus métaphorique que la langue articulée de ceux qui entendent et parlent. Comme le dit Michel Delon, la langue des sourds-muets « est susceptible de développer des possibilités métaphoriques nouvelles dans le raisonnement humain »⁴⁰. De même, la perception du sourd-muet s'avère plus sensible. C'est ce que Diderot remarque quand il raconte sa rencontre avec un sourd-muet :

Je jouais un jour aux échecs, et le muet me regardait jouer ; mon adversaire me réduisit dans une position embarrassante ; *le muet s'en aperçu à merveille*, et croyant la partie perdue, il ferma les yeux, inclina la tête, et laissa tomber ses bras, signes par lesquels il m'annonçait qu'il me tenait pour mat et mort. *Remarquez en passant combien la langue des gestes est métaphorique.*⁴¹

La langue des gestes n'est pas si directe que la langue articulée. Grâce à sa nature imprécise, elle est plus proche de la perception de la réalité, de l'« unité de l'esprit ». L'unité de l'esprit est l'un des thèmes centraux de la *Lettre sur les sourds et muets*. Tout comme dans la *Lettre sur les aveugles*, Diderot y commente le rapport de la pensée et de la langue : les éléments de la pensée se présentent simultanément

³⁶ *Ibid.*, p. 142.

³⁷ AUDIDIÈRE, Sophie, « La *Lettre sur les aveugles* et l'éducation des sens », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2000, n° 28, p. 75.

³⁸ *Lettre sur les aveugles*, p. 146-147.

³⁹ DIDEROT, Denis, « Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent », in *Œuvres*, t. 4 : Esthétique, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Collection "Bouquins", 1996, p. 17. (Désormais : *Lettre sur les sourds et muets*.)

⁴⁰ DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, Paris, PUF 1988, p. 79.

⁴¹ *Lettre sur les sourds et muets*, p. 18. (Nous soulignons) Ce passage prouve l'idée de Diderot selon laquelle la langue des gestes est plus métaphorique que la langue parlée et la perception de la réalité des sourds-muets est une perception plus sensible.

avant qu'ils ne soient traduits en discours. Le problème réside dans le fait que pour arriver des idées aux signes, il faut passer d'une « représentation, dont tous les éléments sont immédiatement donnés, à une expression nécessairement linéaire et discursive »⁴².

Contrairement aux sons articulés, les signes gestuels sont plutôt dotés de la « lumière réfléchie de la métaphore » et peuvent donner naissance à une multiplicité d'interprétations de la réalité. Le geste peut être considéré comme un langage métaphorique car il « procède par images visuelles, [même s'il] reste soumis aux lois générales du langage »⁴³. La langue métaphorique des gestes, qui « n'est [...] pas trop clair[e] »⁴⁴, se révèle plus énergique et efficace que la langue parlée. Cette langue offre en effet « un signe elliptique »⁴⁵, un signe-image à caractère synthétique tandis que la langue articulée disperse, décompose ce qui se voit en entier et à la fois dans les gestes. Or, selon la théorie de l'unité de l'esprit, ou bien l'idée des perceptions simultanées, l'esprit de l'être raisonnant est occupé par une multiplicité d'idées, de sentiments et de perceptions qui s'y présentent à la fois et le discours est condamné à les décrire successivement. C'est la raison pour laquelle la langue des gestes est « très proche de la réalité psychologique »⁴⁶, plus proche que la langue parlée. Ce tumulte des perceptions représente l'état de l'esprit ou bien de l'âme dans un instant indivisible, une impression qui est distribuée en parties par la langue parlée. La langue articulée divise ce qui est uni dans l'âme :

[...] et parce que ces termes se prononçaient successivement, et ne s'entendaient qu'à mesure qu'ils se prononçaient, on fut porté à croire que les affections de l'âme qu'ils représentaient avaient la même succession ; mais il n'en est rien.⁴⁷

L'expression corporelle de la pensée et de l'émotion, relevant du domaine de la théorie du langage, constitue une idée centrale de la *Lettre sur les sourds et muets*. Le langage des gestes n'intéresse pas Diderot uniquement du point de vue de l'intensité de l'expression mais aussi du point de vue de la sincérité de l'expression. Pour aborder ce dernier sujet, il étudie le langage des gestes dans son rapport avec l'origine des langues : il propose d' « étudier la langue des gestes [...] pour bien entendre comment le langage oratoire a pu se former »⁴⁸. Selon Diderot, il existe deux moyens pour connaître le langage des gestes sans « remonter à la naissance du monde, et à l'origine du langage »⁴⁹ : « des expériences sur un sourd et muet de con-

⁴² CHOUILLET, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 160-161.

⁴³ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁴ *Lettre sur les sourds et muets*, p. 16.

⁴⁵ DELON, Michel, *Op. cit.*, p. 81.

⁴⁶ SCHMITT, Eric-Emmanuel, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 280.

⁴⁷ *Lettre sur les sourds et muets*, p. 29.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

vention ou des conversations avec un sourd et muet de naissance »⁵⁰. Par « sourd et muet de convention », il entend celui qui parle et entend mais se prive momentanément de l'usage de la parole. Toutefois, le sourd-muet de naissance permet à Diderot de passer au stade originel de la formation du langage, qui est d'abord, selon lui, d'ordre gestuel. Aussi pouvons-nous faire une distinction entre deux types de gestes des sourds et muets : gestes d'institution et gestes naturels. Les gestes d'un muet de convention sont des gestes d'institution parce que ses gestes sont influencés par la langue articulée qu'il parle tandis que le sourd-muet de naissance, qui reste sans préjugé sur la manière d'exprimer ses idées, utilise des gestes naturels, plus sincères. Les gestes des sourds-muets de naissance ne sont jamais des gestes menteurs car ce langage du corps constitue un langage primitif. D'où pourrait venir l'idée que l'interprétation de la réalité propre à des sourds-muets est plus véridique que celle des entendants. Le geste devient ainsi le critère décisif de la vérité de l'émotion dans la philosophie de Diderot. Il met à l'épreuve de la pratique sa théorie et l'applique dans le domaine du théâtre. Dans un passage de la *Lettre sur les sourds et muets*, il raconte son expérience en tant que spectateur qui juge la crédibilité du jeu des acteurs d'après leurs gestes, sans entendre, en se bouchant les oreilles :

Je fréquentais jadis beaucoup les spectacles, et je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges : car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter ; moi je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelques étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être.⁵¹

Dans la philosophie de Diderot, la cécité et le sourd-mutisme, qui sont généralement considérés comme infirmités par ceux qui sont dotés de tous leurs sens, deviennent des richesses. Par rapport à la langue articulée, la langue des aveugles et des sourds-muets parle d'une manière différente d'une réalité qui n'est ni objective ni accessible à notre connaissance étant donné que le savoir humain n'est qu'un produit de l'interprétation des signes. Pourtant, il existe un sens, grâce auquel la perception de la réalité est rendue plus intensive, qu'est le toucher, un moyen privilégié de l'expérience liée à la sensation dans les théories de la connaissance du XVIII^e siècle. Or, la langue « aveugle » est une langue tactile des mains et des doigts, et pour Diderot, voir par la peau s'avère une manière de connaissance plus approfondie que voir par les yeux, et l'aveugle a plus de finesse dans la perception. Le discours de l'aveugle montre beaucoup de valeurs : il est moins trompeur, toujours juste et plus métaphorique que le discours des voyants. Dans la création de sa propre langue, l'aveugle,

⁵⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁵¹ *Ibid.*, p. 21.

qui parle indirectement de tout ce qui est visible, doit toujours comparer ses idées et établir des analogies entre le sens manquant et le sens de remplacement. Penser par analogies est le mode de penser « aveugle » par excellence. De même, la langue des gestes des sourds et muets présente des qualités pareilles. Elle donne preuve d'une perception plus sensible de la réalité. La langue des gestes qui fait voir en entier tout ce qui est distribué par la langue articulée est plus proche de la perception de la réalité, plus conforme au fonctionnement de l'entendement humain qui doit traiter une multiplicité de sensations et d'idées à la fois. Outre que cette langue, grâce à sa nature métaphorique, est, selon Diderot, plus intense que la langue articulée, elle est également plus véridique en tant qu'expression corporelle de l'émotion et de la pensée.

Les mémoires comme genre

Márta VÁRADI

Étymologie et signification du terme

Quelle définition peut-on donner au genre des mémoires et quelle en est leur essence ? Afin de pouvoir répondre à ces questions, il est important d'analyser le terme, de vérifier son étymologie et de parcourir son évolution à travers l'Histoire et l'histoire littéraire. Selon le *Dictionnaire étymologique* de Larousse « mémoires n.f, est issu du latin *memoria* ; s.m., (v. 1300) » et signifie un « écrit, pour que mémoire en soit gardée »¹. Le dictionnaire précisera plus bas et, légèrement séparé, le terme *remémorer*, qui lui apparaît vers la fin du XIV^e siècle et dérive du bas latin *rememorari*, « se souvenir »². Le *Dictionnaire historique de la langue française* Le Robert, écrit :

mémoire, n.f., est issu du latin (1050) *memoria*, aptitude à se souvenir et aussi « ensemble des souvenirs », employé au pluriel *memoriae* « recueil de souvenirs »³.

Dès le XII^e siècle environ, le mot aura une nouvelle signification de valeur active, celle d'« action de se souvenir de quelqu'un ou de quelque chose (v. 1135) »⁴. Le terme prendra forme de locution aussi, aujourd'hui devenue ancienne, celle de « faire mémoire de » qui aura pour sens « faire que le souvenir soit gardé » qui sera surtout utilisé plus tard au sens liturgique⁵. Ce sera vers la deuxième moitié du XII^e siècle, toujours selon Le Robert, que *mémoire* acquerra le sens particulier de « souvenir durable », puis lentement, donnera deux dérivés formés en français, celui d'*aide-mémoire* et celui de *Mémoires* : « *mémoires*, n.m., procède de *mémoire* par changement de genre⁶ ». La formule sera premièrement attestée pour « relation par écrit » ; *relation*, qui dérive lui aussi du latin (*relatio, -onis*) et désignera à l'époque (v. 1220) l'action de *reporter* ou de *rappporter avec*, « déjà à partir du 1^{er} siècle la valeur juridique de "témoigner" et "rapport" »⁷.

Mémoires, un peu plus tard, prendra en moyen français le sens d'« écrit contenant des renseignements, des indications sur une affaire (v. 1477) » et sera un terme spécial en droit.⁸

Ce ne sera qu'au XVI^e siècle, avec l'apparition des *Mémoires de messire Philippe de Commines* (revisés et corrigés en 1552) que le mot au pluriel *mémoires* a

¹ DOUZOT – DUBOIS – MITTERAND, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse, 1990, p. 457.

² *Ibid.*

³ *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, t. II, F-Pr, Paris, Le Robert, 1998, p. 2189. (Désormais : *DHLF*.)

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *DHLF*, t. III, Pr-Z, p. 3157.

⁸ *DHLF*, t. II, F-Pr, p. 2189.

pris le sens d'« ouvrage faisant le récit des événements dont on a été le témoin »⁹ créant ainsi l'appellation d'un (nouveau) genre littéraire.

Il est important de noter que le latin utilisait le terme au pluriel, *memoriae* au sens d'*Annales* et *monuments historiques*¹⁰. Par contre, le substantif féminin latin *Annales* subira un changement sémiotique durant sa transition dans la langue française. Il sera emprunté (autour de 1447) pour désigner sa signification de *libri Annales*, pluriel substantivé de l'adjectif *annalis*, qui signifie « annuel », de *annus*. D'où dérivera la forme « Annales », qui désigne une *chronique annuelle* (v. 1170, Normandie), sous format de livre et qui est un *genre historique*. Cette chronique est un récit historique écrite année après année et suivant une chronologie stricte¹¹.

