

« *prismes irisés* »



X 21155

« *prismes irisés* »

---

---

Textes recueillis  
sur les littératures  
classiques et modernes  
pour *Olga Penke*  
qui fête ses soixante années



Klebelsberg Kuno Egyetemi Kiadó  
Szeged, 2006

Ce volume a bénéficié du soutien financier de la Faculté des Lettres de l'Université de Szeged.  
Ouvrage réalisé avec le soutien du service culturel de l'Ambassade de France à Budapest.

Rédaction

Timea GYIMESI, Beatrix KONCZ, Anikó KÖRÖS,  
Katalin KOVÁCS, Miklós PÁLFY

Lecteurs

Sophie CONSTANS, Vanessa CRINE, Hélène HULIN

SZTE Egyetemi Könyvtár



J0004715482

© Les auteurs

X21155

Illustration de couverture

Reproduction de la *camera obscura* (planche de l'*Encyclopédie*)



Édité par Klebelsberg Kuno Egyetemi Kiadó, Szeged.

ISBN 963 86996 1 2

Sans autorisation écrite de l'Éditeur, toute reproduction ou copie, par quelque procédé que ce soit, de l'ouvrage intégral ou partiel, est interdite.

Couverture et réalisation technique :

Hevesi István (Klebelsberg Kuno Egyetemi Kiadó)

Responsable de l'édition : László Borbás,

directeur des Éditions Klebelsberg Kuno Egyetemi Kiadó.

Réalisé sur les presses de : Szegedi Színes Nyomda



## Table des matières

En guise d'avant-propos .....	7
Tabula Gratulatoria .....	8
<i>1. A la claire fontaine (philosophie, théorie et problèmes)</i> .....	9
<i>Mária LUDASSY</i> : Deux idées de Nation .....	11
<i>György E. SZÓNYI</i> : Elisabeth I: Myths, Iconography, Self-fashioning .....	21
<i>Timea GYIMESI</i> : Réflexions « anexactes » sur les devenirs de la structure... ..	29
<i>András DÉKÁNY</i> : Psychologie cartésienne comme réforme de l'entendement .....	39
<i>Mihály BÁCSKAI</i> : Quelques aspects théoriques de l'art de la nouvelle .....	49
<i>Tamás PAVLOVITS</i> : Nature et méthode, ou le bon usage de la raison selon Pascal .....	55
<i>2. De clairière en clairière (à travers les siècles)</i> .....	63
<i>Mihály BALÁZS</i> : István Budai Parmenius et Jean Hotman .....	65
<i>Imre SZABICS</i> : Interférences de motifs dans le <i>Roman de Jaufré</i> et les romans arthuriens de Chrétien de Troyes .....	73
<i>Györgyi MÁTÉ</i> : Paroles légères .....	85
<i>Éva VÍGH</i> : Una virtù sociale: la facezia barocca nella <i>Filosofia morale del Tesauro</i> .....	95
<i>Jenő ÚJFALUSI NÉMETH</i> : De Sanche à Don Sanche d'Aragon « non tam meliora quam nova » .....	103
<i>Judit LUKOVSKZI</i> : Crispin au tournant de deux siècles .....	117
<i>Katalin KOVÁCS</i> : Le Brun, Félibien et l'expression des passions dans la théorie picturale du XVII <sup>e</sup> siècle .....	127
<i>Ágnes PÁL</i> : La littérature comme catégorie mouvante. Vers une redéfinition du roman épistolaire .....	135
<i>Beatrix KONCZ</i> : <i>Ami et Amile</i> , est-ce vraiment une chanson de geste ? .....	147
<i>Miklós PÁLFY</i> : László et Lancelot .....	153
<i>Jean-Paul PAGLIANO</i> : Rabelais et les supplices .....	159
<i>3. Les Lumières et leurs reflets</i> .....	165
<i>Imre VÖRÖS</i> : L'histoire de Hongrie dans l' <i>Encyclopédie</i> .....	167
<i>Tivadar GORIOVICS</i> : Le XVIII <sup>e</sup> siècle dans les dissertations scolaires d'un lycéen français (1894–1902) .....	175
<i>Gábor TÜSKÉS – Éva KNAPP</i> : History of the Neo-Latin Studies in 18 <sup>th</sup> -Century Hungary .....	185
<i>József PÁL</i> : De la notion de <i>limite</i> à la fin du XVIII <sup>e</sup> siècle .....	201
<i>Lajos KÖVÉR</i> : Regards sur la Hongrie du XVIII <sup>e</sup> siècle : le diplomate, l'émigré et le prisonnier .....	209
<i>Géza SZÁSZ</i> : L'évolution de l'image de la Hongrie dans les récits de voyage français aux XVIII <sup>e</sup> et XIX <sup>e</sup> siècles .....	219

<i>Monika BURJÁN</i> : Images métaphoriques dans le discours sur la traduction .....	227
<i>Ferenc TÓTH</i> : La forêt disparue et les cannibales français. Science et aventure dans un rapport inédit de Sonnini de Manoncourt à Sartine .....	235
<i>Péter BALÁZS</i> : L'histoire et la monarchie selon le marquis d'Argenson .....	245
<i>István CSEPPENTŐ</i> : Fielding théoricien, lu par l'abbé Desfontaines .....	255
<i>Olga GRANASZTÓI</i> : Fragments de l'histoire d'une bibliothèque. Les livres français des Orczy .....	265
<i>Anikó KÖRÖS</i> : L'aspect pédagogique et rhétorique des histoires adventices dans le roman de Prévost .....	277
<i>Eszter KOVÁCS</i> : Le scepticisme sur l'utilité des voyages .....	289
<i>Gergely LABÁDI</i> : Brieftheorie in der Literatur der ungarischen Aufklärung .....	299
<i>Ágnes PÁLFI</i> : Cérémonies et rituel sacrificiel dans les œuvres philosophiques de l'âge de la raison .....	309
<b>4. Au clair de la lune</b> .....	<b>317</b>
<i>Ilona KOVÁCS</i> : Le discours autobiographique chez George Sand .....	319
<i>Piroska MADÁCSY</i> : Le succès de <i>Lélia</i> en Hongrie au XIX <sup>e</sup> siècle .....	329
<i>László SUJTÓ</i> : Une lecture contextuelle de " <i>L'Irrémédiable</i> " .....	341
<i>Zsuzsa SIMONFFY</i> : Contribution pour le modèle poétique de l'oubli .....	351
<i>Anikó ÁDÁM</i> : Vers une nouvelle esthétique romantique .....	361
<i>Katalin L. DOHAR</i> : « Peintre de l'Orient ». La réception de Pierre Loti en Hongrie .....	371
<i>Gabriella KÖRÖMI</i> : La narration de la quête de la femme idéale dans <i>Les contes et nouvelles</i> de Guy de Maupassant .....	381
<b>5. Kaléidoscope : éclairage et coulisses</b> .....	<b>391</b>
<i>István FRIED</i> : Sándor Márai on Julien Green .....	393
<i>Gabriella TEGYEY</i> : Femmes-écrivains à l'aube du XX <sup>e</sup> siècle : sexe et discours .....	399
<i>Ildikó FARKAS</i> : Leurhongrois : du jargon indoeuropéen ? .....	409
<i>Miklós NAGY</i> : Le référendum sur le Traité constitutionnel de l'UE en France .....	415
<i>Sándor KÁLAI</i> : Média-ti(sati)ons. Les méthodes d'investigation et les médias dans <i>Le chien jaune</i> de Simenon .....	425
<i>Krisztina KALÓ</i> : Hommages rendus à Montesquieu, à J.-J. Rousseau et à Laclos par des auteurs de littérature épistolaire de langue française des XIX <sup>e</sup> et XX <sup>e</sup> siècles .....	435
<i>Izabella LOMBÁR</i> : Des dialogues à la sous-conversation. Quelques aspects des dialogues de Nathalie Sarraute .....	447
<i>Ágnes TÓTH</i> : Roland Barthes, Miklós Erdély et <i>L'Empire des signes</i> .....	455
<i>László LIMPEK</i> : Quelques aspects de la nécessité historique et de la structure « médiévale » du théâtre de l'absurde .....	461
Nos auteurs .....	471

## En guise d'avant-propos

Depuis les grandes découvertes de la physique au début du XX<sup>e</sup> siècle, nous connaissons la double nature de la *lumière*, forme d'énergie rayonnante. Suivant la théorie de l'émission, la lumière est formée de particules d'énergie ; suivant la théorie ondulatoire, la lumière est formée d'ondes électromagnétiques. Selon la mécanique ondulatoire, ces théories constituent les deux aspects complémentaires d'une même réalité physique.

Mais qu'en est-il des *Lumières*, autant de sources d'énergies intellectuelles rayonnantes dont on ressent les émissions même de nos jours, et dont les messages se construisent et se décomposent sous les yeux du chercheur d'aujourd'hui comme les faisceaux de l'échelle des couleurs ? Il en est ainsi des études littéraires, des lettres classiques aux études philologiques plus complexes jusqu'à l'historiographie. Mais comment choisir, comment définir les méthodes à suivre ? M<sup>me</sup> Olga PENKE peut nous le dire à merveille. Elle maîtrise la matière : l'époque des Lumières en toute sa complexité et les instruments de recherche : lunette, microscope et les techniques de la spectroscopie.