Les mémoires ne font pas partie comme genre des Annales. Les Annales sont un genre historique et renvoient surtout à l'Histoire, à l'économie et à la religion (Pâques)¹², tandis que les mémoires sont un genre avant tout littéraire, mais aux frontières de la littérature et de l'Histoire. Les mémoires relèvent ainsi par nature de l'interdisciplinarité. Pour développer le sens complet du terme, il faut remonter à la mythologie grecque où Mnémosyne, déesse de la mémoire, prête son nom à cette sorte d'« écrit destiné à rappeler certains faits ou à les faire connaître »¹³. *Le Grand Robert* note que le sens nouveau est utilisé dès « 1552 : relation, récit qu'une personne fait par écrit des choses, des événements auxquels elle a participé ou dont elle a été témoin », puisque c'est en 1552 que Commynes édite ses *Mémoires*¹⁴ et ce sera à partir de ce moment que l'histoire littéraire date le genre des mémoires. *Le Grand Robert* spécifie aussi la différence entre les mémoires historiques et les mémoires autobiographiques. Dans la première catégorie se regroupaient les *Annales*, les *chroniques* et les *commentaires*. À notre avis, le dictionnaire est à ce sujet légèrement incorrect. En fait, nous ne pouvons pas classer tous ces genres sous celui des mémoires, parce que ce terme relève automatiquement de la littérature. Leur matière en commun est l'historicité et nullement les critères littéraires. Les Annales, les

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *DHLF*, t. I, A-F, p. 147. La naissance des Annales est liée au calcul de la plus grande fête chrétienne : Pâques. Chaque année la date festive était calculée avec sérieux et gravée sur l'autare de bois, ainsi naissent ces chroniques historiques. Cf. NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986.

¹² Les Annales ont aussi souvent pour synonymes *historiae*, ce que beaucoup de littéraires ont tendance à oublier. Les précédents des Annales étaient les *Annales maximi* (Grandes Annales, chroniques tenues par les pontifes de la Rome antique) dans lesquels se trouvaient écrits le noms des magistrats et les événements les plus importants de l'année courante. L'obligation de ces écrits a été effacée sur ordre de *Mucius Scaevola* (131–114 av. J-C.). Plus tard, le terme d'Annales, durant le Moyen Age a été apprécié surtout par les ecclésiastiques ou encore dans les cours royales. Souvent ces *chroniques* contiennent des informations complètement inintéressantes et de différentes natures, tels qu'économique, militaire ou encore sur la chasse.

¹³ *Le Grand Robert, de la langue française, Dictionnaire alphabétique et analogique de langue française* sous la dir. de Paul Robert, Paris, Le Robert, 2001, p. 1333. (Désormais : *Le Grand Robert*)

¹⁴ COMMYNES, Philippe de, « Mémoires », in *Histoire et chroniqueurs du Moyen Age*, Bruges, Pléiade, 1958.

chroniques (qui sont pratiquement synonymes) et les commentaires sont des *genres historiques* et n'appartiennent pas aux *mémoires historiques*.

Dans la deuxième catégorie on peut grouper l'*autobiographie*, le *journal* et les *souvenirs*¹⁵. Le dictionnaire ajoute aussi à cette catégorie la notion de l'Histoire qui est égale à « écrire ses mémoires », à raconter sa vie, et aussi à *fausser*¹⁶. Ce terme attire l'attention, puisque le fait de fausser, déformer la vérité ou la dissimuler, éventuellement la masquer, appartient par essence au genre.

Mémoires du XVII^e siècle d'inspiration religieuse

Le genre de l'autobiographie commence à surgir au XVII^e siècle et est souvent destiné à « écrire ou évoquer une expérience religieuse ou mystique »¹⁷ : ce sera donc dans le genre des mémoires que l'*apologie* trouvera sa continuation ; « [...] ce processus de contamination entre confession religieuse et mémoires était déjà engagé au XVII^e » écrit Jacques Voisine dans son étude sur les *Mémoires et autobiographies*¹⁸.

La rédaction de *Mémoires* ou de *Confessions* (ou *Histoire de conversion*, qui est la confession au sens propre) était surtout pratiquée par les protestants, notamment par les piétistes¹⁹. Dans la religion protestante, il y aura une continuité de l'expression de la foi, notamment durant les persécutions religieuses où de nombreux *Mémoires* naissent²⁰, comme les *Mémoires* de Saint-Auban et bien entendu la très connue *Histoire universelle* d'Agrippa d'Aubigné. Du point de vue catholique, dès le XVII^e siècle, une aspiration vers un retour aux origines du christianisme, un fort désir de purification de la foi, naît et les expériences issues de cette volonté se traduiront dans les souvenirs laissés à la postérité sous forme de *Mémoires*²¹.

À l'époque, en Hongrie, les mémoires et surtout ceux qui sont imprégnés de sentiment religieux sont dus à des mémorialistes comme Miklós Bethlen²², Ferenc

¹⁵ L'exemple de *mémoires autobiographiques* par excellence seront les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau.

¹⁶ Cf. *Le Grand Robert*, p. 1333. D'ailleurs cette supposition exclut automatiquement la théorie de la première catégorie.

¹⁷ VIGUERIE, Jean de, *Histoire et Dictionnaire des Lumières, 1715–1789*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 1179.

¹⁸ VOISINE, Jacques, « Mémoires et autobiographies (1760–1820) », *Neohelicon*, n° XVIII/2, 1991, p. 149-183.

¹⁹ *Ibid.*, p. 153.

²⁰ De tels mémoires seront ceux de Jean Marteilhe, *Mémoires de, Mémoires d'un galérien du Roi-Soleil*, Mercure de France, 1989, mais encore ceux de Luther, *Mémoires de*, Mercure de France, 1990, ou encore ceux d'Isaac Dumont de Bostaquet, *Mémoires de*, « Sur les Temps qui ont précédé et suivi la Révocation de l'Édit de Nantes », in *Mémoires*, Mercure de France, Paris, 1968.

²¹ Surtout sur la péninsule ibérique. À ce sujet cf. Émile Appolis, « Mystiques portugais du XVIII^e siècle : jacobéens et sigillistes » in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 19, n° 1, 1964, p. 38-54.

²² Bethlen Miklós (1642–1716), chancelier de Transylvanie entre 1691–1704, laissera ses *Mémoires [Őnéletírásom]* écrits en hongrois à ses enfants qu'il rédigea emprisonné à Vienne. Dans ses *Mémoires* (qui pourraient être traduits d'*Autobiographie* ou d'*Histoire de ma vie* aussi), la religiosité a une importance particulière, il se réfère souvent à la Bible (ceci aussi dans ses relations épistolaires). Ces *Mémoires* ont aussi été publiés en français sous le nom de Betlem Niklas en 1736, à Amsterdam.

Rákóczi²³ ou encore Mihály Veresmarty²⁴, auteurs qui étaient pleinement conscients de la valeur de leurs mémoires²⁵. Il y a toujours dans les mémoires du classicisme une « revendication morale »²⁶, une volonté de « se peindre au moral ». ²⁷ Cette volonté vient du fait qu'il se passe à l'époque un profond changement social, un bouleversement de valeurs qui influence les intentions des mémorialistes. Elle se reflète tout à fait dans les souvenirs écrits par des politiques et des aristocrates militaires emprisonnés, comme en témoignent les mémoires rédigés sous forme de journal du Maréchal de Bassompierre²⁸, les mémoires du duc d'Angoulême²⁹, ceux de Henri de la Tour d'Auvergne, duc de Bouillon, et de même l'*Histoire de ma vie* de Bethlen. Cette revendication morale s'imposait dans toute l'Europe, mais avant tout chez les protestants qui combattaient pour une sainte cause, la protection de leur foi. Souvent, ces auteurs ont rédigé leurs souvenirs en prison, lorsqu'ils n'avaient plus d'illusions, plus d'espérance. Ces écrits reflètent la *déchéance*³⁰ et ils sont rédigés en captivité, même sur des galères pour les protestants.

Le motif du *vanitatum vanitas*³¹ revient tout au long de ces mémoires et il est souvent placé en tête du prologue :

Les expériences décrites par les mémoires sont dépourvues d'avenir : elles enseignent l'absurdité des préoccupations politiques et la folie de ceux qui ont tenté, de quelque manière, de peser sur l'histoire.³²

Le titre de *Mémoires* sera le plus courant, mais certains utiliseront plutôt le terme d'*Histoire* ; de tels titres seront *Histoire de ma vie*, ou *Histoire pour servir à ...*, ce

²³ Rákóczi Ferenc, deuxième du nom, (1676–1735) rédigea ses *Mémoires du Prince François Rakoczy* en français (probablement fin 1717) et simultanément écrivit ses *Confessions* en latin. L'édition de 1739 qui est en fait la première aussi (bibl. Somogyi à Szeged, Hongrie) contient les *Mémoires* apocryphes de Miklós Bethlen. Les *Mémoires* de Rákóczi étaient extrêmement connus à l'époque et avaient une influence surtout sur la haute société française ; Madame de Pompadour en détenait un exemplaire dans sa bibliothèque privée.

²⁴ Veresmarty, Mihály (1572–1645) réformé puis abdiquant pour la religion catholique, laissera des mémoires sous le titre de *Megtérésem históriája [Histoire de ma conversion]*, (Turócszentmárton, bibl. Matica)

²⁵ VOISINE, Jacques, *Op. cit.*, p. 149–183.

²⁶ DÉMORIS, René, *Le roman à la première personne, du Classicisme aux Lumières*, Droz, Genève, 2002, p. 67.

²⁷ *Ibid.*, p. 69. En plus de la « peinture morale », il y a aussi celle du physique, la description de *soi*, car souvent il n'existait pas de portrait du mémorialiste (ou ceux-ci ont été détruits). Ainsi, dans les *Mémoires* de Bethlen, nous pouvons lire une description sur son apparence physique, ses habitudes et son caractère de façon assez complète et riche en détails. (BETHLEN, Miklós, *Élete leírása magától*, Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó, 1980, p. 491–522.)

²⁸ Rédigés durant sa détention à la Bastille entre 1635–1646.

²⁹ Emprisonné à la Bastille en 1604 pour conspiration contre Henri IV, il sera libéré en 1616. Il a rédigé ses *Mémoires* en 1648, ceux-ci seront publiés à titre posthume en 1667.

³⁰ DÉMORIS, René, *Op. cit.*, p. 72.

³¹ Bethlen dans ses *Mémoires* écrira « [...] hol vagyon ma az egész világon vagy egy munkájok valóságos? » [« [...] mais où sont leurs œuvres ou le fruit de leurs labeurs ? »] In BETHLEN, Miklós, *Élete leírása magától*, *Op. cit.*, p. 422.

³² DÉMORIS, René, *Op. cit.*, p. 65.

qui renvoie implicitement à deux notions : l'une est historique au sens propre (choses vues dont on témoigne) et l'autre personnelle (*mon histoire, ma vie*, ainsi *l'Histoire de ma conversion* de Veresmarty concernant la littérature hongroise).

Encore, au XVII^e, et en France particulièrement

[...] l'objet des Mémoires n'est pas la vie privée, qui n'a pas de légitimité à la publication, sauf dans le cas de la vie spirituelle, qui est exemplaire ou culmine dans l'abolition du moi en Dieu [...].³³

Le « moi » des mémoires écrits au XVII^e siècle est encore, entre autres, une manifestation de la consommation de l'être en Dieu, héritée des *Confessions* de Saint Augustin, exprimée à travers le piétisme ou l'Histoire :

[...] la littérature de *je* se réduit à l'autobiographie religieuse et à ces mémoires que Furetière définit comme « *des livres d'historiens écrits par ceux qui ont eu part aux affaires ou qui en ont été témoins oculaires.* »³⁴

Les nouvelles formes de la spiritualité apparues au XVII^e comme le piétisme et le quietisme ont sollicité l'introspection, en contribuant par là à enrichir les écrits intimes et personnels. Donc, l'accent personnel sera présent en tant que *moi* spirituel ou *moi* historique, laissant un témoignage de choses vues et vécues à la descendance des auteurs : « le mémorialiste récite ses actions ou les grands rôles qu'il a joués, et qui ont une légitimité historique, non personnelle »³⁵. Mais lentement, le *moi* spirituel quittera le terrain, l'introspection sera « désacralisée »³⁶ et restera uniquement le *moi* historique. Certes, puisque les mémoires ont toujours retracé l'histoire ou la destinée particulière en se concentrant sur la personne (*de qualité*) même de l'auteur³⁷. Lentement, le genre se concrétisera sur la personnalisation et deviendra plus intime et l'accent commencera à se mettre sur le « moi » individuel. Les *Mémoires* du Cardinal de Retz, personnage historique et mondain, auront pour sujet le « moi » proprement dit. Les critiques littéraires considèrent ces souvenirs comme la première autobiographie, précédant ainsi les *Confessions* de Rousseau³⁸. Le phénomène

³³ LESNE-JAFFRO, Emmanuèle, *Les lieux de l'autobiographie dans les Mémoires de la seconde moitié du XVII^e siècle*, cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1997, vol. 49, n° 49, p. 204., Cf. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1997_num_49_1_1282, site consulté le 25/10/2009.

³⁴ HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. " U ", 2003, p. 38.

³⁵ LESNE-JAFFRO, Emmanuèle, *Op. cit.*, p.204.

³⁶ HUBIER, Sébastien, *Op. cit.*, p. 38.

³⁷ Il faut mentionner ici que les protestants en général n'ont laissé que peu de mémoires comparés aux catholiques – leurs mémoires à eux portent presque toujours sur la religion et les persécutions tandis que chez les catholiques (et qui ne sont pas aux services de l'Église) le sujet des mémoires sera en effet, l'histoire, la destinée personnelle.

³⁸ Dans son livre sur *Le Cardinal de Retz mémorialiste*, André Bertière affirme que l'œuvre de Retz « constitue une des premières autobiographies, au sens moderne du terme, puisqu'au cœur du livre se cache une interrogation de l'auteur lui-même. », cité in WATTS, Derek A., *La présentation et l'évolution du « Moi » dans les Mémoires de Retz*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1988, vol. 40, n° 40, p. 51–68.

d'individualisation des mémoires est surtout visible à travers des expériences pleinement privées, intérieures, tels que la mort³⁹ et la conversion. Les mémoires commencent à se recentrer sur des observations regardant la vie privée, sur la connaissance de l'être humain :

L'introspection est désacralisée et permet l'émergence de l'autobiographie au sens moderne de ce terme.⁴⁰

Mémoires-metamorphosis du XVIII^e siècle

Au tournant du XVII^e et du XVIII^e siècle, se basant encore sur les conceptions baroques du *temps*⁴¹, le *chronos* est devenu un centre d'intérêt majeur et ceci se reflète dans la littérature également : le nombre de mémoires s'était considérablement accru. Les œuvres littéraires de témoignage servaient premièrement de documentation historique, et à travers les âges ont eu différentes dénominations, mais constitueront pourtant en terme général un synonyme du genre. Le plus souvent, cette documentation historique aura pour titre *Mémoires*, *Journal*⁴², *Souvenir*, *Recueils*⁴³ ou encore *Relation*⁴⁴. Dans la définition moderne du Littré pour *mémoires*⁴⁵ le terme « pour servir » est à retenir selon M. René Démoris, car « il suppose qu'existe, à l'horizon des mémoires, une histoire à faire »⁴⁶, il précise aussi qu'il y avait un temps où la distinction n'était guère possible : la chronique, celle des moines, com-

³⁹ Les souffrances personnelles prennent un ton extrêmement singulier dans plusieurs *Mémoires* de l'époque – par exemple, les *Mémoires* de Mademoiselle de Montpensier (dite Grande Mademoiselle) lors de la mort de son père, ou encore dans les *Mémoires* de Marguerite de Valois lors du massacre de la Saint-Barthélémy, mais encore chez Dumont de Bostaquet face aux conséquences de l'Édit de Fontainebleau.

⁴⁰ HUBIER, Sébastien, *Op. cit.*, p. 38.

⁴¹ Le temps, la chronologie aura durant cette période une importance fondamentale chez les intellectuels de l'époque. Les différentes théories sur le *chronos* se forment, l'horlogerie voit une expansion phénoménale et de nombreuses théories parallèles naissent, comme par exemple la conception de la similitude du corps humain au chronomètre, le cœur battant comme les aiguille d'une montre. De nombreuses gravures existent à ce sujet, notamment la plus célèbre de Gottfried Bernhard Göz, *A mi Urunk Jézus Krisztus kin-szenvedésének óraműve* [Chronologie des Souffrances de notre Seigneur Jésus-Christ] dont l'original se trouve à l'abbaye de Pannonhalma. Pour consulter l'œuvre (lien en hongrois) : <http://collections.osb.hu/cgi-bin/targy?targy=29&kcp=dscn9592>, site consulté le 2/11/2009.

⁴² CLERY, Jean-Baptiste, *Journal de ce qui s'est passé à la tour du Temple*, Londres, Imp. De Baylis, 1798.

⁴³ DÉMORIS, René, *Op. cit.*, p. 63.

⁴⁴ Nous trouvons des mémoires sous le titre de *Relation* déjà durant le classicisme, comme la *Relation* de Fontrailles (1663). Le terme *Relation* est souvent aussi utilisé pour désigner des ouvrages à contexte religieux. Telle sera par exemple la *Relation* du Docteur Jean Sharp, archevêque d'York (rédigé posthume par Thomas Sharp) qui est aussi connu sous le titre de *Mémoires* - SHARP, Jean, *Relation des mesures qui furent prises dans les années 1711, 1712. et 1713. pour introduire la Liturgie Anglicane dans le Roiaume de Prusse et dans l'Electorat de Hanover*, Londres, 1767.

⁴⁵ Voir note 17.

⁴⁶ DÉMORIS, René, *Op. cit.*, p. 59.

me celle de Joinville et de Villehardouin, enregistrant les faits contemporains pour les transmettre à la postérité, constitue l'histoire⁴⁷.

Le genre « se développa de façon remarquable au siècle des Lumières pour devenir au siècle suivant la littérature du "moi" romantique »⁴⁸. Ce genre sera essentiellement centré sur la vie personnelle de l'auteur, le récit se rapprochant plus du genre du roman ou encore de l'aventure picaresque. Il ne sera plus, comme les mémoires, un « témoignage intimiste de la réalité historique »⁴⁹.

Avec le développement européen de l'individualisme, de nouveaux genres apparaissent où cette individualité envahit l'espace littéraire. Tels seront l'autobiographie, le journal et les souvenirs. Selon le Littré, les mémoires sont : « au plur. Relations de faits particuliers pour servir à l'histoire »⁵⁰, et nous trouvons aussi dans la même section la définition suivante : « Mémoires se dit aussi des récits où sont racontés les événements de la vie d'un particulier »⁵¹. Pour les nouveaux genres, la dénomination de l'autobiographie trouve ses origines dans le grec (*autos – bios – graphein*) et signifie « écrire sa vie soi-même » ; le terme sera premièrement et surtout utilisé en Angleterre dès la fin du XVIII^e siècle⁵². C'est Robert Southey qui l'utilisera pour la première fois en 1809 dans le périodique *Quarterly Review* et implantera ainsi le terme. En France, le terme s'infiltrera lentement et sera pendant longtemps considéré comme le synonyme des Mémoires. C'est avec l'apparition des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau que naîtra un nouveau genre, aujourd'hui appelé autobiographie moderne.

La grande différence entre l'autobiographie et les mémoires réside dans le génie des *Confessions*, à savoir l'importance de l'enfance⁵³. Tandis que dans les Mémoires le scripteur n'y porte pratiquement aucune attention (il passe vite à la vie adulte et aux événements historiques auxquels il a assisté et dont il témoigne), l'autobiographie, elle y porte une attention particulière et en fait l'alpha des souvenirs :

On attribue souvent la naissance de l'autobiographie aux *Confessions* de Rousseau, dont la publication est posthume. Celle-ci représentent indéniablement une nouveauté : une importance à la fois affective et anthropologique véritablement inédite et décisive est accordée à l'enfance, les droits de l'individu y sont clairement revendiqués, et les thèmes et motifs de l'autobiographie religieuse sont investis par Rousseau de signification nouvelles. Elles affirment en outre que l'évocation des événements bouleversants d'une vie n'est pas l'apanage de l'aristocratie [...].⁵⁴

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ VIGUERIE, Jean de, *Op. cit.*, p. 1179.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ XMLittré, version 1.3, Cf. <http://francois.gannaz.free.fr/Littré/xmllittré.php?requete=m2000>, site consulté le 2/3/2009.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² À ce sujet voir l'étude de Jacques VOISINE, *Op. cit.*, p. 149-183.

⁵³ Il est pourtant essentiel de mentionner ici que déjà dans les *Mémoires* d'Isaac Dumont de Bostaquet, l'enfance occupe un passage important des souvenirs – ceci est propre à la foi protestante, où l'enfance est considérée comme déterminante.

⁵⁴ HUBIER, Sébastien, *Op. cit.*, p. 39.

Les mémoires du XVIII^e siècle seront très différents de ceux du siècle précédent, ils connaîtront non seulement un changement de style et de genre, mais verront une forte montée, particulièrement vers l'*hégémonie du moi*. Ainsi apparaissent divers types de mémoires, comme les *pseudo-mémoires*, *faux-mémoires*⁵⁵, *roman-mémoires*. Il y a non seulement de nouveaux genres au sein même des mémoires, mais aussi de nouveaux thèmes (à la frontière de la réalité et de la fiction, certaines œuvres allant jusqu'à nier complètement le fictif) et aussi de nouveaux « mémorialistes » :

[...] le *je* n'a désormais plus besoin, pour prendre la plume de la caution de l'Histoire, de sorte qu'à côté des grands acteurs de la vie politique, un homme, et même une femme du peuple, peuvent en devenir les héros.⁵⁶

L'écriture n'est donc plus un privilège lié au statut de la noblesse, mais est bel et bien pratiquée par la bourgeoisie et par les hommes et femmes du peuple comme par exemple dans le cas des *Mémoires* de Madame Roland. Le genre a donc subi une évolution, un changement majeur du classicisme aux Lumières sans qu'on puisse pour autant tracer des lignes de démarcation nettes entre les périodes. Le changement de la société et des valeurs, le lent déclin de l'Église, la floraison de l'individualisme et l'« hégémonie du moi »⁵⁷ ont tous contribué aux changements du genre. Tandis que certains aspects de cette littérature historique et/ou intime ont perdu de leur valeur ou ont disparu, d'autres sont apparus et ont ainsi contribué à l'expansion de la littérature réflexive que sont les Mémoires.

⁵⁵ Il est difficile de faire une différence nette entre les deux genres – les pseudo-mémoires ont un goût plus réel, même si leur auteur est fictif (par exemple les *Mémoires* de d'Artagnan) ; alors que les faux-mémoires sont comme leur nom l'indique, en dehors de toute réalité, de toute véracité, comme *La Confession de Marie-Antoinette* (1790), ou encore *Fureurs utérines de Marie-Antoinette, femme de Louis XVI* (1791) qui ne sont autres que d'outrageuses calomnies. Cf. LEVER, Maurice, *Anthologie érotique, le XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 1029.

⁵⁶ HUBIER, Sébastien, *Op. cit.*, p. 39.

⁵⁷ *Ibid.*

Le nomade de la musique d'une vie

Erzsébet HARMATH

Couronné du Grand Prix RTL¹ en 2001, le roman d'Andreï Makine, *La musique d'une vie*, a connu un vrai succès auprès du public français. Certains critiques le considèrent comme « un jalon important de l'œuvre de Makine² » car de nouvelles valeurs y apparaissent, telles la dignité humaine, la résurrection par l'amour ou encore « l'indomptable force intérieure d'un simple homme soviétique »³.

Mais en ce qui concerne la place et le rôle que la musique joue dans le roman, les critiques restent partagés. En parlant de celle-ci, Monique Grandjean évoque son « pouvoir incantatoire⁴ », susceptible de convoquer à la fois le visible et l'invisible. Elle compare la vie du héros à « une superbe partition de musique »⁵. Toby Garfitt trouve au contraire curieux que malgré le titre – *La musique d'une vie* – « la musique joue un rôle restreint⁶ » dans l'œuvre, car rien n'est révélé concernant les goûts musicaux ou le répertoire du personnage principal. De plus, seule la musique européenne⁷, considérée comme la plus accessible, se trouve privilégiée par les personnages du roman, la musique russe faisant pratiquement défaut.