M<sup>me</sup> Olga PENKE, à qui nous rendons hommage par le présent recueil, est non seulement un éminent connaisseur de la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle – plus particulièrement de la transformation des genres littéraires et de la fortune de la littérature et de la philosophie françaises en Hongrie à l'ère des Lumières – mais aussi un excellent professeur, un véritable fondateur d'école qui consacre inlassablement temps et attention aux recherches de même qu'aux travaux de ses élèves.

Les auteurs des articles de ce volume sont ses collègues, ses amis ainsi que ses anciens et présents élèves de l'Ecole Doctorale en littérature française à l'Université de Szeged qu'elle avait fondée et qu'elle dirige déjà depuis dix ans avec succès et avec une énergie inlassable : des présents ou des futurs chercheurs qui tous lui doivent beaucoup, tant au niveau professionnel qu'au niveau personnel.

« *Prismes irisés* » : le titre quelque peu énigmatique que nous avons choisi pour ce recueil d'études donne à songer. Or, cette belle formule de Gérard de Nerval ne manque pas de suggérer de nombreuses associations, plus ou moins saugrenues, qui convergent pourtant toutes vers la métaphore de la vision. Détaché de son contexte – où la formule est associée à la neige –, elle peut renvoyer, dans un sens plus global, à la vision du monde, à la vision des mots ou par les mots. C'est, en effet, la métaphore de la vision – englobant bien évidemment aussi celle des Lumières – qui pourrait servir de lien des études littéraires que nous avons le plaisir d'offrir, comme un bouquet de fleurs du mois de mai, à M<sup>me</sup> Olga PENKE pour son anniversaire.

Collègues, disciples, amis et admirateurs qui se présentent dans ce volume lui souhaitent tous la multiplication de ses énergies.

— Les rédacteurs

## Tabula Gratulatoria

*Ádám Péter  
Albert Sándor  
Anderle Ádám  
Badó Attila  
Balogh Ágnes  
Bánföldi Tibor  
Baranyai Zsolt  
Bárdos Miklós  
Barótiné Gaál Márta  
Bassola Péter  
Bernáth Árpád  
Bíró Ferenc  
Boros Gábor  
Bors Edit  
Constans Sophie  
Crine Vanessa  
Csabai Tamás  
Csányi Tímea  
Csernus Sándor  
Csernusné Tóth Annamária  
Csíky Gábor  
Csúri Károly  
Csűry István  
Debreczeni Attila  
Dékályné Szénási Éva  
Ferincz István  
Gálffy László  
Gécseg Zsuzsa  
Granasztói György  
Hász-Fehér Katalin*

*Hulin Hélène  
J. Nagy László  
Kakusziné Kiss Gabriella  
Karácsonyi Judit  
Karafiáth Judit  
Kenesei István  
Kis Zsuzsa Eszter  
Kiss Attila  
Kiss Kornélia  
Kriván Gabriella  
Kukovecz György  
Kukoveczné Zentai Mária  
Lőrinszky Ildikó  
Makk Ferenc  
Martonyi Éva  
Mihalovics Árpád  
Monok István  
Nagy Ágoston  
Odorics Ferenc  
Olajos Terézia  
Oszetszky Éva  
Pál Gyöngyi  
Rozsnyai Bálint  
Szajbély Mihály  
Szörényi László  
Tverdota György  
Varga Diána Judit  
Varga Róbert  
Wojtilla Gyula*



*1. A la claire fontaine*

*(philosophie, théorie et problèmes)*

---

---





## Deux idées de Nation<sup>1</sup>

La conception d'une association tout à fait volontaire, dont la moralité est légitimée par la liberté d'adhésion, répond à une logique fondamentalement différente de celle qui préside à l'idée d'une communauté organique, dont le développement n'admet point la planification rationnelle, et dont les membres regardent comme un sacrilège la pensée du libre choix de l'acceptation des traditions communautaires. D'une part, se profile le constructivisme rationaliste et de l'autre, le traditionalisme historique.

Il n'y a qu'une seule loi qui par sa nature exige un consentement unanime. C'est le pacte social : car l'association civile est l'acte du monde le plus volontaire ; tout homme étant né libre et maître de lui-même, nul ne peut sous quelque prétexte que ce puisse être, l'assujettir sans son aveu<sup>2</sup>.

Dans cette association, seul le consentement libre des citoyens peut légitimer les règles de la vie collective. Au contraire, dans la logique du traditionalisme, c'est la constitution, formée et déformée historiquement, qui constitue l'identité des citoyens. « Corrigez, s'il se peut, les abus de votre constitution ; mais ne méprisez pas celle qui vous a fait ce que vous êtes<sup>3</sup>. »

L'artefact du *Contrat social* ne connaît point d'adhésions non consacrées par les citoyens, car l'égalité juridique est aussi évidente que le droit démocratique à la vie politique. Dans les *Considérations sur le Gouvernement de Pologne*, les structures traditionnelles de cette société jouent, en effet, sur le sens de la hiérarchie, le respect de l'autorité politique, sans admettre l'examen critique du mérite ou du démérite. La légitimation d'une institution, n'est autre chose que la preuve de son historicité.

Mais, dans le domaine de la moralité politique, de l'éthos communautaire – qui est le plus important pour Rousseau – les deux modèles sont presque identiques. La relation morale de l'individu à la collectivité politique – fût-elle la création volontaire des citoyens du *Contrat social* ou le fruit de l'évolution spontanée de l'histoire nationale des Polonais – est identique. La cohésion sociale n'est pas l'addition pure des inclinations individuelles ; l'utilité commune ne peut être réduite au jeu des intérêts privés, le but collectif de l'organisation politique n'est pas

---

<sup>1</sup> Cet article a été publié dans *Jean-Jacques Rousseau, politique et nation*. Actes du II<sup>e</sup> colloque international de Montmorency (27 sept. – 4 oct. 1995), présentation générale par R. Thiéry, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 39–48.

<sup>2</sup> CS, IV, 2, OC, t. III, p. 440.

<sup>3</sup> GP, OC, t. III, p. 954.

une extrapolation simple des objectifs isolés. La construction (ou la reconstruction) d'un super-ego moral des membres de la communauté crée une identité qualitativement différente de celle des individus isolés. C'est une existence partielle qui n'existe que dans la communauté et par la communauté. Mais comment obtenir cette moralité du « moi commun » qui n'a qu'un seul but, le salut de la république ? Via la transformation totale de la nature humaine par le législateur du *Contrat social*.

Celui qui ose entreprendre d'instituer un peuple doit se sentir en état de changer, pour ainsi dire, la nature humaine ; de transformer chaque individu qui par lui-même est un tout parfait et solitaire, en partie d'un plus grand tout dans cet individu reçoive en quelque sorte sa vie et son être ; d'altérer la constitution de l'homme pour la renforcer, de substituer une existence partielle et morale à l'existence physique et indépendante que nous avons tous reçue de la nature<sup>4</sup>.

Via la conservation consciente des traditions historiques de la nation par le législateur des Polonais

Il faut maintenir, rétablir ces anciens usages et en introduire de convenables, qui soient propres aux Polonais. Ces usages, fussent-ils indifférents, fussent-ils mauvais même à certains égards, pourvu qu'ils ne le soient essentiellement, auront toujours l'avantage d'attacher les Polonais à leur pays et de leur donner une répugnance naturelle à se mêler avec l'étranger<sup>5</sup>.

Tous deux tendent à l'identification parfaite de l'individu avec sa communauté, mais la possibilité de cette identification dans le cas premier est ouverte à tous ceux qui veulent et peuvent accepter « l'obéissance à la loi qu'on s'est prescrite », tandis que ces usages héréditaires excluent probablement tous ceux qui ne sont pas nés dans la même tradition. Mais on ne peut décrire la conception du changement de la nature humaine grâce au seul projet de maintenir chronologiquement des usages historiques. Déjà la Préface de *Narcisse* exige le respect religieux des coutumes anciennes :

Tout peuple, qui a des mœurs et qui par conséquent respecte ses lois et ne veut point raffiner sur ses anciens usages, doit se garantir avec soin des sciences et surtout des savants, dont les maximes sentencieuses et dogmatiques lui apprendraient bientôt à mépriser ses usages et ses lois : ce qu'une nation ne peut jamais faire sans se corrompre. Le moindre changement dans les coutumes, fût-il même avantageux à certains égards, tourne toujours au préjudice des mœurs. Car les coutumes sont la morale du peuple ; et des qu'il cesse de les respecter, il n'y a plus de règle que ses passions ...<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> CS, II, 7, *Op. cit.*, p. 381.

<sup>5</sup> GP, *Op. cit.*, p. 962.

<sup>6</sup> NP, OC, t. II, p. 971.



Les *Considérations sur le Gouvernement de Pologne* ne font pas toujours un éloge sans critique du développement spontané de la législation polonaise : « La législation de Pologne a été faite successivement de pièces et de morceaux, comme toutes celles de l'Europe<sup>7</sup>. » Ici, le gradualisme, la spontanéité – les idéaux de tous les organicismes évolutionnistes – ne sont point idéalisés. Les mœurs et coutumes héréditaires peuvent être des obstacles dans la route de la renaissance nationale.

Si l'on ne connaît à fond la nation pour laquelle on travaille, l'ouvrage qu'on fera pour elle, quelque excellent qu'il puisse être en lui-même, péchera toujours par l'application, et bien plus encore, lorsqu'il s'agira d'une nation déjà toute instituée, dont les goûts, les mœurs, les préjugés et les vices sont trop enracinés pour pouvoir être aisément étouffés par les semences nouvelles<sup>8</sup>.

Le parallèle avec la thèse célèbre du *Contrat social* — « Ce qui rend pénible l'ouvrage de la législation, est moins ce qu'il faut établir que ce qu'il faut détruire ...<sup>9</sup> » — est évident. La solution idéale appartient probablement aux Corses, qui traditionnellement ont toutes les vertus nécessaires pour le renouveau national. « La première règle que nous avons à suivre est le caractère national. Tout peuple a ou doit avoir un caractère national, et s'il en manquait, il faudrait commencer par le lui donner. Les insulaires surtout, moins mêlés, moins confondus avec les autres peuples en ont ordinairement un plus marqué<sup>10</sup>. » L'exigence d'être différent est l'une des plus importantes présuppositions de la formation d'un Etat-nation pour Rousseau. L'évolution de l'unification européenne n'a rien d'attrayante à ses yeux :

Il n'y a plus aujourd'hui de Français, d'Allemands, d'Espagnols, d'Anglais même, quoiqu'on dise, il n'y a que des Européens. Tous ont les mêmes goûts, les mêmes passions, les mêmes mœurs, parce qu'aucun n'a reçu de forme nationale par une institution particulière<sup>11</sup>.

Or les implications sont bien différentes, si le fondement de cette institution particulière est l'origine commune considérée biologiquement – les liens du sang, la généalogie comme source de la définition de la nation – ou si la détermination de la communauté nationale repose sur la base de la communauté des droits politiques, des devoirs sociaux, de l'identité des intérêts et l'auto-identification des normes communes. A considérer les premières communautés organiquement développées et décrites dans le *Discours sur l'inégalité* comme les *standards*

<sup>7</sup> *GP, Op. cit.*, p. 975.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 953.

<sup>9</sup> *CS, Op. cit.*, p. 391.

<sup>10</sup> *PCC, OC*, t. III, p. 913.

<sup>11</sup> *GP, Op. cit.*, p. 960.

naturels de l'évolution humaine, nous voyons que ces intérêts ne proviennent pas de la nature de l'homme.

Les hommes errant jusqu'ici dans les bois, ayant pris une assiette plus fixe, se rapprochent lentement, se réunissent en diverses troupes, et forment enfin dans chaque contrée une Nation particulière, unie de mœurs et de caractères, non par des Règlements et des Lois, mais par le même genre de vie et d'aliments, et par l'influence commune du Climat<sup>12</sup>.

L'idéalisation des sociétés tribales, chez Rousseau, n'est en rien compromise par le fait que la naissance des communautés soit liée à l'apparition de la distinction entre « Nous » et « Eux ». Celle-ci est probablement la plus solide cohésion qui soit pour les groupes-tribus naturels.

Ainsi quoique [...] la pitié naturelle eut déjà souffert quelque altération, cette période du développement des facultés humaines tenant un juste milieu entre l'indolence de l'état primitif et la pétulante activité de notre amour-propre, dut être l'époque la plus heureuse, et la plus durable<sup>13</sup>.

En ce qui concerne l'organisation – non artificielle – de la vie collective, cette formation est la plus naturelle pour l'individu et la collectivité. La base de la cohésion communautaire n'est pas la suppression des intérêts individuels, qui ne sont pas encore développés, mais l'identité naturelle, non réfléchie des buts et des motifs de tous les membres de la communauté et ses objectifs. Si le prix à payer pour resserrer les liens sociaux est la diminution de la force de la seule vertu naturelle, celle de la pitié est encore moins grave aux yeux de Rousseau que si dans le processus inverse, l'esprit national disparaissait à cause d'un humanitarisme vague qui ne serait que le masque de l'égoïsme individualiste. « Les haines nationales s'éteindront, mais ce sera avec l'amour de la patrie<sup>14</sup>. »

La naissance naturelle des émotions collectives via le développement de l'esprit de l'exclusivisme, la haine des étrangers comme source de la cohésion communautaire est un des thèmes les plus originaux et pensé avec le plus de conséquence chez Rousseau : « les mots d'étranger et d'ennemi ont été longtemps synonymes chez plusieurs anciens peuples<sup>15</sup>. » Le paradigme en est l'histoire du peuple juif, le jugement positif de Rousseau sur le mérite législatif de Moïse n'a pas changé du *Contrat social* aux *Considérations sur le Gouvernement de Pologne*.

Conserver la spécificité nationale, c'est empêcher la communication des diverses cultures : c'est le *leitmotiv* de la pensée de Rousseau. Qu'on relise la *Préface de Narcisse* :

---

<sup>12</sup> *DL, OC*, t. III, p. 169.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>14</sup> *DS, OC*, t. III, p. 9.

<sup>15</sup> *CS, Manuscrit de Genève, Op. cit.*, p. 288.

Tout ce qui facilite la communication entre les diverses nations porte aux unes, non les vertus des autres, mais leurs crimes, et altère chez toutes les mœurs qui sont propres à leur climat et à la constitution de leur gouvernement<sup>16</sup>.

De même, dans la *Constitution pour la Corse* – qui conservera plus longtemps à ses habitants ses mœurs, leur simplicité, leur droiture, leur caractère national que si elle était sujette à l'affluence des étrangers<sup>17</sup> » ou dans les *Considérations sur le Gouvernement de Pologne* – « Donnez une autre passion aux Polonais, vous donnerez à leurs âmes une physionomie nationale qui les distinguera des autres peuples, qui les empêchera de se fondre, de se plaire, de s'allier avec eux ...<sup>18</sup>. » L'adoption du modèle juif – une religion nationale exclusive, des traditions particulières qui peuvent maintenir la nation sans territoire, sans souveraineté politique – est des plus importantes dans les réflexions de Rousseau sur la Pologne. La situation historique de celle-ci souligne l'analogie : la souveraineté étatique perdue, le territoire occupé, et l'unique possibilité pour la survivance nationale de la maintenance des différences culturelles. « Si vous faites en sorte qu'un Polonais puisse jamais devenir un Russe, je vous réponds que la Russie ne subjuguera jamais la Pologne<sup>19</sup>. » L'avantage des religions païennes, et surtout de la religion juive, est aux yeux de Rousseau, leur caractère purement national, leur esprit docile envers le système politique de la communauté donnée et leur intransigeance à l'égard des peuples étrangers/ennemis. En ce sens, le protestantisme est plus proche de la théocratie classique, des religions d'Etat des peuples pré-chrétiens : « Dans les Principes des Protestants, il n'y a point d'autres Eglises que l'Etat et point d'autre Législateur ecclésiastique que le Souverain<sup>20</sup>. » Ce n'est pas un hasard si les citations des premiers représentants de la Réforme sont surtout empruntées à l'*Ancien Testament* : c'est le paradigme juif qui est la meilleure expression de l'unité des valeurs religieuses et nationales, spirituelles et politiques. De plus, la création des lois théologico-politiques – ces lois créatrices de traditions nationales qui ont conservé le peuple juif – symbolisent une rare et heureuse coïncidence, où l'activité constitutive du peuple forme la base inconsciente de l'identité nationale, la base de l'immortalité spirituelle d'une nation, non point vaincue moralement, mais seulement militairement et dont l'esprit national peut survivre à la mort politique.

Mais un spectacle étonnant et vraiment unique est de voir un peuple altéré, chargé, mêlé d'étrangers depuis plus de temps encore, n'ayant plus peut-être un seul rejeton des premières races, méprisé de toutes les nations, conserver pourtant ses coutumes,

<sup>16</sup> *NP, Op. cit.*, p. 964 note.

<sup>17</sup> *PCC, Op. cit.*, p. 912.

<sup>18</sup> *GP, Op. cit.*, p. 960.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *LM, OC*, t. III, p. 716.

ses lois, ses mœurs, son amour patriotique et sa première union sociale quand tous les liens en paraissent rompus. Les Juifs nous donnent cet étonnant spectacle, les lois de Solon, de Numa, de Lycurgue sont mortes, celles de Moïse, bien plus antiques, vivent toujours. Athènes, Sparte, Rome ont péri et n'ont plus laissé d'enfants sur la terre. Sion, détruite, n'a point perdu les siens, ils se conservent toujours, ils n'ont plus de chef et sont toujours un peuple, ils n'ont plus de patrie et sont toujours citoyens<sup>21</sup>.

Le Christianisme voulait anéantir la différence entre Grecs et Juifs, son universalisme ne connaissant point les diversités nationales ; à ses yeux, le mythe d'un peuple élu est un blasphème, un obstacle impie sur la route de la Rédemption.

Le Christianisme, au contraire, est dans son principe une religion universelle, qui n'a rien d'exclusif, rien de local, rien de propre à tel pays plutôt qu'à tel autre. Son divin auteur, embrassant également tous les hommes dans sa charité sans bornes, est venu lever la barrière qui séparait les nations et réunir tout le genre humain dans un peuple de frères<sup>22</sup>.

Cette mentalité ouvrira la route à l'assimilation, fatale pour une nation expulsée de son territoire ou opprimée dans sa patrie. Dans cet esprit, il faut aimer nos ennemis, pardonner leurs crimes, mais on ne peut pardonner ceux commis par son propre peuple : c'est une stratégie absurde pour la survivance nationale. Moïse connaissait mieux la méthode de la rédemption nationale, même si c'était aux dépens de la philanthropie générale :

Pour empêcher que son peuple ne se fonde parmi les peuples étrangers, il lui donna des mœurs et des usages inaliénables avec ceux des autres nations ; il le surchargea de rites, de cérémonies particulières ; il le gêna de mille façons, pour le tenir étranger parmi les autres hommes, et tous les liens de fraternité qu'il mit entre les membres de la république étaient autant de barrières qui les tenaient séparés de leurs voisins et les empêchaient de se mêler avec eux<sup>23</sup>.