Dans les premières pages du livre, nous sommes confrontés à un narrateur qui désire échapper à la dénomination d'« homo sovieticus ». Ce terme très à la mode dans les milieux occidentaux sert à désigner la masse humaine de l'Europe de l'Est, notamment les citoyens des anciens pays de l'Union Soviétique. Nous poursuivrons trois cas : celui du narrateur qui souhaite fuir cette dénomination péjorative, celui du personnage principal qui désire passer inaperçu dans la société soviétique. S'y ajoute en troisième lieu le cas de l'auteur, hanté par la steppe russe. Notre interrogation se développe dans une perspective deleuzienne, guattarienne, autour des concepts de « désubjectivation », de « visagéité », de « devenir imperceptible » et de « corps sans organes ».

Au début du roman, Makine nous présente une gare glaciale de la Sibérie, une salle d'attente où le narrateur fait la connaissance d'un vieil homme, Alexeï Berg. Celui-ci lui raconte l'histoire de sa vie. Lorsqu'il était jeune, il rêvait de faire une brillante carrière de musicien, héritant du talent de ses parents. Son père était

¹ Ce prix est décerné en mars de chaque année lors du salon du livre de Paris à un ouvrage de langue française par un jury composé de cent lecteurs choisis par vingt librairies réparties dans toute la France.

² OSMAK, Galina, « *La Musique d'une vie* : le destin d'un *homo sovieticus* » in *Andreï Makine : Perspectives Russes*, sous la direction de Margaret Parry, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 109–116.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ GRANDJEAN, Monique, « Rencontre Est-Ouest dans *La musique d'une vie* » in *Andreï Makine : La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, sous la dir. de Margaret Parry, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 115–122.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ GARFITT, Toby, « La Musique d'une vie : le cas de la petite pomme » in *Andreï Makine : Perspectives Russes*, sous la dir. de Margaret Parry, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 17–25.

⁷ Dans le roman, on rencontre les pièces musicales de Sergueï Vassilievitch Rachmaninov (une élégie), Gabriel Pierné (« Petit Soldat de plomb ») et Johann Strauss Père (« Valse des colombes »).

auteur dramatique, sa mère donnait des récitals, et lui, il allait donner son premier concert de piano en 1941. Mais il ne pourra pas s'y présenter car il doit fuir Moscou, aller en Ukraine chez des parents presque inconnus, puis endosser l'identité d'un soldat mort au champ de bataille. Il fait la guerre dans la crainte de trahir son identité et est sauvé grâce à une femme qui le trouve dans le cimetière. Un des moments décisifs dans le dévoilement de soi d'Alexeï est lorsqu'il essaie de se renseigner sur ses parents lors de son retour à Moscou. L'autre est, lorsqu'il soulève de nouveau le couvercle d'un piano et qu'il est par conséquent arrêté et forcé de travailler dix ans dans un camp.

Dans le dénouement, les deux protagonistes, le narrateur et Alexeï, arrivés à Moscou après plusieurs heures de retard, vont à un concert donné à la maison de la culture des chemins de fer. Ils se laissent emporter par l'air de musique qui emplît le vestibule froid et mal éclairé. Cette fin ouverte, ainsi que le comportement du protagoniste et du narrateur font penser aux sujets considérés comme *larvaires* et *nomades* par Gilles Deleuze et Félix Guattari.

L'« Homo sovieticus⁸ », expression par laquelle débute le roman, forme une problématique centrale de notre analyse. Cette expression provient selon Makine d'un logicien, écrivain, philosophe et caricaturiste russe, Alexandre Zinoviev. Mais des recherches plus profondes prouvent que cette expression avait déjà été employée avant Zinoviev, entre autres par Mihajlo Mihajlov⁹, l'écrivain dissident yougoslave, dès 1965. Zinoviev a donné cette dénomination à l'homme russe – et comme titre à un de ses livres¹⁰ – pour former l'image du Russe, produit de la masse soviétique. Cette expression critique et sarcastique désigne une catégorie de personnes avec une certaine mentalité susceptible de créer le régime communiste.

Il existait à l'époque une utopie philosophique selon laquelle le système soviétique allait créer un homme nouveau, meilleur. Il portait le nom d'« homme nouveau soviétique ». Par contre, *l'homo sovieticus* est un « terme connoté négativement, inventé par les opposants du système pour décrire ce qu'ils considéraient comme le véritable résultat du système soviétique. À bien des égards, ce terme signifie le contraire de l'homme nouveau soviétique¹¹ ». Cette personne présentait des caractéristiques bien négatives, comme l'indifférence envers les résultats de son travail et le bien commun ou les petits larcins commis sur le lieu de travail, tant pour un usage personnel que pour réaliser un profit. L'isolement du peuple soviétique de la culture mondiale, les interdictions ou restrictions de voyages à l'étranger étaient à la base du système de l'URSS. On soumettait les informations à une stricte censure dans les médias et la propagande était omniprésente. Le but était de garder la population soviétique intacte de toute influence occidentale. C'est ainsi que la culture occidentale interdite est devenue pour les Russes attirante, exotique et inaccessible.

⁸ MAKINE, Andréi, *La musique d'une vie*, Paris, Seuil, 2001, p. 23. (Désormais : *La musique d'une vie*.)

⁹ MIHAJLOV, Mihajlo « Yugoslav Assays 'Homo Sovieticus' » in *The New York Times*, le 6 juin 1965, p. 9.

¹⁰ ZINOVIEV, Aleksandr, *Homo Sovieticus*, Londres, Paladin, 1986.

¹¹ KIRKPATRICK, Evron M., « Homo Sovieticus », in *World Affairs*, vol. 152, 1989, <http://www.questia.com/googleScholar.qst?docId=96245876>, site consulté le 21/11/2009.

Une autre marque du nouvel homme soviétique créé par le communisme est qu'il ne portait pas d'importance à la personnalité, ni à l'individualité. Sa conduite était passive envers les lois imposées par le gouvernement. Il obéissait toujours et évitait toute responsabilité individuelle.

Comme l'écrit le narrateur, on a utilisé dans le monde entier le terme « homo sovieticus » pendant plus d'une décennie pour « décrire la vie des deux cent quarante millions d'êtres humains qui peuplaient¹² » la Russie. Tous les habitants de ce pays, hommes ou femmes, retraités ou enfants, « tous se trouvaient rattachés par ce terme novateur à une essence commune. Tous commençaient à exister sous un nom générique¹³. » Et comme l'Occident prend la Russie pour un empire du mal et son peuple pour des barbares, le narrateur, de son retour d'Extrême Orient, est sur le point de reconnaître l'« efficacité conceptuelle redoutable¹⁴ » de ce terme inventé qui comprend non seulement son propre moi, mais aussi les soldats ivres, le vieillard dormant sur un journal déplié et la prostituée guettant près de la fenêtre.

Dans *La musique d'une vie*, le narrateur et un grand nombre de personnes se trouvent tous quelque part au milieu de l'Oural, retenus par une tempête de neige. « Perdu au milieu de [s]es semblables¹⁵ », du magma humain qui attendait l'arrivée du train, le narrateur expérimente la Rencontre. Elle a lieu dans le flux des ans mais cette brève rencontre dure un instant. C'est de la musique, dont les derniers accords s'estompent dans la salle d'attente où dominent la fatigue et le sommeil. Le haut-parleur annonce le retard du train, encore six heures à passer à la gare dont la porte donne sur des vastes « espaces balayés par les bourrasques¹⁶ ». Tout se confond dans l'obscurité, les visages des gens se mêlent, la ville se fond dans l'infini. « Les ombres humaines que je distinguais autour de moi se fondent de nouveau dans une seule masse. Les respirations se mêlent, le marmonnement des récits nocturnes s'éteint dans le soufflement du sommeil¹⁷. » Il est impossible de fixer ce lieu même si le narrateur essaie d'attacher cette gare, ce « trou noir dans un océan blanc¹⁸ » à un lieu géographique précis. La salle d'attente de la gare devient un lieu inexact, « une ville de l'Oural¹⁹ », l'article indéfini accentue cette indécision topologique parce que l'Oural s'étend sur plusieurs milliers de kilomètres. Elle est donc *au milieu* de l'Oural.

À l'est de cette ville, s'étend l'infini sibérien qui ne cesse de hanter l'écrivain Makine. La steppe russe sous toutes ses formes sera l'espace par excellence de toute expérimentation et création littéraire et comme telle celui de la fiction. C'est un espace lisse, tels « le désert, la steppe, la glace ou la mer [est] espace local de pure

¹² *La musique d'une vie*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

connexion²⁰ », que l'écrivain peuple à sa guise et dans lequel il invente et entremêle des éléments réels et fictifs. Sur la steppe il n'existe pas une seule direction, mais plutôt leur pluralité, tout comme la monade de Leibniz²¹. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, quand on se « distribue » sur un espace lisse ouvert, on observe chaque fois une multiplicité d'orientations. Même si l'on avance, on est, on reste toujours *au milieu*²² de la steppe. La position sera pour toujours le « milieu », même si l'on fait demi-tour ou change de direction. La steppe n'a pas de marge, ni de frontière, juste un milieu qu'occupent « les intensités, les vents, les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores²³ ».

Alors que le héros de Makine, Alexeï *voyage, fuit* en lisse, sur la steppe, sur cet « espace nomade par excellence²⁴ », il expérimente « tout un devenir, un devenir difficile, incertain²⁵ ». La Russie était en pleine guerre, quand Alexeï a dû quitter son refuge ukrainien, « la valise à double fond », l'espace vide, sans fenêtre, sans le moindre recoin où s'abriter. Il se sauva au milieu de la nuit, il voulait se fondre dans l'espace, devenir *imperceptible*. Devenir imperceptible c'est vouloir être indiscernable. Alexeï souhaitait être parmi les autres soldats, ne pas se faire remarquer. Il voulait tendre vers l'impersonnel, vers l'asubjectif à cause de son passé, parce qu'avant, pendant et après la deuxième guerre mondiale il y eut les purges. S'évadant, il se heurte aux flots des fuyards et des soldats, qui déterminent Alexeï à voler les vêtements d'un soldat mort pour échapper à la mort. Il savait qu'il devait se perdre, passer inaperçu, « se confondre avec le mur », comme l'écrivent Deleuze et Guattari :

La joie de ne pas sentir en lui la présence d'un jeune homme épris de musique était très rassurante. Il regarda sa main, ces doigts couverts de cicatrices, d'éraflures, cette paume aux cals jaunâtres. La main d'un autre homme. [...]

Il espérait avancer à travers cette guerre sans marquer par des traits voyants l'identité de celui dont il vivait désormais la vie. Être lisse, sans relief, ni personnalité, un peu comme cet ovale en contreplaqué.²⁶

Sur le champ de guerre, il n'était plus Alexeï Berg, ni le soldat inconnu (Sergueï Maltsev), dont il avait endossé l'identité, mais il vivait dans un bloc de devenir Berg-Maltsev. Devenir ne signifie pas imiter quelque chose ou quelqu'un, ni s'identifier à lui, c'est de trouver en soi et dans l'autre des *particules* entre lesquelles on instaure « des rapports de mouvements et de repos, de vitesse et de lenteur ». C'est « la zone de voisinage ou de co-présence d'une particule²⁷ ». Il faut éliminer tout ce qui enracine chacun (tout le monde) en lui-même, il faut « être inconnu ». C'est bien

²⁰ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 615. (Désormais : *Mille plateaux*.)

²¹ DELEUZE, Gilles, *Le Plî*, Paris, Minuit, 1988.

²² *Mille plateaux*, p. 9–37.

²³ *Ibid.*, p. 598.

²⁴ *Ibid.*, p. 434–527.

²⁵ *Ibid.*, p. 602.

²⁶ *La musique d'une vie*, p. 79–80.

²⁷ *Mille plateaux*, p. 334.

difficile d'être comme tout le monde, de ne pas se faire remarquer, surtout dans une guerre. Berg-Maltsev a réussi à passer inaperçu pendant la guerre, parce qu'il « avait depuis longtemps appris à paraître terne et, souvent le premier dans les assauts, savait s'effacer après la fin d'un combat, quand le commandement relevait le nom des plus braves²⁸ ».