On peut devenir chrétien par le moyen de la conversion, par l'acceptation consciente de la doctrine des *Évangiles*, mais on ne peut appartenir au peuple élu par un choix individuel, par un acte volontaire. Cette critique de l'universalisme chrétien et cet éloge du particularisme juif créent une situation assez singulière dans le cas de la Pologne ; le catholicisme étant ici la religion traditionnelle, presque nationale, et la plus universaliste possible. Or, entre les Prussiens protestants et les Russes proslaves, le catholicisme romain doit jouer le rôle de la religion nationale pour les Polonais, il doit incarner l'esprit de l'exclusivisme national – et l'histoire polonaise a prouvé, que cette hypothèse n'était pas sans fondement.

---

<sup>21</sup> *Fragments politiques*, OC, t. III, p. 499.

<sup>22</sup> *LM*, *Op. cit.*, p. 704.

<sup>23</sup> *GP*, *Op. cit.*, p. 957

Cette espèce de catholicisme politique, avec toutes les prétentions d'une religion d'Etat, liée à un nationalisme presque xénophobe, existe encore en Europe centrale.

La critique de la religion chrétienne « trop sociable, embrassant trop tout le genre humain pour une législation qui doit être exclusive »<sup>24</sup>, n'est qu'une application de la réfutation du jusnaturalisme des philosophes, du rejet d'une conception du droit naturel stigmatisé comme cosmopolite, dont la base est la thèse de l'uniformité de la nature humaine, et par voie de conséquence l'invariabilité des droits et des devoirs de l'homme, l'existence d'une morale universelle avec des normes variables « *Semper et ab omnibus ubique* ». La justice n'est pas préexistante à la loi positive, les maximes transculturelles de la morale universelle ne sont que la dégradation de l'éthique particulariste des communautés concrètes. Ce sont les points principaux de la rupture philosophique avec le philosophe :

...nous concevons la société générale d'après nos sociétés particulières, l'établissement des petites républiques nous fait songer à la grande, et nous ne commençons proprement à devenir hommes qu'après avoir été citoyens. Par où on voit ce qu'il faut penser de ces prétendus cosmopolites, qui justifient leur amour de la patrie par leur amour pour le genre humain ...<sup>25</sup>

Mais quelles sont les implications possibles d'un rejet catégorique de l'existence des normes morales universelles, historiquement ou logiquement préexistantes aux codes juridiques des diverses nations ? La possibilité d'une critique humanitaire des coutumes historiques des collectivités empiriques disparaîtra d'elle-même. Toute cruauté fût-elle dans la vie intérieure d'une nation ou dans la guerre entre diverses nations deviendrait légitime, si l'historicité ou les traditions nationales la justifiaient. Cette conclusion est assez incompatible avec les intentions de l'auteur de la *Paix perpétuelle* ou du *Fragment de l'Etat de Guerre*. La loi naturelle, dans le sens classique du mot peut exister et être impuissante envers l'égoïsme individuel : « le violent interlocuteur » a déduit cette implication des prémices de la théorie du jeu. La solution de Rousseau est bien connue : « Par de nouvelles associations, corrigeons, s'il se peut, le défaut de l'association générale<sup>26</sup>. » Mais, cette correction est-elle bonne envers l'égoïsme collectif des nations ? C'est une question de savoir s'il le faut également corriger. Si nous considérons la force de la cohésion communautaire comme une vertu supérieure à toutes les autres considérations morales, nous pourrions trouver le programme suivant : « A vingt ans un Polonais ne doit pas être un autre homme ; il doit être un Polonais<sup>27</sup> », réalisation suprême des capacités humaines.

<sup>24</sup> *LM, Op. cit.*, p. 704.

<sup>25</sup> Manuscrit de Genève, *Op. cit.*, p. 287.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>27</sup> *GP, Op. cit.*, p. 966.

L'amour de l'humanité donne beaucoup de vertus, comme la douceur, l'équité, la modération, la charité, l'indulgence, mais il n'inspire point le courage, ni la fermeté etc.; et ne leur donne point cette énergie qu'elles reçoivent de l'amour de la patrie qui les élève jusqu'à l'héroïsme<sup>28</sup>.

Le patriotisme du *Contrat social*, qui est la création de « l'acte du mande le plus volontaire », n'exclut point la possibilité de la généralisation dans la direction des valeurs universelles, impliquant le genre humain sans distinction de religion ou de race. L'autonomie morale dans la création libre des lois ouvrira la route à tous les hommes pour l'acceptation volontaire d'un même système juridique, d'un même idéal politique, d'une même moralité collective. Mais si nous supposons une relation organique, quasi-biologiquement déterminée entre l'individu et sa collectivité nationale, avec la liberté de choix, toute possibilité d'universalisation serait anéantie. On ne peut pas devenir juif par le fait simple qu'on ne mangera plus de porc. Dans la conception du *Contrat social*, les coutumes non-réfléchies, les mœurs fondées sur les préjugés traditionnels sont des obstacles insurmontables : « quand une fois les coutumes sont établies et les préjugés enracinés, c'est une entreprise dangereuse et vaine de vouloir les réformer<sup>29</sup>. » Le but de l'éducation nationale, destinée aux Polonais, est la formation des sentiments collectifs qui excluent le raisonnement individuel. Cette entreprise passe par un conditionnement des réflexes émotifs qui n'admettent ni le contrôle rationnel, ni l'attitude critique et qui ne connaissent pas la création des valeurs supra-individuelles.

C'est l'éducation qui doit donner aux âmes la force nationale et diriger tellement leur opinion et leur goûts, qu'elles soient patriotes par inclination, par passion, par nécessité. Un enfant en ouvrant les yeux doit voir la patrie et jusqu'à la mort ne doit plus voir qu'elle. Tout vrai républicain suçera avec le lait de sa mère l'amour de la patrie<sup>30</sup>.

Dans le cas d'une nation subjuguée par ses voisins, dont les traditions culturelles, religieuses et politiques sont fondamentalement différentes des siennes, cette attitude de total rejet de toute influence étrangère, de respect inconditionnel de toutes traditions nationales, d'adoration quasi-religieuse de la culture populaire, peuvent être les meilleurs moyens de conserver l'unité nationale par le maintien intact de l'héritage culturel.

Mais imaginons l'adoption de la *Constitution pour la Corse* au XX<sup>e</sup> siècle, le bannissement des citoyens qui ont quitté la cité pendant trois ans<sup>31</sup> pour connaître des cultures différentes !

---

<sup>28</sup> *Fragments politiques, Op. cit.*, p. 536.

<sup>29</sup> CS II, 8, *Op. cit.*, p. 385.

<sup>30</sup> *GP, Op. cit.*, p. 966.

<sup>31</sup> *PCC, Op. cit.*, p. 941 et 945.

L'idée de rédemption nationale deviendrait l'idéologie d'un populisme borné, dont la stupide xénophobie fournirait l'esprit d'un exclusivisme chauvin ou même raciste, qui empêcherait la réalisation du programme authentique de Rousseau : la fondation de la souveraineté du peuple, basée sur l'égalité des droits et sur la participation politique. Cet idéal d'une démocratie directe, non-représentative peut avoir des implications problématiques du point de vue « de la liberté des modernes », pour paraphraser Benjamin Constant, mais il reste toujours dans la culture de la liberté. Or si à l'intérieur d'un Etat national « l'étranger est synonyme d'ennemi », cet ennemi ne sera plus l'agresseur extérieur, mais l'esprit critique, l'attitude rationaliste de ses propres citoyens : toutes les manifestations du non-conformisme seront stigmatisées comme étrangères à l'âme nationale, le pluralisme politique comme l'ennemi de l'unité nationale. J'ai peur que cette deuxième notion de nation, celle d'une entité culturelle ethniquement déterminée, puisse motiver les peuples de l'ex-Yougoslavie à s'entretuer. Dans la pensée de la philosophie politique de Rousseau, ce n'était point le cas, mais dans un nationalisme ethnocentriste contemporain, c'est devenu une fatalité : la conception contractuelle de la nation, l'idéal de la liberté de choix dans l'adhésion à la communauté nationale, la participation politique démocratiquement ouverte à tous les citoyens, sans distinction de religion ou de nationalité, seraient les victimes des traditionalismes autoritaires, des nationalismes fondamentalistes, de la manie de la pureté ethnique et de la notion biologiste de la nation.





## Elisabeth I: Myths, Iconography, Self-fashioning

To Olga Penke  
with very best wishes "from the neighbourhood".

1. Shekhar Kapur's 1998 film, *Elizabeth*, has brought back the figure of the mythical English ruler, the Renaissance Virgin Queen to 20<sup>th</sup>-century popular imagination by recycling the theme, how the young sovereign decided not to become the wife of any mortal man, but "to marry England". The film connects this theme to two intertwining motivations: first, the celluloid-image of Elizabeth appears to be a strong, conscious and determined woman who at the same time is also shown as a feeble, sometimes almost helpless woman, struggling within the grip of the ruthless male-dominated political machinery. Her own advisors, members of the Privy Council are on the one side, and her enemies, traitors, fanatic Catholic priests, conspirators on the other. This is a pattern well grounded by the help of modern attitudes of feminism and women studies oriented scholarship, ready for consumption by a 'politically corrected' early-third-millennium audience.

In my present paper I am offering a *new*- and *neo*-historicist review<sup>1</sup> of scholarly approaches about the personality and rule of Elizabeth I, to see whether the film – which is advertised on the box of the commercial video edition as "a cracking thriller" and "riveting, thrilling and sexy"<sup>2</sup> production – is simply a postmodern fantasy made for the consumers of the products of the Polygram and Universal Studios, or perhaps we can credit film director Shekhar Kapur with the rare talent of being able to recycle history in such a way that the end-

---

<sup>1</sup> *Neo-historicism* is to be differentiated from *new historicism*. The former is a post-structuralist product 'invented' by Stephen Greenblatt and Louis Adrian Montrose in the early 1980s. On its history cf. Jean E. Howard, "The New Historicism in Renaissance Studies," *English Literary Renaissance* 16 (1991): 13–43; Kiernan Ryan, ed., *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader* (London: Arnold, 1996); Aram H. Veaser, ed., *The New Historicism* (London: Routledge, 1989). The latter is a new, polemical approach, initiated by Robin Headlam Wells, Glenn Burgess and Rowland Wymer, being discontented with the overpoliticized and sometimes manipulative interpretations of both American New Historicism and British Cultural Materialism (cf. Robin Headlam Wells–Glenn Burgess–Rowland Wymer, *Neo-historicism. Studies in Renaissance Literature, History and Politics* (Woodbridge: D. S. Brewer, 2000). In my present review I do not take side, but use – critically – the methods and results of both new- and neo-historicism.

<sup>2</sup> The first phrase is quoted from Barry Norman's "Film Night", the second from *Woman's Own*.

product manages to preserve deep and relevant links with the historical material from which it has grown out.

Here I can anticipate my conclusion: I think that *Elizabeth* is one of those fortunate modern artworks which speak about history without turning their subject into costly, spectacular but lifeless waxmuseum-scenes, however their pronounced contemporaneity does still respect the pastness of the past and does not degrade once living and integral subjects into mere allegorical or didactic shadows, either. The film does not schematize the figure of the queen more than 16<sup>th</sup>-century power politics, ideology, literary and popular imagination did so, too. My test-material for checking this aspect will be the iconography of Elizabeth, as it developed during her reign.

2. The film *Elizabeth* uses the following plot-elements and episodes to motivate the young queen's transformation – to use Roy Strong's phrase – into "an English Icon":<sup>3</sup>

*First step:* Still during the reign of her sister, 'Bloody Mary', Elizabeth is implicated in the Thomas Wyatt conspiracy and is sent to the Tower. The seriously ill Mary wants to see her, and in a weak moment she asks her: "Promise me something. When I will be gone and you will do everything in your power to oppose the Catholic faith, do not take away from the people the consolation of the Virgin Mary..." After a moment of suspense, Elizabeth answers: "When I am queen, I promise, to act as my conscience dictates"<sup>4</sup> This scene prepares that historical motive of the film which is based on the notion, that the almost religious cult of Elizabeth that developed by the 1570s was to substitute the cult of the Virgin Mary from which the English people were deprived by the Reformation.<sup>5</sup>

*Second step:* From the outset of the reign, William Cecil (the later Lord Burghley) keeps on urging Elizabeth to get married and produce an heir to the throne, otherwise her rule remains weak and prey to aggressive ambitions. At one instance the film shows old Cecil (who – played by Richard Attenborough – is in fact much older than his historical counterpart) rambling among the maids of

---

<sup>3</sup> Cf. Roy Strong, *The English Icon. Elizabethan and Jacobean Portraiture* (London: Thames & Hudson, 1969). See also Roy Strong, *The Cult of Elizabeth* (London: Thames & Hudson, 1977).

<sup>4</sup> Shekhar Kapur dir., *Elizabeth*, Polygram and Universal Studios, 1999, real time 0:17.

<sup>5</sup> On the effect of the Reformation on the people's relation to rites and magic see Keith Thomas's monumental *Religion and the Decline of Magic* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1971). On Elizabeth as a substitute for the Virgin Mary see Helen Hackett's comprehensive monograph *Virgin Mother, Maiden Queen. Elizabeth I and the Cult of the Virgin Mary* (London: Macmillan, 1996) and those historical works by which Hackett's study were prompted: E. C. Wilson, *England's Eliza* (1933, New York: Octagon, 1966); Frances A. Yates, *Astreae: The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (London: Routledge, 1975), and Roy Strong's cited monographs (1969 and 1977).

honour and asking them to show him every morning the Queen's sheets, that "he could know about all her 'proper functions'". Responding to the giggles of the maids, he becomes deadly serious: "Her Majesty's body and person are no longer her own property. They belong to the State."<sup>6</sup>

*Third step:* As if in answer to Cecil's repeated remarks about Elizabeth's vulnerability resulting from her female sex, at one point Elizabeth bursts out: "I have chosen to have the heart of a man. I am my father's daughter."<sup>7</sup>

*Fourth step:* The last but one scene of the film takes place in a chapel where – in front of the statue of the Virgin Mary – Elizabeth and Sir Francis Walsingham (her later Secretary of State) are talking. While looking at the statue Elizabeth says, "She had such power on men's hearts. They died for her." Walsingham's reply seems to be the catalyzer of the conclusion of the film: "They have found nothing to replace her." So, Elizabeth decides to replace the Virgin Mary for the people. A ritualistic (and iconographical) transformation follows, breaking with her past, with her youth. Elizabeth's hair is cut and she is dressed in such a robe which generates the 'English Icon,' resembling the iconographical representations of Mary. No wonder, Elizabeth herself is surprised to see the result: "God, I have become a virgin", she says. Then she turns to Lord Burghley who is standing among the overwhelmed crowd of courtiers: "Observe, I am married to England"<sup>8</sup>

3. The film of course handles quite liberally the actual historical events: reshuffles chronology, condenses long sequences of time, this is especially true about the presentation of Norfolk's revolt and his fall. A suitable analogy is Shakespeare's approach to English history in his chronicle plays: everybody knows that things did not happen exactly as he represented them on the stage, still the plays convey an authentic historical vision. One of the privileges of artworks is to master a framework in which history is presented: certain themes are highlighted and their logic remoulds the (hi)story into plot. In fact, as we know from Hayden White, turning story to plot is often a great temptation for professional historians, too.

These highlighted themes of *Elizabeth*, the film, are nevertheless in harmony with what we know from other sources about the Virgin Queen. Her integral femininity, her reluctance to get married, her struggle with the surrounding male political machinery and her conscious choice to remodel herself into a sacred figure all can be found in the historical source materials and all constitute parts of the argumentation of modern scholars. Historians, of course, see the above themes in significantly more complex ways than the film which simpli-

<sup>6</sup> *Elizabeth*, real time 0:39.

<sup>7</sup> *Elizabeth*, real time 1:33.

<sup>8</sup> *Elizabeth*, real time 1:49-50.

fies, condenses and offers schematic presentations. In the present concise essay I would like to show this in connection with two motives: first by looking at Elizabeth's self-fashioning as she chose to remain unmarried, and secondly by reflecting on the social-ideological process of her transformation into a sacral figure.

In the film the self-fashioning motive is straightforward: her reluctance to get married becomes an explicit *choice* which is motivated by the constraints of politics and the recognition that the people need a substitute for the Virgin Mary. As opposed to this scheme, historians have unearthed a great variety of possible stimuli, the most important of these are as follows:

Since it was quite inconceivable even for contemporaries that a Queen would not marry and thus neglect one of her supreme duties in producing an heir, historians have pondered that the Queen may have suffered some physical impediment to intercourse, perhaps syphilis made her infertile. By now these views have been dismissed.<sup>9</sup>

Probably not the most decisive, but logically the next aspect is to look at Elizabeth's psychology and her childhood / adolescence experiences. As we know, she was the daughter of Henry VIII's second wife, Anne Boleyn, who was arrested in 1536 and executed upon the charges of multiple adultery with, among others, her own brother. Elizabeth was at that time three and from then on she could experience the fluctuating fortunes of her stepmothers: Jane Seymour died of childbirth, Anne of Cleves was abandoned because Henry had become tired of her, Katherine Howard was also executed because of alleged adultery in 1542 – Elizabeth was then eight and a half. With the next stepmother, Katherine Parr, the young princess had close and warm relationship, at least until her father's death, because months after Henry's passing away Parr passionately married Sir Thomas Seymour a reckless womanizer, who also had an eye on the dazzling teenager. Finally Parr asked Elizabeth to leave her home, but when she died in childbirth a year later, Seymour continued to pursue the princess. Such a marriage would have been considered incestuous and the rumours about them already damaged the reputation of Elizabeth. She repeatedly tried to be officially cleared by the Lord Protector, Edward Seymour, but – probably because the two Seymours were brothers – in vain.