Comme le mouvement ne peut pas être perçu, il est en rapport essentiel avec l'imperceptible, Berg-Maltsev continue à *être lisse*, il marche, monte parfois dans des camions, descend dans un village en disant au chauffeur qu'il y habite. Puis continue son chemin, reprend sa marche :

De temps en temps, arrêté au milieu des champs déserts et blancs, au milieu de toute cette terre meurtrie par la guerre, il flairait l'air, croyant discerner comme un bref souffle de tiédeur. Il devinait que tout ce que lui restait de vie était concentré dans ce souffle faiblement printanier, dans ce reflet aérien et brumeux de soleil, dans l'odeur de ces eaux qui s'éveillaient sous la glace. Et non pas dans son corps décharné qui ne sentait même plus les brûlures du vent²⁹.

Sur la steppe hivernale, ayant perdu le sens de ses propres organes Berg-Maltsev se fait un *corps sans organes*³⁰. Ne ressentant plus ni le froid, ni le frémissement de son corps, il laisse passer sur lui « les intensités, les vents, les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores³¹ » pendant qu'il roule dans cet espace lisse comme un œuf. En effet, le corps sans organes est comme un œuf plein avant l'extension de l'organisme, celui-ci devient le contraire de l'organisme³² (fonctionnement organisé des organes, où chacun a sa place, assigné à un rôle qui l'identifie). L'organisme comprend le corps, les membres du corps et la tête, ainsi que le visage. Le corps sans organes ne procède pas par le visage. Il n'en a aucun.

Or, c'est grâce au visage que l'on est capable d'exprimer nos émotions et sentiments à l'aide de la très grande mobilité des muscles oro-faciaux sous le contrôle des nerfs. Le visage, ce soi-disant miroir de l'âme, communique les traits signifiants de la subjectivité. Il annonce les énoncés de la langue, prise dans des visages. C'est ainsi que le visage devient un « véritable porte-voix³³ » de l'homme. Deleuze et Guattari définissent le visage en tant qu'un système *mur blanc-trou noir*, les joues du visage étant le mur blanc et les yeux percés comme un trou noir dans le visage. Ce système est une *machine abstraite de visagéité* qui a deux aspects. Elle fait fonctionner le visage de deux façons : elle détermine l'individu aux dichotomies entre les divers éléments (X ou Y), ou dans ses choix (oui-non). Il y a toujours une ordination de normalité où la machine abstraite de visagéité décide si l'élément

²⁸ *La musique d'une vie*, p. 78.

²⁹ *Ibid.*, p. 82.

³⁰ *Mille plateaux*, p. 185–205.

³¹ *Ibid.*, p. 598.

³² Un organisme, en biologie et en écologie (du grec *organon* = instrument) est un système complexe évolutif formé d'organes qui interagissent de façon à fonctionner comme un ensemble stable. C'est un ensemble des organes qui constituent un être vivant, toute entité biologique possédant ou non des organes. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/organisme/14988>, site consulté le 11/01/2010.

³³ *Mille plateaux*, p. 220.

(l'être) passe ou ne passe pas. S'il est normal, ou au contraire, déviant, il faut le pousser à la marge de la société. Ainsi le visage devient-il « une politique³⁴ », car comme un ensemble de traits il détient l'instrument du pouvoir absolu (le visage du Christ). La visagification agit comme une contamination, les hommes doivent être « christianisés, c'est-à-dire visagifiés³⁵ ». La fonction de visagéité nous montre sous quelle forme l'homme constitue l'étalon : blanc, mâle, adulte. C'est l'homme blanc, majoritaire par excellence.

En même temps, le visage détient les caractéristiques les plus importantes de l'homme pour décoder un message par les cinq sens : l'ouïe, le goût, le toucher, l'odorat, la vue. Ces sens se défont dans le corps sans organes, de telle sorte qu'un *Cso* peut « marcher sur la tête » ou « faire de son corps un rayon de lumière qui se meut à une vitesse toujours plus grande³⁶ ». C'est ce type d'expérimentation qui peut délibérer le visage de ses traits. Pour cela, il faut toutes les ressources des arts – de la peinture, de la musique et de la sculpture – car c'est par la picturalité et la musicalité qu'on peut *défaire* le visage, tracer une *ligne de devenir*. Selon Deleuze et Guattari l'art assure une fuite active, non pas une fuite dans l'art, mais une fuite par l'art. « C'est par la musique qu'on devient dur et sans souvenir, à la fois animal et imperceptible : amoureux³⁷. » L'art seul constitue l'instrument par lequel on réussit à tracer une ligne de vie, il emporte l'individu vers l'asubjectif, la désubjectivation. C'est le sans-visage qui est aussi une politique, mais celle-ci *passé en dessous, à travers*, se glisse dans les affrontements molaires, devient inséparable de l'anorganisme du corps. Ce mode de désubjectivation témoigne du fait que le sujet n'existe jamais qu'à l'état larvaire et non comme un « sujet substantiel achevé, bien constitué³⁸ ». Toutes ces dépersonnalisations sont des devenirs, et par conséquent minoritaires, car le devenir est toujours *minoritaire*³⁹. Il est nécessaire de distinguer *minoritaire* de *minorité*. La minorité désigne un peuple dans un pays où la langue parlée diffère de celle que la minorité utilise. C'est un « ensemble », un « état⁴⁰ », alors que « minoritaire » est toujours un devenir, un processus. Devenir est comme une ligne qui n'a ni début, ni fin, juste un milieu, comme si on était au milieu de la steppe russe. Cette ligne est en quelque sorte le corps sans organes, c'est-à-dire, une « surface virtuelle et lisse⁴¹ », un espace lisse et parcourable sans obstacles en tous sens. C'est l'infinité contemporaine par excellence, « l'intensité zéro » comme principe de production.

Par sa contemporanéité, le corps sans organes ou l'espace lisse, a un temps particulier : c'est le temps de « l'Aïôn⁴² » qui règne au-dessous du ciel sibérien. Dans cette gare russe, le temps n'a aucune signification. Les gens qui attendent ne

³⁴ *Ibid.*, p. 222.

³⁵ *Ibid.*, p. 218.

³⁶ *Ibid.*, p. 229.

³⁷ *Ibid.*, p. 230.

³⁸ DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Minuit, 1968, p. 156.

³⁹ DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 7–26.

⁴⁰ *Mille plateaux*, p. 356–357.

⁴¹ SASSO, Robert – VILLANI, Arnaud, « Le vocabulaire de Gilles Deleuze » in *Les Cahiers de Noesis*, Nice, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, n° 3, printemps 2003, p. 62.

⁴² DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 190.

sont pas à même de constater simplement combien de temps ils ont passé dans cette salle d'attente, dix heures ou vingt, une nuit ou deux, un mois ou toute une année dans ce néant de neige, « plus vague qu'un nulle part⁴³ ». Ce temps, Deleuze et Guattari l'appellent « Aïôn ». Celui-ci se réfère à un temps décomposé, qui n'a pas de présent, juste un passé et un futur. C'est l'envers du temps de Chronos. En Russie, la surabondance d'espace et la plaine engloutissent le temps, égalisent les délais et toutes les durées, tous les projets. Les plaines s'étendent derrière les rails, elles invitent à prendre la fuite, mais non pas dans le sens de s'échapper de quelqu'un, mais de suivre le chemin. Ne pas s'arrêter mais continuer la route, le voyage dans l'espace lisse.

Dans ce temps froid, avant de s'endormir, le narrateur ensommeillé veut échapper à la classification d'*homo sovieticus*. Il ne réussit pas, puisque le confort mental que ce terme lui offre, dissimule sa contestation. Et tout à coup se produit la « rencontre ». Le narrateur entend les derniers accords d'une musique qui le réveillent. Il cherche la source du bruit, mais au milieu des corps endormis il n'entend rien, que des ronflements. Soudain, de nouveaux brefs éveils de clavier se font entendre, avec des pauses, « très espacées⁴⁴ ». Ces quelques notes « s'insistent comme des instants d'une nuit tout autre⁴⁵ », où la musique se détache de l'heure – il est trois heures et demie, il fait nuit – et du lieu, de la gare enneigée. À cette musique soudaine et vague, le narrateur ne peut rester indifférent, tels ses compatriotes. Il la trouve d'une beauté extraordinaire, elle ne l'incite pas à abandonner ce monde plein d'odeur d'alcool et de conserves, mais plutôt « marque une frontière, esquisse un autre ordre des choses⁴⁶ ». Alors le narrateur pénètre dans l'une des annexes de la gare et se surprend en train de se diriger vers la salle d'où filtre un peu de lumière et quelques notes musicales. Ce n'est pas une rencontre habituelle, comme c'est le cas lorsqu'on se précipite pour aller vers quelqu'un. Mais c'est « le quelque chose » qu'on rencontre.

C'est quelque chose d'« inidentifiable⁴⁷ », « l'être du sensible, ce par quoi le donné est donné, l'insensible⁴⁸ ». Comme Deleuze l'explique, c'est une sensation virtuelle, que l'actuel doit éternellement manquer. Cet être du sensible est l'*aistheteon*. Il a une sensibilité particulièrement grande pour la beauté de l'art ou de la nature. Il perçoit la sensibilité d'une manière continue – dans l'infinitif des verbes – c'est ce qui doit être senti, le virtuel dans la sensation. Pour prendre un exemple de la nature, l'arbre qui est en train de verdoyer. Ceci renvoie à un temps sans début ni fin, car verdoyer signifie « l'insensible sensibilisant⁴⁹ ». Par contre, l'*aistheteon* signifie ce qui est actuellement senti, l'intuition empirique. Le sensible est l'arbre vert, nous le voyons, il est vert dans le moment respectif.

⁴³ *La musique d'une vie*, p. 18.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ SASSO, Robert – PARNET, Claire, « Le vocabulaire de Gilles Deleuze », *Op. cit.*, p. 294.

⁴⁸ DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, *Op. cit.*, p. 187.

⁴⁹ SASSO, Robert – PARNET, Claire, « Le vocabulaire de Gilles Deleuze », *Op. cit.*, p. 295.

Cette rencontre influe sur le cours des idées du narrateur. Il comprend que seul l'art, ici la musique, peut lui offrir la fuite immobile, la liberté et la créativité, ce n'est qu'ainsi qu'il peut échapper à la dénomination d'*homo sovieticus*. Il se concentre davantage sur la musique, se laisse emporter de plus en plus loin, loin du monde réel et de la gare hivernale. La musique a une fonction libératrice comme dans le cas de Berg-Maltsev. Au moment où celui-ci doit exécuter quelques pièces musicales apprises par Stella⁵⁰, comme le *Petit Soldat de plomb*, et la *Valse de colombes*. C'est la surprise de Stella pour son public, lors de la soirée de ses fiançailles avec un jeune homme dont le père travaille au Ministère de l'Intérieur. Les jeunes applaudissent, les invités plus âgés trouvent la plaisanterie un peu osée. Berg-Maltsev « s'exécuta, comme au temps de leurs leçons, avec l'obtus application d'un automate⁵¹ ». Tout le monde riait pendant le *Petit Soldat de plomb*, cette chansonnette jouée par un soldat était très drôle. Certains se permettaient aussi de décocher une épigramme au jeu du pianiste : « Mais dis-donc, général, je ne savais pas que dans ton ministère les chauffeurs étaient aussi pianistes⁵² ». La *Valse de colombes* devait clore le programme du soir, mais Berg-Maltsev ne commença réellement qu'une fois que les invités se furent tus :

[...] mais il attendait toujours, les mains posées sur les genoux, assis très droit, l'air absent. Stella chuchota, comme un souffleur, en lançant un clin d'œil aux invités : « Mais vas-y! Tu commences par le *do* avec le pouce de ta main droite... »

Quand il laissa retomber ses mains sur le clavier, on put croire encore au hasard d'une belle harmonie formée malgré lui. Mais une seconde après la musique déferla, emportant par sa puissance les doutes, les voix, les bruits, effaçant les mines hilares, les regards échangés, écartant les murs, dispersant la lumière du salon dans l'immensité nocturne du ciel derrière les fenêtres.⁵³

La musique remplit autant la salle que le corps sans organes de Berg-Maltsev, il expérimente un *devenir-musique* par ce spectacle de piano. Berg-Maltsev se détache complètement de la maison du général, et s'offre entièrement au rythme et à la beauté de la musique.