After 1553, the death of Edward VI, Elizabeth's life became openly endangered. Since there was no male heir, the possibility of woman rule became imminent. Henry's first child, Mary became queen with popular support, but there were opposing factions. The Duke of Northumberland (the *nouveau riche* John Dudley, father of Robert, the later Earl of Leicester) supported a Tudor cousin, Lady Jane Grey, who was even forced to marry one of the Duke's sons, but soon

---

<sup>9</sup> Susan Doran, *Monarchy and Matrimony. The Courtships of Elizabeth I* (London: Routledge, 1996), 4, 220 n° 15.

ended on the scaffold. The Protestant party then favoured Elizabeth, and after she was implicated in the Thomas Wyatt Jr. conspiracy triggered by Mary's marriage to the Catholic Philip of Spain, she was sent to the Tower, only narrowly escaping execution like her cousin, Lady Jane.<sup>10</sup>

Some historians claim, that these experiences were enough to turn the young girl pathologically dreaded of marriage and damaged as a human being. Based on Freudian psychoanalysis, for example Larissa Taylor-Smith has suggested that Elizabeth suffered all her life from an "irresolution of the Oedipal complex".<sup>11</sup> This view is seemingly corroborated by Robert Dudley's recollection, according to which Elizabeth at the age of eight had told him that she would never marry.<sup>12</sup>

William Camden, the historian of Elizabeth turned this theme into a political myth when he included in his *The True and Royall History of the Famous Empresse Elizabeth* (1625) a speech supposedly delivered by Elizabeth in 1559, when a parliamentary delegation visited her with the request to get married:

Now, that the publick Care of governing the Kingdom is laid upon me, to draw upon me also the Cares of Marriage may seem a point of inconsiderate Folly. Yea, to satisfie you, I have already joyned my self in Marriage to an Husband, namely, the Kindgom of England.<sup>13</sup>

John N. King has clarified, however, that the above speech is by and large forgery and that Elizabeth did not take an oath to remain unmarried at that stage of her rule.<sup>14</sup> In fact, time and again she spoke of prospects of getting married, although she also repeatedly emphasized her preference for a celibate life. According

---

<sup>10</sup> The above historical summary is based on Carole Levin, *The Heart and Stomach of a King. Elizabeth I and the Politics of Sex and Power* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994), and Neville Williams, *Henry VIII and His Court* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1971); Neville Williams, *All the Queen's Men. Elizabeth I and Her Courtiers* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1972). The latter two include extensive and helpful genealogical tables.

<sup>11</sup> L. J. Taylor-Smith, "Elizabeth I: A Psychological Profile," *The Sixteenth-Century Journal* 15 (1984): 47–70. Cited by Doran 1996, 5–6. As Taylor-Smith's argument ran, Elizabeth was ridden by extreme guilt because had she been born a boy, her mother would have been spared and she herself would have remained her father's favourite. As a consequence, she came to the conviction that "maleness mattered" and she developed a "masculine identification".

<sup>12</sup> Levin 1994, 176 n° 11 cites Alison Plowden, *Marriage with My Kingdom: The Courtships of Queen Elizabeth I* (New York: Stein & Day, 1977), 25.

<sup>13</sup> Camden's *History* is quoted from Doran 1996, 2.

<sup>14</sup> John N. King, "Queen Elizabeth I: Representations of the Virgin Queen," *Renaissance Quarterly* 43 (1990): 33 (30–74), also King, *Tudor Royal Iconography: Literature and Art in an Age of Religious Crisis* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989).

to other historians, her policy about marriage was a conscious and calculated response “to practical problems of being a female ruler”.<sup>15</sup> These practical problems and Elizabeth’s related deliberations have been carefully analyzed in Carole Levin’s book, the title of which was chosen from one of the Queen’s speeches delivered in a moment of crisis, before the invasion of the Spanish Armada: “I may have the body of a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king”.<sup>16</sup> In the book Levin demonstrates that Elizabeth consciously blurred the demarcation between the male and female genders, as well as the iconography of King or Queen. This, by the way, was in considerable harmony with the ideals and expectations of her subjects, including the chief policy makers.

Concluding the question of deliberate self-fashioning as a Virgin Queen, Susan Doran argues that “Elizabeth did not reject marriage from either psychological motives or political reasons associated with her gender”.<sup>17</sup> She clearly wanted to get married on two occasions: when Robert Dudley’s first wife died in 1560 – although the rumours about Dudley having murdered Amy Robsart made her desire politically impossible; and she also seriously considered the ‘Alancon Match’ in 1579–81, as her famous Petrarchist poem, “On Monsieur’s Departure” testifies.<sup>18</sup>

It is more reasonable to say, that once it happened that Elizabeth remained unmarried, she deliberately started playing a role and develop an image, in order to fully exploit the situation. Certainly this choice was not a simple private initiative but wholly intertwined with the complex political and ideological realities of the times. No wonder, that her councillors also played active part in creating and disseminating those cultural representations which contributed to her transformation into a sacred monarch.

Coming to my second theme now, there is only time to quickly survey how manifold and complex those myth-generating and maintaining forces were which are boiled down in the film *Elizabeth* to the ‘people’s need’ for a substitute Virgin Mary.

To begin with, the very institution of medieval and early modern concepts of monarchy presupposed a sacred aura around the ‘King’s Two Bodies’, as we know from the studies of Ernst Kantorowicz.<sup>19</sup> The ruler’s public body was anointed,

---

<sup>15</sup> Doran 1996, 6 – citing Joel Hurstfield’s *Elizabeth I and the Unity of England* (London: The English University Press, 1960) and Susan Bassnet’s *Elizabeth I: A Feminist Perspective* (Oxford: Berg, 1988).

<sup>16</sup> Cf. Levin 1994, 1, 57, 190 n° 43.

<sup>17</sup> Doran 1996, 11.

<sup>18</sup> Cf. my paper, “Cross-dressing the Tongue: Petrarchist Discourse and Female Voice in Queen Elizabeth’s Song”, *HJEAS* 10.2 (2005).

<sup>19</sup> Ernst H. Kantorowicz, *The King’s Two Bodies: A Study in Medieval Political Theory* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957).

God-like, a patriarchal father-figure. When it came to a woman sitting on the throne, the situation became complicated, the imagery and its connotations became richer. We can see in the case of Elizabeth, that she herself as well as her councillors often represented her as a King or Prince, generating the mighty father-image; on other occasions her femininity, either as a holy Virgin, or as a nurturing mother-figure became emphasized.

These myth-generating cultural representations of Elizabeth can be arranged into the following typology: 1/ as a sacred monarch – comprising both Catholic and Protestant iconography with Old Testament as well as New Testament elements. 2/ As a pagan Goddess, such as Diana, Cynthia, Phoebe, or Astraea – this imagery was the result of Renaissance courtly culture, especially Petrarchist poetry, but often contaminated with political and religious terminology. 3/ Neo-medieval chivalric imagery: since Elizabeth herself was fond of the revived chivalric traditions, such as tournaments in the tiltyard, she quite naturally acquired allegorical personalities related to this cultural lore, such as ‘The Faery Queen’, ‘Gloriana’, or, as in Spenser’s great epic, the masculine, still tender amazonic female knight, Britomartis.

In different periods of her long, forty-five-year rule, the above listed complex of cultural representations appeared with different emphases. At the beginning it was more a Protestant, Old Testament iconography that was attached to her. She was compared to Deborah, or Judith, both being married but valiant heroines. Helen Hackett has pointed out the obvious difficulties with the simplified view that Elizabeth “as the Virgin Queen of Protestantism, came to be identified symbolically with the Virgin Mary” – as stated by Dorothy Connell and many recent historians.<sup>20</sup> But how, asks Hackett, “could the Supreme Governor of a Church which had expelled icons of the Virgin as idolatrous be herself idolised as a pseudo-Marian icon?” Hereafter Hackett warns that the question can only be answered correctly if one contextualizes according to time, place and class (meaning a/ when during her rule such notions and images were used?; b/ where they were used – at court, in Parliament, city, or country?; c/ by whom were they used – nobility, clergy, politicians, poets, or produced by popular imagination?). The professed program in her book, *Virgin Mother, Maiden Queen* is “to look beyond the assertion of a uniform national psychological need for a symbolic virgin-mother figure, to situate examples of the magnification of Elizabeth in relation to some specific political circumstances; and to locate changes in those

---

<sup>20</sup> Hackett 1996, 7ff. Hackett also cites for similar views Jean Wilson’s *Entertainments for Elizabeth I* (Woodbridge: D. S. Brewer, 1980), 21; Stephen Greenblatt’s *Renaissance Self-Fashioning* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), 168; Lisa Jardín’s “Still Harping on Daughters”: *Women and Drama in the Age of Shakespeare* (Hemel Hempstead: Harvester, 1983), 177–8; etc.

circumstances which produced changes in iconography, bringing it closer to the cult of the Virgin at certain times than others.”<sup>21</sup>

Instead of a full survey I would like to illustrate the manifold nature of Elizabethan iconography by two images of anonymous authorship.<sup>22</sup> On the first she is depicted in such a pose which indeed reminds the viewer of traditional Virgin Mary iconography. On the second one, the allegorized Elizabeth as a medieval knight is bringing Truth into daylight from a dark cave where she had been imprisoned. Beyond the obvious moral meaning this latter image also bears resemblance to the chivalric attitudes of the virgin queen.



At this point I cannot continue my review of scholarly debates about the myths and cultural symbolization of Tudor Elizabeth. I would like to stress, however, that these images, no doubt, are schematic and simplifying, highlighting in an allegorical or emblematic manner just one or another concept, desire, association. Like the film, *Elizabeth* which successfully condensed the complexity of past life into two or three powerful themes.

---

<sup>21</sup> Hackett 1996, 11.

<sup>22</sup> 1. «Elizabeth I in Coronation Robe.» Artist Unknown. National Portrait Gallery, London. Reproduced from: Hackett 1995, title page ; 2. T. Cecill, «Truth Presents Elizabeth with Lance.» Reproduced from: *Edmund Spenser: The Illustrated Faerie Queene* (New York: Newsweek Books, 1980), 82.



## Réflexions « anexactes » sur les devenirs de la structure...

S'interroger aujourd'hui sur ce que c'est (sait) la structure lorsque la théorie littéraire semble déjà dépasser de loin les acquis théoriques et philosophiques des années du structuralisme voire du post-structuralisme français, ceci peut paraître une entreprise sans intérêt. Mais un usage malpropre récemment rencontré, ayant confondu formalisme et structuralisme, me conduit à reconsidérer le problème de la structure dans l'espoir de montrer combien toute analyse littéraire, voire notre perception du monde, reste tributaire de la structure, malgré les « tournants » qu'ont connus les sciences humaines ces dernières décennies. Et c'est parce que, finalement, avec ou sans structure, l'homme moderne, quitte à éviter le chaos, veut maîtriser son univers et penser son autonomie et son auto-suffisance dans un monde privé de l'instance supérieure et extérieure. Or, n'arrivant qu'à l'incomplétude, il réinvestit l'élément métaphysique dans son système sous forme de manque, d'où les métaphores le plus souvent d'ordre géométrique, topologique ou visuel ayant pour tâche de traduire ce vide.

Par ailleurs, le mot « structure<sup>1</sup> » que l'on aurait tendance à associer à Ferdinand de Saussure, n'apparaît jamais dans l'enseignement du « précurseur du structuralisme moderne » qui ne parle qu'en terme de « système » : la langue est un « système de signes arbitraires », dans lequel « les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité synchronique ». Saussure nous a donc laissé un modèle dualiste imposant l'opposition entre raison et folie, langue et littérature, ou linguistique et poétique – modèle que les structuralistes ne cessent pas de mettre en échec. Ils ne font que ce que Saussure, cette figure emblématique du théoricien délirant a dû faire, en inventant la nuit le contre-sérum de ce qu'il avait enseigné le matin : les anagrammes. Ironie de l'histoire : la publication récente des *Notes* de Saussure<sup>2</sup> semble aller à l'encontre de cette image mythique ayant pour tâche de renforcer la rupture dichotomique lorsqu'elles mettent en cours le chaînon qui manque, trop « faible » ou au contraire trop « fort », de son système : le discours. En tout cas, comprendre ce que devient le « système » saussurien, dépositaire de l'arbitraire du signe, c'est comprendre aussi la différence entre « structure » et « forme », voire leur irréductibilité de l'une à l'autre.

C'est dans cette perspective « anagrammatique » que les recherches structuralistes et post-structuralistes des années soixante, soixante-dix s'élaborent,

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos « *Structure en linguistique* », in BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 91–98.

<sup>2</sup> SAUSSURE, Ferdinand de, *Ecrits de linguistique générale*, texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard, janvier 2002.

chacune cherchant à entamer le paradigme hérité de Saussure, et tout ce que celui-ci laisse sous-entendre : clôture et totalisation. Une série de « mots » plus ou moins opératoires s'invente censée accréditer Saussure, paradoxalement, tout en le dépassant. Texte, connotation, *punctum*, troisième sens, *obtusus*, tricherie salutaire, etc., du côté de Roland Barthes – autant d'expressions qui cherchent à traduire la faiblesse théorique de l'arbitraire du signe. Aussi l'effort kristévien de pénétrer dans la matérialité inconsciente du texte littéraire avec ce qu'elle appelle « génotexte » s'inscrit-il dans ce projet. Les recherches en sémiologie littéraire sont solidaires avec le projet philosophique du décentrement de la structure (la déconstruction derridienne) ou avec les études des dispositifs foucaaldiennes allant chacun, en dernière analyse, à l'encontre de ce que l'on appelle traditionnellement « saussurisme ».

A la demande de son ami, François Chatelet, Gilles Deleuze publie en 1972 une étude dans *Histoire de la philosophie*, intitulée *A quoi reconnaît-on le structuralisme*<sup>3</sup> ? Dans ce texte qui reprend sous forme de traité une pensée déjà mise en place en 1969 dans *Logique du sens*, Deleuze cherche à déterminer les « conditions minima<sup>4</sup> » d'une structure. La position deleuzienne semble au départ suivre le principe phonologique et reste sous le signe de Saussure (en reconnaissant la découverte d'un troisième ordre, le symbolique – soit la langue à côté du réel et de l'imaginaire, ainsi que le rôle de la différence dans laquelle la structure, cette virtualité, s'actualise). De même pour la position : pour Saussure et les structuralistes « les places dans un espace purement structural sont premières par rapport aux choses et aux êtres qui les occupent », d'où l'antihumanisme prétendu du structuralisme et l'idée que « le sens est toujours un résultat, un effet : effet de langage, effet de position ». Ceci implique qu'une structure « n'existe jamais pure ». Toujours inconsciente, elle se voit « recouverte par les relations juridiques, politiques, idéologiques où elle s'incarne ». Le problème de la sérialité reconnue comme étant le propre de la structure (« toute structure est sérielle, multi-sérielle, et ne fonctionnerait pas sans cette condition ») montre un déplacement sensible par rapport à Saussure, car, non seulement les éléments symboliques qui s'organisent en série se mettent à bouger, mais il reste toujours un élément qui échappe au recensement. C'est le point de convergence des séries divergentes ou l'objet « x » qui peut recevoir une infinie variété de noms selon l'usage qu'en fait son auteur : pour Foucault, c'est la « place du roi », pour Lévi-Strauss, « mana », « machin », « truc » ou bien « signifiant flottant », mais c'est aussi le « Réel » lacanien qui « échappe à sa place », ou la « tache aveugle » dans la terminologie de Philippe Sollers, pour faire son apparition comme « mot éso-

<sup>3</sup> CHATELET, François (éd.), *Histoire de la philosophie, t. VIII : le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1972, p. 299–335 ; repris in DELEUZE, Gilles, *L'île déserte et autres textes, textes et entretiens 1953–1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Ed. de Minuit, p. 238–269.

<sup>4</sup> Voir en particulier DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Ed. de Minuit, 1969, p. 63–66.

térique » sous la plume de Lewis Carroll. Deleuze appelle cet élément paradoxal : « case vide ».

On connaît l'efficacité de la case vide prometteuse de sens et de cohérence : de la photo jamais prise chez Duras à la pièce « cent » qui manque d'un immeuble parisien chez Perec, sans parler des personnages qui sont soit de trop, soit au contraire qui manquent à leur place : on reconnaît facilement ce qui est à l'œuvre. Qu'elle soit « pion surnuméraire » ou une « place sans occupant », tragique ou ludique, la case vide fait incontestablement figure dans nos stratégies de lecture. Même à l'échelle des textes antérieurs à sa « découverte ». Ne serait-ce pas le « tableau » la case vide du « système » diderotien ? C'est du moins ce que présuppose une lecture récente de *La Religieuse* de Diderot par Jean-Marie Apostolides<sup>5</sup>. De plus, l'efficacité de la case vide ne s'arrête pas du tout à l'œuvre. Son mouvement insoupçonné (néanmoins *witzig*) est à même de retracer tout le système des genres, jusqu'en déplacer, voire liquider les frontières étanches partageant naguère notre champ de connaissance. Or, l'essentiel de la structure, comme laisse(nt) entendre Deleuze-Guattari des *Mille plateaux*<sup>6</sup>, réside dans son statut particulier : elle est un *concept*. Le concept par opposition au percept et à l'affect paraît être la grande affaire de la philosophie. Le philosophe crée des concepts, alors que l'artiste crée des percepts ou des affects. « Il n'y a pas de concept simple<sup>7</sup>. » Toujours multiple, le concept a des composantes qui renvoient à d'autres concepts et ceci à l'infini. L'essentiel de la structure serait donc moins la reconnaissance d'un élément constitutif de la structure, en l'occurrence la « case vide » (que l'on cherche à tout prix à recenser), mais plutôt le jeu multiple auquel celui-ci nous invite. Loin de donner « sens » (formaliser), la case vide nous en prive en virtualisant celui-ci. Cette remise en perspective de la structure s'accompagne chez Deleuze d'un renouveau des métaphores utilisées. Bien sûr, la case vide n'est ni « case », ni « vide », mais un « plateau » sans contour aucun, traversé de « vitesses infinies », de « pures intensités ». Un devenir<sup>8</sup>. Un rhizome<sup>9</sup>. Aussi est-il impossible de trouver le mot « juste », le dernier des derniers susceptible d'embrasser en « Un-Tout illimité » tous les signifiés. Il ne nous reste que des « anexactitudes ». De fait, en art, c'est la seule possibilité de « lire ».

<sup>5</sup> APOSTOLIDES, Jean-Marie, « La religieuse et ses tableaux », in *Poétique*, n° 137, février 2004, Paris, Seuil, p. 73–86.

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Ed. du Minuit, 1980. (MP)

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Ed. de Minuit, 1991, p. 21.

<sup>8</sup> « Le devenir peut se définir ainsi : exploitation intensive de la rupture ou de l'hétérogénéité intérieure que les strates ont pour fonction de conjurer, la ligne créatrice elle-même. » Cf. l'article sur Deleuze de VERSTRAETEN, Pierre in *Encyclopaedia Universalis*, p. 3157.

<sup>9</sup> Deleuze distingue trois sortes de livres : le livre-racine, le livre à racine fasciculée, et le livre-rhizome. Tige souterraine, bulbes, tubercules, les animaux sous leur forme de meute, les terriers, etc. sont des rhizomes. Cf. « Rhizome », MP, p. 9–37.