Il n'avait pas l'impression de jouer. Il avançait à travers une nuit, respirait sa transparence fragile faite d'infinies facettes de glace, de feuilles, de vent. Il ne portait aucun mal en lui. Pas de crainte de ce qui allait arriver. Pas d'angoisse ou de remords. La nuit à travers laquelle il avançait disait et ce mal, et cette peur, et l'irréparable brisure du passé mais tout cela était déjà devenu musique et n'existait que par sa beauté.⁵⁴

⁵⁰ Stella est la fille du général, dont Berg-Maltsev est le chauffeur pendant longtemps, après la fin de la deuxième guerre mondiale. Lors de longues attentes chez le général dans le « nid-de-pie », il fait la connaissance de sa fille. Elle l'invite à l'aider à tourner les pages des partitions, pendant qu'elle joue du piano. L'hiver, elle apprend à jouer au soldat maladroit et aux capacités médiocres. Lors de la soirée de ses fiançailles, Stella veut se vanter de son talent de professeur.

⁵¹ *La musique d'une vie*, p. 120.

⁵² *Ibid.*, p. 121.

⁵³ *Ibid.*, p. 121–122.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 122.

Le corps sans organes de Berg-Maltsev n'a pas besoin d'organes comme un corps ordinaire, les « flux d'intensités, leurs fluides, leurs fibres, leurs continuums et con-jonctions d'affects, le vent et les micro-perceptions⁵⁵ » remplacent son monde. Berg-Maltsev laisse voir son devenir-musique qui existait toujours, pendant de longues années.

Arrivés à Moscou, le narrateur voit Berg-Maltsev se fondre dans le flux des gens pressés, vêtus de « grossiers paletots gris ou noirs⁵⁶ », qui semblent sortir de l'époque stalinienne. Berg-Maltsev se perd dans la coulée sombre qui plonge dans l'entrée du métro. L'ancienne voix revient, et répète de nouveau au narrateur *homo sovieticus*, qu'il ne peut pas faire taire à cause de sa somnolence. Le narrateur prend place dans le hall de la gare. Berg-Maltsev, tout comme il avait disparu, réapparaît de nouveau, soudainement, et invite le narrateur chez lui pour que ce dernier puisse bien se reposer et ne s'attarde plus dans le froid de la gare. Le soir, après avoir mangé un peu de pain enveloppé dans des feuilles de partition, les deux vont au concert à la maison de la culture des chemins de fer. Le narrateur, plein de préjugés, (« jamais un concert, surtout dans ce quartier situé au diable, ne rassemblera suffisamment de monde pour la [la salle] remplir!⁵⁷ ») est ravi de l'électricité des chuchotements et de l'excitation qui règnent dans la salle. Berg-Maltsev, l'ancien pianiste se choisit une place au tout dernier rang, là où la lumière ne parvient presque pas. Il veut rester inaperçu, dans un air lointain. À l'instant où le jeune pianiste apparaît, Berg-Maltsev est déjà très loin, « l'homme paraît absent, paupières baissées, visage impassible. Il n'est plus là.⁵⁸ » Le devenir-musique le porte d'un concert à l'autre, car un corps sans organes, non marqué ne s'arrête jamais, mais roule dans l'illimité de l'espace lisse.

Le roman de Makine s'achève sur un air de musique. Le narrateur parvient à se libérer de ses propres préjugés ainsi que l'*homo sovieticus* et son héros. En 2001, dans un entretien réalisé par *Lire*, l'auteur en parle longuement, il utilise le mot *âme* pour décrire le personnage principal de son roman. Comme si l'*âme* correspondait au corps sans organes et au devenir-imperceptible qu'il vit, car lui aussi, il est dispensé de dénominations :

J'aime ce mot, « âme », car il échappe aux étiquettes sociales, professionnelles, raciales. Des étiquettes qui ne servent qu'à une chose : réduire l'autre à une fonction qui nous est utile, dont on peut profiter. C'est l'histoire de mon roman d'ailleurs, celle d'un homme sans qualités qui se débarrasse par la force des choses de tout ce que la société lui a imposé comme dénominations. C'est l'âme nue sous le ciel...⁵⁹

C'est pour répondre à l'expression atrocement simplificatrice de Zinoviev que Makine retient son sujet. Il croit que seule la littérature est capable aujourd'hui

⁵⁵ *Mille plateaux*, p. 200.

⁵⁶ *La musique d'une vie*, p. 126.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁹ ARGAND, Catherine, « L'Entretien : Andreï Makine » in *Lire*, no° 292, février 2001, p. 24.

d'« éviter le schématisme hâtif, la généralisation abusive⁶⁰ » que les régimes nazi et stalinien exercèrent à l'époque.

Pour clôturer notre analyse, nous avons constaté que « nomade » est le bloc Berg-Maltsev dans sa marche infinie et son devenir-musique, tout comme le narrateur du roman qui déteste les catégories et les dénominations imposées par le pouvoir. Les nomades, les « nomades des steppes » ont occupé des territoires variés en Europe et en Asie : la grande steppe herbeuse qui s'étend de la plaine hongroise et de l'Ukraine méridionale à la Mongolie est bordée au nord par une steppe boisée, qui fait la transition avec les forêts boréales, au sud par une steppe aride qui s'ouvre sur de grands déserts comme celui du Gobi. La quête de nourriture motive les déplacements des nomades, ils font la chasse et pratiquent l'élevage où la recherche de pâturages et le déplacement des animaux fonde la mobilité des nomades. Le nomadisme est un mode de vie qui est fondé sur le déplacement et par conséquent un mode de peuplement. Selon Deleuze et Guattari le nomade se caractérise⁶¹ : par l'espace lisse, qu'est la steppe ; par la *ligne de fuite* qui correspond au devenir ; par la vitesse, le mouvement absolu et illimité. Et comme ils ne s'arrêtent jamais, ils continuent à chercher d'autres pâturages pour leurs animaux : « les nomades sont toujours au milieu [...]. [Ils] n'ont ni passé ni avenir, seulement des devenirs⁶² ».

Aussi Makine est-il un nomade que l'espace lisse, la steppe et ses sensations ne cessent de hanter pour faire fortune dans ses voix, dans ses phrases et ses histoires. Il vit dans un *devenir-musicien*, quand il modèle la langue, car la problématique de l'écriture ne se distingue pas de l'action de voir et d'entendre. Toute une *musique des mots* ou une *peinture des mots*⁶³ naît, car le langage tend vers sa limite. C'est une limite qui ne demande pas la transgression, parce qu'elle ne se trouve pas en dehors du langage. Il ne faut pas la dépasser, puisqu'elle-même est le dehors : l'asyntaxe, l'agrammaire, l'association inhabituelle des mots, l'utilisation de la synesthésie. Cette musique et peinture propres à l'écriture faite de visions et de sonorités caractérisent le dehors du langage. Le plus grand défi de chaque écrivain – pour Makine aussi – est de trouver sa langue individuelle, son style personnel, être capable de manier la langue tel un instrument musical. Comme la langue standard est une langue à étages, l'écrivain passe son temps à emprunter un escalier afin d'inventer sa propre langue bégayante, mineure. L'ayant découverte, il se cache le visage et suit le chemin de la neutralisation. Devenir neutre, devenir imperceptible, telle est la Vie des artistes, « sans cesse et sans condition⁶⁴ ».

⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁶¹ SASSO, Robert – PARNET, Claire, « Le vocabulaire de Gilles Deleuze », *Op. cit.*, p. 355.

⁶² DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire, *Dialogues*, *Op. cit.*, p. 39–49.

⁶³ DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 9.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.

Le thème du voyage dans *Ami et Amile* : fragmentation et tension

Beatrix KONCZ

La littérature médiévale présente souvent des personnages qui se mettent en route. Les héros de Chrétien de Troyes voyagent entre le monde du quotidien et le monde du merveilleux, Tristan traverse mer et pays et les héros des chansons de geste ne restent pas non plus immobiles. Le voyage, en d'autres termes la mobilité dans l'espace, occupe une place centrale dans les textes courtois et épiques des XII^e-XIII^e siècles. Le topos du voyage marque des effets de structure ainsi que des effets de significations. Le déplacement entre deux endroits fragmente l'espace de la narration et donne un rythme à l'œuvre littéraire. Cette fragmentation semble être essentielle à la construction dramatique et assure la tension narrative par des procédés rhétoriques variés. Les événements qui se produisent au cours du voyage sont, en général, les plus décisifs dans la vie du héros. Ainsi, le voyage apparaît non seulement comme une épreuve physique, mais aussi psychique, et donne la possibilité au personnage de mieux se connaître et d'évoluer.

Nous allons nous pencher ici sur un ouvrage épique qui privilégie largement les déplacements géographiques. Il s'agit d'*Ami et Amile*¹, d'une chanson de geste du début du XIII^e siècle dans laquelle les deux héros, amis parfaits, sont en route tout au long de leur vie et parcourent le vaste monde.

Synopsis

Ami et Amile ont été conçus en même temps et sont nés le même jour. Les parents, avertis par un ange de l'amitié qui unira ces deux personnes, les emmènent à Rome devant le pape qui les baptise. Tous les deux reçoivent du pape une coupe d'or qui leur servira d'objet de reconnaissance plus tard (quand la lèpre effacera leur ressemblance extérieure). Mais pour le moment, ils se ressemblent en tout, et personne ne peut les distinguer. Ils grandissent séparément, mais à l'âge de 15 ans, ils quittent la maison familiale et se mettent en quête l'un de l'autre. Après leurs retrouvailles, ils se jurent amitié pour toujours et serviront ensemble Charlemagne. Dans la cour royale, ils rencontrent une série d'épreuves mais ces difficultés renforcent leur amitié. Le traître Hardré y complotte contre les compagnons, mais il ne parvient pas à ses fins et pour s'excuser donne la main de sa nièce, Lubias, à Amile qui la refuse. Finalement, Ami épouse Lubias, cette femme méchante, qui essaie de détruire l'amitié entre les deux chevaliers. L'autre personnage féminin, la fille de Charlemagne, Bélissant, devient une autre cause des malheurs des deux héros. Elle veut séduire Amile à tout prix et se glisse dans son lit, mais Hardré les surprend et les dénonce au roi. Amile doit donc se justifier lors d'un duel judiciaire, mais connaissant sa culpa-

¹ *Ami et Amile*, éd. par Peter F. Dembowski, Paris, Champion, 1987.

bilité, il se dirige vers Ami qui lui propose de profiter de leur ressemblance. Ami se substitue à Amile. Il gagne le duel l'opposant à Hardré, ce qui lui donne la main de la fille du roi. Par la suite, un ange arrive et annonce à Ami qu'il sera frappé de la lèpre à cause de sa bigamie. Malgré l'avertissement, pour Amile, il accepte la main de Bélissant. Peu après, la prophétie se réalise : Ami devient lépreux. Lubias, dans sa méchanceté chasse Ami de Blaye, et seuls deux fidèles serviteurs restent avec lui. Quand les amis se retrouvent à Riviers, Amile reconnaît son compagnon grâce à la coupe et le soigne dans sa maison. L'ange fait une nouvelle apparition et apprend à Ami la volonté de Dieu qui dit que le seul remède contre sa maladie serait qu'Amile sacrifie ses fils et lave son ami dans leur sang. Amile s'exécute. Dieu guérit Ami et ressuscite aussi les enfants. Les deux compagnons meurent à leur retour d'un pèlerinage à Jérusalem. Leur tombeau se trouve à Mortara.

On trouve plusieurs types de voyage dans ce texte médiéval : des voyages nécessités par le service du roi, des retours épisodiques au foyer, des voyages pour retrouver son compagnon et des pèlerinages. Autant de quêtes qui nécessitent d'incessants allers et retours. Ce « nomadisme » perpétuel, les séparations et les retrouvailles fragmentent le récit et troublent l'harmonie de l'univers que les héros cherchent à reconstruire à outrance. Cette harmonie brisée, due à la séparation de l'être aimé, devient indispensable pour que le thème principal, le sacrifice total, s'accomplisse. Un tel éloignement apparaît donc comme une des conditions de la création dramatique. Le trouvère laisse supposer qu'il va toujours se passer quelque chose : un mélange de tensions et de relâchements maintient l'attention de l'auditoire dès le début jusqu'à la fin. On verra d'abord que le voyage constitue un élément clé de la narration et ensuite qu'il est aussi indispensable à la construction dramatique.

Le voyage : élément structurant de la chanson de geste

À la différence des autres poèmes épiques, dans *Ami et Amile*, ce ne sont pas les lieux géographiques qui donnent une certaine importance à l'histoire. Il n'y a même pas de grande bataille sanglante au centre de l'action d'*Ami et Amile*, il y a seulement deux récits d'affrontement (vv. 208-225 et 335-386), très peu développés. Ici, la tension n'est pas créée par la concentration de l'action dans le temps et dans l'espace, en d'autres termes, par une bataille générale et son dénouement, mais par la séparation des deux héros. Dès le début, Ami et Amile sont isolés l'un de l'autre. D'une certaine façon, ils se cherchent, s'approchent et s'éloignent.

Le poème s'ouvre, après le baptême commun des héros à Rome, sur un mouvement erratique de la quête mutuelle des deux héros. L'action ne se concentre pas à un seul lieu géographique. Les villes, les régions de l'Europe se succèdent précipitamment lors de cette errance, à en perdre haleine. On ne peut pas parler d'unité de lieu dans ce poème épique. Les héros se dépêchent d'une ville à l'autre, comme s'ils hâtaient le moment de la rencontre. Le rythme de cette errance ne se définit-il pas comme l'action d'aller çà et là, en quête, avec le désir d'ubiquité ? Cette écriture de mobilité se matérialise par d'innombrables noms de lieu et de verbes d'action comme : « s'en vaît », « passer avant », « tourner arriere le chemin ». Quant aux pre-

mières retrouvailles des « frères », le trouvère tient l'auditoire en haleine par le moyen du retardement et par la seule fluctuation des oppositions. La dialectique qu'il décrit entre proximité et distance rend plus intense le suspense qui envahit le cœur des héros ainsi que des auditeurs :

Va s'en Amis li cuens a esperons,
Le destrier hurte et broche de randon
Les grans galos, lors se met el troton.
(*Ami et Amile*, vv. 144-146)

Cette première quête réciproque correspond à un voyage initiatique qui précède l'avancée réelle dans l'espace et dans l'esprit. La séparation intensifie le désir qu'a chacun de retrouver l'autre et les voyages montrent par la suite, à travers les lieux et les ans, leur opiniâtreté et la profondeur de leur amitié. Le principe d'écartement des héros est omniprésent dans le récit et ne cesse que lorsque presque tout est perdu. Ce premier voyage, long et pénible, apparaît comme un acharnement qui finit par les retrouvailles souhaitées dans un lieu idyllique. La première rencontre dans un pré fleuri est à la fois la première vraie détente, une coupure dans la narration. Ce pré sera réservé, tout au long de l'œuvre, aux retrouvailles des héros. C'est un endroit ambigu où ils éprouvent de la joie à la rencontre de l'autre :

Vers lui se torne quant il l'ot ravisé,
Par tel vertu se sont entr'acolé,
Tant fort se baisent et estraingnent soef,
A poi ne sont estraint et définé ;
(*Ami et Amile*, vv. 179-182)

et de la tristesse à leur séparation :

Plorant se departirent.
(*Ami et Amile*, v. 587)

Par la rencontre au pré, notre trouvère supprime temporairement la tension issue de l'isolement et crée une ambiance idyllique pour cet espace naturel, qui sera opposé dans son fonctionnement à l'espace urbain. Il oppose clairement le milieu naturel, propice aux conversations profondes et intimes, à la ville, lieu des mensonges et de fausses manifestations. Ce pré devient un espace structurant dans la mesure où le récit se reconfigure incessamment et qu'un autre type de quête part de cet endroit. Dans le motif des retrouvailles, on peut découvrir le schéma mis en scène par les romans courtois où un héros solitaire rencontre son âme sœur, ici non pas de l'autre côté de la mer, mais dans ce *locus amœnus*. Ce pré, n'apparaît-il pas comme un lieu féérique, hors espace et hors temps ? À notre avis, ce monde idyllique répond chaque fois à un autre monde du quotidien plein d'épreuves pour les héros. Une solution partielle ou entière est évoquée chaque fois que cette distance menaçante est abolie. La réunification spatiale apporte un résultat aux difficultés de la vie qu'ils affrontent séparément. Pourtant, c'est toujours la séparation qui permet de construire l'intrigue épique.

Le voyage des héros nous mène à travers des territoires sillonnés plutôt que des paysages à contempler. Au Moyen Âge, l'espace est plus vécu que perçu. On en trouve des exemples dans d'autres textes médiévaux. Dans la *Chanson de Roland* ou par exemple, dans *Huon de Bordeaux*, les lieux ne font pas l'objet d'une véritable description. Elle ne comprend que des motifs stéréotypés : des sommets, des vallées, des montagnes et des villes entourées de murs. Le trouvère d'*Ami et Amile* poursuit la même tradition. Dans la première partie de l'œuvre (vv. 1-200), pour garder l'équilibre structural et présenter l'identité du sentiment d'amitié, le jongleur utilise des alternances dans la présentation du cheminement des protagonistes. Par des reprises de laisses, il montre successivement Ami et Amile en marche l'un vers l'autre, traversant des paysages imaginaires ou réels pendant une période significative. Le trouvère connaît les possibilités de l'art épique et en les explorant il crée non seulement une œuvre particulière dans la dramatisation, mais une œuvre techniquement traditionnelle².

La deuxième partie de la chanson de geste, qui embrasse l'histoire de l'entrée des héros au service de Charlemagne jusqu'au duel judiciaire et l'échange d'identité, prend la dimension d'un autre type de quête. Les trajets ne sont plus des parcours dans toutes les directions mais ils sont réduits à un balancement entre deux villes et le pré déjà mentionné. Cette partie nous présente une double dichotomie dans la mesure où les héros se déplacent d'une part entre Paris et un pré et de l'autre entre Blaye et un pré. Ami et Amile s'y retrouvent et s'y séparent. Ce pré sera ainsi un espace à la fois disjoncteur et conjoncteur. L'espace urbain et l'espace naturel sont reliés par leur voyage qui se combine avec d'autres processus, comme mobilité entre rêves et réalités, joie et tristesse ou être et non-être. Ces trajets ont une signification symbolique. Derrière le simple motif du « service du roi » – qui lance le chevalier en route – on reconnaît « la quête de soi ». L'espace parcouru est formé d'univers contradictoires, la cour royale et le foyer familial sont des *loci terribilis*, et l'étendue naturelle devient un *locus amoenus* :

Beneois soit li prés que je voi ci
Et touz li lieus et li biaux edefis.
Ci fumez noz et juré et plevi
La compaignie entre moi et Ami.
(*Ami et Amile*, vv. 910-913)

La cour, le foyer et le pré sont désignés comme des centres d'où les héros partent et où ils reviennent. Les différents rôles sociaux deviennent des motivations pour se déplacer vers ces lieux. Le dynamisme de cette partie est entièrement gouverné par les départs et les retours continuels des fidèles compagnons. Sous la pression des autres – épouse, ami, roi – ce sont presque uniquement Ami et Amile, les deux protagonistes, qui se déplacent. Le nombre d'épisodes où les deux personnages principaux sont ensemble est réduit, leur séparation brise l'harmonie et assure aussitôt la

² L'étude de l'organisation de la laisse dans *Ami et Amile* permettra de savoir dans quelle mesure le trouvère a utilisé la laisse pour des raisons esthétiques ou pour des raisons narratives.

relance des actions. Tout se passe comme si tout le monde n'attendait que ce moment pour se mettre en œuvre. À Paris, Belissant va dans le lit d'Amile, tandis qu'à Blaye, Ami doit subir les propos arrogants et mensongers de Lubias. Nous pouvons suivre la symétrie des événements en découvrant des analogies intéressantes : il ne s'agit pas uniquement, dans les deux cas, de maléfices féminins, mais les deux héros éprouvent un sentiment d'éloignement de ces lieux. Ces lieux apprennent aux héros que les femmes sont les sources des épreuves et des malheurs, en bref, des occasions de chute.

Les moments de rupture (les départs et les retours) structurent le texte dans la mesure où ils déclenchent une nouvelle étape de l'action, et ils sont les points de départ ou de clôture de telle ou telle action. On peut ainsi distinguer les épisodes suivants : le départ d'Ami et de Lubias à Blaye, le départ d'Ami de Paris après la ruse de Bélissant, la deuxième rencontre au pré fleuri, le retour aux villes après l'échange de place, le duel judiciaire et une troisième rencontre avant une rupture quasi définitive.

Les multiples déplacements entre Paris et Blaye, et la rencontre dans la prairie ressemblent à un cercle vicieux dont seule la transgression du pouvoir divin et humain peut assurer la délivrance. Mais cette délivrance n'est pas absolue puisque cette transgression a de fortes conséquences, et pousse Ami vers d'autres lieux où il doit subir un certain nombre d'épreuves.

La troisième partie de l'histoire, que nous avons choisi d'appeler « l'errance du lépreux », comprend plusieurs épisodes importants qui se déroulent dans différents lieux. Cette partie nous révèle une troisième sorte de quête à travers l'errance géographique. Il s'agit de la plus importante quête de la vie humaine : la recherche de l'absolu chrétien. Les étapes terrestres de ce parcours sont absolument significatives. Le long chemin qu'Ami parcourt nous fait penser au calvaire de Jésus.

Ami retourne successivement sur les lieux où il a passé quelque temps après sa naissance. Il va à Rome chez son parrain, à Clermont dans sa famille, et finalement il se met à la recherche de son ami :

Dex, dist li cuens, quel part porrai vertir ?
Gloriouz Peres qui en crois fustez mis,
Or sai je bien, je n'ai mais nus amis.
(*Ami et Amile*, vv. 2576-78)

Le déplacement du héros et de ses deux serviteurs se réalise dans un environnement naturel dont la description est réduite aux stéréotypes et dépourvue de toutes sortes de détails – couleurs, végétation – de véritables épithètes de nature. Bien qu'il se pose la question : « Dex, dist li cuens, quel part porrai vertir³ ? [...] » (v. 2576), son sentiment d'être perdu est plus psychique que physique. Mais le voyage dans l'espace lui permet la quête de soi ainsi que la quête de l'autre, son double physique et psychique.

³ vertir v. (XI^e s., Alexis ; lat. pop. *vertire pour vertere). 1. Tourner, retourner. – 2. Faire passer d'un sentiment à un autre, faire changer d'opinion [...]. – 3. Se tourner, aller. [...] in GREIMAS, Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 1999, p. 617.

La mer, espace structurant du récit épique, est un élément dialectique : elle souligne la distance entre les amis, mais elle permet en même temps leur union. Le jongleur utilise ce motif fréquent dans la littérature médiévale en tant qu'opposition manichéenne entre un monde de malédiction et une terre d'asile. La mer est un espace de fragmentation dans la mesure où elle souligne l'opposition des forces du Bien à celles du Mal. Ajoutons à cette conception dialectique l'importance de la signification morale que proposent les textes médiévaux en évoquant ce topos ancien : ce trajet maritime relie les mondes de la diégèse, et permet la progression vers un monde meilleur, vers le bonheur et la réalisation de soi. Les événements de Riviers sont empreints d'une morale religieuse qui assure leur cheminement vers la glorification. Avant l'union ultime, ils accomplissent encore ensemble le plus important trajet géographique et spirituel sur Terre, le pèlerinage au Saint-Sépulcre. Ainsi, la mort qui les réunit pour toujours sera une fin heureuse. Le déplacement majeur du récit, c'est-à-dire le voyage commun des héros à Jérusalem n'occupe que quelques lignes. La raison de ce voyage n'est plus la quête de l'autre, mais la quête de l'absolu chrétien :

De Blaivies issent par un main li baron,
Oltre mer vont por querre voir pardon.
[...]
La mer passerent au vent sans aviron,
Jusqu'au Sepulcre n'i font arrestison,
La sainte Crois, ou souffri passion
Jhesus li Sires, baisierent a bandon,
Puis s'en retornent arriere sans tanson, [...].
(*Ami et Amile*, vv. 3472-73 et 3482-86)

De nombreux éléments spatiaux disloquent l'espace de la narration, et c'est l'acte de voyage qui relie ces éléments de l'espace. Cette fragmentation contribue remarquablement au développement de la tension qui donne au poème épique sa valeur et sa puissance.

La tension dramatique

L'approche structurale d'*Ami et Amile* a montré que le voyage, la séparation et certains lieux sont inscrits d'une façon évidente au sein de l'organisation du récit épique. Les ruptures dans l'espace, abolies à quelques reprises par des rencontres, sont essentielles à la construction dramatique. Nous consacrerons ce chapitre à l'analyse de l'art de combiner la dramatisation et le motif du voyage. Le jongleur d'*Ami et Amile* utilise l'éloignement comme instrument de tension et la rencontre comme celui de détente. Tout l'intérêt de l'œuvre réside dans ce jeu de maintien de l'attention par la tension. Par quels moyens le voyage arrive-t-il à créer une tension dans la narration ? Le trouvère recourt à plusieurs procédés dramatiques qui éveillent et maintiennent l'intérêt du récepteur et témoignent de la connaissance de l'art épique de l'auteur.

Les procédés de dramatisation qui se développent au cours de l'histoire sont divers : anticipation, précipitation, retardement, présages, jugements et différents types de motifs comme des menaces humaines ou naturelles. Ces éléments qui apparaissent souvent lors du voyage du héros, modifient la tonalité de la chanson de geste. Dans *Ami et Amile*, on peut trouver des exemples parfaits de ces éléments techniques qui contribuent chaque fois au rebondissement de l'action. Notre jongleur joue également avec ces procédés qui peuvent créer une atmosphère tendue avant la détente qui, par contre, ne dure jamais longtemps. Ainsi à la laisse 7, le personnage du pèlerin au grand âge apparaît comme un signe du changement en bien du cours de l'histoire. L'auditeur sait déjà avant ses mots que cette personne va annoncer de bonnes nouvelles. Il s'agit d'un personnage donneur d'informations. Il vient à l'aide d'Amile en lui donnant des nouvelles sur Ami :

[...] Je fui a Sinc a Pasques en esté,
Il n'a tel ville en la crestienté,
Devant moi vint uns Frans si conraéz,
Amis a non, si est de Clermont nés,
Et quiert Amile, bien a douz ans passéz.
Or s'en redoit en France retourner,
Mais il n'en finne chascun jor de parler.
(*Ami et Amile*, vv. 97-103)

et il fournit d'importants renseignements aussi à Ami sur Amile :

Va s'en Amiles li preus et li cortois,
Et li paumiers se depart demanois ;
Léz une roche deléz un bruierois
A encontré dant Ami le cortois.
(*Ami et Amile*, vv. 124-127)

On peut remarquer que l'auteur anonyme persiste dans l'emploi du procédé de retardement. L'insertion de la scène du vilain (laisse 10) qui garde ses bêtes est un doublement de celle du pèlerin. L'inquiétude et le désir de l'auditoire de voir des amis unis dure déjà depuis une centaine de vers. La rivière qu'il faut franchir, le pré couvert de fleurs annoncent que le moment de détente, après tant de tension et d'attente, n'est plus loin. Les anticipations et les présages peuvent réduire la tension, pas seulement la renforcer.

Lors de leur deuxième rencontre après une longue séparation, le temps de détente est réduit à quelques instants puisque la situation qui les menait l'un vers l'autre est inquiétante. L'auteur anonyme du poème épique oppose implicitement le caractère oppressant de l'espace urbain et le caractère paisible de cet espace naturel. Cette opposition se réfère également aux personnages que l'on rencontre dans ces lieux. Ainsi à la laisse 57, Amile exprime son inquiétude affolée sur les personnages qui l'entourent à Paris :

N'en puis mais, en non Dé !
Par celle foi qui je doi Deu porter,
Que Belissans au gent cors honoré

S'en vint couchier dejouste mon costé,
Si m'escouta li traitres Hardréz,
Au matinnet m'en ala encuser.
Bataille ai prinse au traïtor prouvé [...]
(*Ami et Amile*, vv. 1004-1010)

La tension devient plus forte à mesure que nous progressons dans l'histoire et que Amile prononce qu'un homme coupable est incapable de se battre. Il s'abandonne au désespoir, mais Ami, qui était « prouz et saiges » donne la clé de cette situation difficile. Il va livrer la bataille contre Hardré puisque les deux héros sont équivalents, se ressemblent en tout et ainsi ils sont interchangeables. De cette idée de « déguisement » résulte une détente éphémère qui deviendra un vrai cauchemar après le duel judiciaire. L'assertion de Dominique Boutet concernant *Jehan de Lanson* est aussi vraie à propos d'*Ami et Amile* :

Une action épique est donc, pour notre trouvère, un mélange de détentes et de tensions dramatiques, dans lequel les anticipations retiennent et maintiennent l'attention de l'auditoire dans une sorte de flottement ; faussement transparente, l'action épique est comme voilée systématiquement par un brouillard.⁴

Le caractère dialectique de cette scène de rencontre est également signalé par le décor. Malgré le bonheur des retrouvailles, l'ambiance est imprégnée d'inquiétudes et de menaces. Cette fois, la description du même paysage annonce des événements négatifs :

Or fu Amiles enmi le pré couchié,
[...]
De l'autre part ot un gaste monstier,
Tuit sont li mur gasté et pesoié
Et les tors fraintez et il maubre brisié.
(*Ami et Amile*, vv. 930, et 937-39)

On peut remarquer que ces motifs négatifs intégrés au récit ont une grande importance dans la création de la tension dramatique. L'usage des anticipations précèdent les moments de grande intensité. À la laisse 11, le motif de la « reverdie » sert à marquer le temps de la détente, et très souvent il joue un rôle dans la structuration du récit dans la mesure où il assure la relance des cours des événements. Mais la reverdie ainsi que les motifs de la laisse citée ci-dessus, peuvent signaler une tension dramatique et témoignent de l'importance que les trouvères accordent à l'ambiance.

La troisième partie de la chanson de geste, dans laquelle abondent les déplacements géographiques, est riche en motifs épiques, comme les menaces humaines et naturelles. La présentation des extrêmes, la fausseté, la méchanceté des frères d'Ami et des marins contre la bonté des serviteurs est à la base de l'organisation de cette partie du récit. Ces scènes donnent une très grande importance aux valeurs morales et religieuses. Les étapes du voyage d'Ami lépreux servent à notre trouvère de

⁴ BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson. Technique et esthétique de la chanson de geste au XIII^e siècle*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1988, p. 224.

moyen pour présenter tout un monde manichéen. Il oppose clairement les forces du Bien et les forces du Mal. L'auditoire pense que les souffrances du lépreux ne peuvent plus s'aggraver, ou que les serviteurs n'ont plus les moyens d'atténuer les souffrances du malade, mais le trouvère dispose toujours de moyens pour renforcer la tension et surprendre l'auditoire.

Quant aux personnages de cette scène, ils sont tous caractérisés par des sentiments et des réactions poussés à l'extrême provoquant ainsi un suspense et la surprise de l'auditoire. Comme Raphaël Baroni l'a bien vu, quant à la tension du récit, c'est dans le suspense, la surprise que réside la force des intrigues⁵. Voici la réaction exagérée du frère d'Ami :

Il passe avant, par le frainc prinst le murl,
Jusqu'an la goule li a tout embatu.
Li murs s'esfroie et li cuens est cheüz,
Que par la char li est li sans sailluz
Et par la bouche et par le nés issuz.
(*Ami et Amile*, vv. 2561-65)

Les jugements que l'auteur forme sur ces personnages sont nécessaires pour accroître la force dramatique de la scène. Ces jugements sortent parfois de la bouche des personnages :

[...] Laissiez les fols, certez ne sevent mieuz.
Dammeldex lor pardoingne.
(*Ami et Amile*, vv. 2570-2571)

et parfois de la bouche du narrateur :

Se ne fuissent li troi desloial frere
Que li cors Deu maudie !
Garin et Haymmes furent prou et gentil, [...]
(*Ami et Amile*, vv. 2600-2602)

De la même façon, le narrateur ne manque pas de souligner le caractère opposé des marins infâmes et des fidèles serviteurs à la laisse 135. Ces personnages secondaires, ainsi que leurs dialogues, gestes et actions, sont tous des moyens de dramatisation.

Conclusion

Notre travail sur la structure et la dramatisation dans les scènes de voyage dans *Ami et Amile* confirme et infirme à la fois l'affirmation de Paul Zumthor sur la production épique dans son *Essai de poétique médiévale* : « La production de texte est plus ou moins clairement conçue comme une re-production du modèle ⁶ ». L'auteur d'*Ami et Amile* présente dans l'ensemble une autre matière dans des formes déjà éprouvées de l'art épique. Il a su choisir les éléments les plus caractéristiques de la

⁵ BARONI, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 91-157.

⁶ ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 86.

chanson de geste traditionnelle, et en introduit d'autres pour donner un rythme poétique au texte et créer une tension dramatique. C'est une œuvre riche en inventions. Par l'utilisation du pré comme lieu de rencontre et de détente, il reprend l'idée que Jacques Le Goff appelle « le désert-forêt »⁷ mais sous une autre forme. Le pré est un espace hors du temps et a la même fonction que la forêt ou la mer dans d'autres récits médiévaux. Le pré n'apparaît que trois fois dans le texte mais ce n'est pas un obstacle au fonctionnement de sa valeur structurante. Les longs voyages et les pénibles quêtes sont essentiels à l'intrigue, et la séparation des héros présente la plus forte tension de toute l'œuvre. En outre, en employant systématiquement des oppositions manichéennes, l'auteur propose des moments de « suspense » qui se définissent comme composants du développement d'une tension. Raphaël Baroni précise que la tension narrative sera « considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue »⁸. L'organisation du récit est donc complexe et met en évidence la réflexion du poète sur l'art épique.

⁷ LE GOFF, Jacques, « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval » in *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 59–75.

⁸ BARONI, Raphaël, *Op. cit.*, p. 18.

Nos auteurs

Gabriella BANDURA : *coquelicotrta@yahoo.com*

Étudiante en première année de Master de littérature française de l'Université de Szeged

Zsófia GALICZA : *galizso@gmail.com*

Étudiante en troisième année en langue et littérature française à l'Université de Szeged.

Erzsébet HARMATH : *eharmath@yahoo.fr*

Ancienne étudiante à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged, en phase de préparation de thèse

Domaine de recherches : la littérature francophone contemporaine, l'œuvre d'Andreï Makine

Beatrix KONCZ : *bettikoncz@hotmail.com*

Ancienne étudiante à la formation doctorale en littérature française à l'Université Eötvös Lóránd de Budapest, en phase de préparation de thèse

Domaine de recherches : la littérature française du Moyen-Âge

Eszter LIKTOR : *eszterliktor@gmail.com*

Étudiante en cinquième année en langue et littérature françaises à l'Université de Debrecen

Ágoston NAGY : *nagyagoston@lit.u-szeged.hu*

Ancien étudiant à la formation en linguistique française en phase de préparation de thèse et enseignant au Département d'études françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : linguistique informatique, extraction terminologique automatique

Ramona PÁL-KOVÁCS : *palkramona@gmail.com*

Étudiante en cinquième année en langue et littérature françaises à l'Université de Szeged

Erzsébet PROHÁSZKA : *proerzs@yahoo.fr*

Étudiante en deuxième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la critique d'art et la peinture de genre au XVIII^e siècle

Olga Sarolta RAUZS : *rauzs.olga.sa@hotmail.com*

Étudiante en cinquième année en langue et littérature françaises à l'Université de Szeged

Dóra SZÉKESI : *szdora@hotmail.com*

Étudiante en troisième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : questions de l'altérité dans la pensée de Diderot

Zsófia SZÚR : *szurzs@gmail.com*

Étudiante en deuxième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : esthétique des XVII^e et XVIII^e siècles, les sensations et les arts

Márta VÁRADI : *varadi.f.marta@gmail.com*

Étudiante en deuxième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : mémoires roturiers en fin du XVIII^e siècle (1789–1815)



Kiadja a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
<http://www2.u-szeged.hu/jatepress/>

Felelős kiadó: Dr. Szász Géza egyetemi docens, tanszékvezető
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 150, munkaszám: 27/2010.