C'est – me paraît-il – la différence entre le structuralisme de la « case vide » (susceptible d'un devenir- image-de-la- pensée) et le structuralisme des « CsO » des années 80 (lequel réfute toute représentation, toute « visagéité »).

Le cas « Trassard ». *Jean-Loup Trassard personnifie cette catégorie d'écrivain heureux qui reste malgré toute la qualité de son œuvre, quasi inconnu du public (une sorte de pion surnuméraire de la littérature contemporaine) n'ayant pas encore sa carte d'identité pour entrer à l'Université. Chaque printemps et été voit ce « paysan mayennais » cultiver la terre avec ses propres mains et avec des instruments authentiques (d'où l'étiquette très grossière, formaliste de « l'écrivain régional ») et photographe tout, le paysage, les herbes, les instruments. Avec le froid, il regagne la capitale où il continue à cultiver sa terre : écrire (surtout des nouvelles, des instantanés) et prendre des photos. Les textes et les photos de Jean-Loup Trassard, j'ai eu la chance et le plaisir de les découvrir grâce à Olga Penke. Partant des anexactitudes, l'étude dans l'étude (ainsi mise en abîme) qui suit va mettre à l'épreuve le fonctionnement de la machine deleuzienne.*

*Anexactitudes.* Le domaine des oppositions binaires quitté, Deleuze-Guattari propose(nt) le mot « anexact » pour traduire non pas l'approximation, mais au contraire « le passage exact de ce qui se fait<sup>10</sup> ». Ce mot traduit la vraie nature en devenir de l'écriture de Trassard, laquelle finit par devenir immatérielle malgré la concentration extrême des matières – « *materia mater*<sup>11</sup> » – qui la rend possible. L'écriture trassardienne s'épanouit dans son passage anexact et devient image, photographie rien que pour se reverser dans de petits récits. Hercius, le vieux sorcier de *L'érosion intérieure* en sait long : « A parler on perd sa force intérieure<sup>12</sup> ». L'anexactitude veut dire donc ça : capter au plus près possible, dans des phrases resserrées à l'extrême, le pur événement, le devenir – le devenir avec les éléments, les substances, devenir-végétal, devenir-animal, devenir-objet. Ces voix-voies multiples, il ne faut pas les démêler. Il s'agirait plutôt de laisser qu'un signe se développe, qu'un signe signifie. Celui-ci peut être plein, tout comme le bois noueux que travaille le sabotier, chargé de fines connexions peu perceptibles. Mais comme tout rhizome « comprend des lignes de segmentarités d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc., mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse<sup>13</sup> », les textes-rhizomes de Trassard retrouvent, eux aussi, leurs moments forts de stratifications et d'intensités autour desquels l'espace « tremblant », sans contour, semble s'organiser et se laisse lire. Il s'agit bien de ces « ailleurs » et ses avatars

<sup>10</sup> MP, p. 31.

<sup>11</sup> Cf. RICHARD, Jean-Pierre, « *Materia mater* », in *L'état des choses*, Paris, Gallimard, 1990, p. 149–169.

<sup>12</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *L'érosion intérieure* (Nouvelles), Paris, Gallimard, 1965, p. 77. (EI)

<sup>13</sup> MP, p. 16.

– « vides » (« je suis un vide où pénètre, tournent, puis disparaissent d'incertaines et fugitives pensées<sup>14</sup> »), « creux » (« creux où Llucalce tourne depuis des années<sup>15</sup> » ; « ferme creuse, habitable<sup>16</sup> » ; « récit...creux<sup>17</sup> »), « nuit », « obscurité » et « tiédeur » (« la terre est tiède », « je reste longtemps dans la tiédeur » ; « l'air tiède » ; « l'eau tiède<sup>18</sup> » ; « tiédeur qu'il connaissait pour sien<sup>19</sup> ») – autant de signes, « coupures signifiantes<sup>20</sup> » qui traduisent quête, fouille, glissement vers quelque chose, prometteur d'une reconnaissance (de l'autre, ou dans l'autre), d'une fusion dans une plénitude qui comblerait tout manque. Ceci assigne aux textes de Trassard un caractère nettement métaphysique.

Aussi les récits s'approprient-ils à se mouler dans la matrice de la phénoménologie bachelardienne<sup>21</sup> à laquelle ils tiennent profondément : les personnages sont à la recherche d'une « maison », celle de Llucalce est aux fenêtres et aux portes bouchées. Ne gardant que sa fonction protectrice, elle sera le lieu où on peut être identique à soi-même. Tout comme « la douce obscurité » des greniers et la cave, « ce réduit, obscur et fourré de plumes » dans *Paroles de laine*, nid, berçant l'enfant qui fait l'école buissonnière. Ou encore dans le récit sublime des *Patiences du bord de l'eau* le nid retrouvé par l'héroïne de la déliquescence quand elle « s'aventure – si près de sa maison natale – vers des confins ... mouvants, ouverts<sup>22</sup> ». Maints exemples que l'on pourrait multiplier sans doute, sans parler d'autres lieux métaphoriques-métaphysiques dont les textes de Trassard sont largement fournis. De fait, ces « au-delà » engendreront ce qui s'appelle « espace intérieur » (« Je continue, je descends la pente argileuse et tout m'est familier car dans l'obscurité il n'est pas de limite à l'espace intérieur. C'est en moi que je marche, je ne m'y perdrai pas.<sup>23</sup> ») On ne se trompe pas : c'est bien autour d'une double appropriation que l'imaginaire poétique s'amplifie, celle du dedans (ici) recueillant toutes les métaphores de la maison, et celle du dehors (au-delà) autour de la métaphore de chasse, de poursuite, de territorialisation. Alors que la première fait appel au point, la deuxième à la ligne traçant un devenir dans l'espace et le temps.

Or, que se passe-t-il si l'on attribue cette perspective dialectique au signe ?

<sup>14</sup> EI, p. 204.

<sup>15</sup> EI, p. 64.

<sup>16</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *Paroles de laine* (Nouvelles), Paris, Gallimard, 1969, réédition 1989, p. 12. (PL)

<sup>17</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *L'ancolie* (Nouvelles), Paris, Gallimard, 1975, p. 135. (A)

<sup>18</sup> EI, p. 45 ; 47 ; 53 ; 69.

<sup>19</sup> PL, p. 29.

<sup>20</sup> MP, p. 16.

<sup>21</sup> Cf. BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

<sup>22</sup> A, p. 21.

<sup>23</sup> EI, p. 21.

Une fois capté dans la béatitude de reconnaissance, ce signe – que l'on appelle avec Jean-Pierre Richard « utopie de retour » ou « hantise régressive » – sert de signifié ultime. Une racine à laquelle tout se laisse reconduire jusqu'aux confins de la mort... Tel le mythe de *regressus ad uterum* qui facilite certes beaucoup le travail de la « cartographie » mais, ce qui est dommage, le bafoue en même temps en raison de ses catégories préétablies. La verticale dans la « pénétration fusionnelle<sup>24</sup> », l'horizontal des « traversées », le « contrôle », la « maîtrise » – autant de catégories susceptibles de rejeter la lecture à un espace-temps traditionnel, sans pouvoir et vouloir tenir compte de ce que Deleuze appelle la « diagonale », ou du « lisse<sup>25</sup> » tel qu'il ressort des textes de Trassard. Il faut par conséquent dynamiser ce schéma avec les instances terriennes de Deleuze-Guattari – territorialisation, déterritorialisation, reterritorialisation – pour éviter que le sens prenne.

*1<sup>er</sup> temps* Ayant constitué les contours de l'espace intérieur par la fusion onirique avec les éléments : la terre et l'eau dormante, ou, pour mieux dire, après avoir exploité l'imaginaire avec les métaphores de la « maison », il faut avouer que la maison trassardienne ne prend jamais de racine sur le territoire où elle se contourne. C'est que « la terre comme foyer ardent, excentrique ou intense, est hors du territoire et n'existe que dans le mouvement de la déterritorialisation<sup>26</sup> ». Trassard est un exploitateur ingénieux de l'entre-deux, de l'intervalle. Il ne se contente pas de faire le trajet qui mène du symbolique au symbolique par le biais de l'imaginaire. Ses personnages vivent profondément « l'équilibre précaire » et le « tremblement des différences » vécus par l'héroïne des *Patiences du bord de l'eau*. Ainsi la « maison » par excellence sera le suspendu, à la fois substantif et adjectif, suspendu quelque part entre le symbolique, l'imaginaire et le réel. L'exemple de Clément Hulin, « étudiant de vingt-deux ans » du récit *Aux laisses de la mer s'impose*. Enfermé dans sa chambre, il exerce son enfoncement coutumier d'été, mais cette fois, il a beau glisser vers son « jardin », son « terrier obscur et humide », il n'arrive pas au seuil du symbolique. Les bruits jadis apprivoisés dans « les musiques de leur silence » débordent, deviennent indomptables par les mots. « Le trouble n'a pas cessé. » Et à mesure que ces bruits et sons lui parviennent d'une fréquence intenable, son corps, lequel n'est plus celui, re-

<sup>24</sup> Toutes les expressions entre guillemets renvoient à RICHARD, 1990.

<sup>25</sup> Selon le modèle maritime, « dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre. Dans le lisse, c'est l'inverse : les points sont subordonnés au trajet. » ; « ... le strié, c'est ce qui entrecroise des fixes et des variables, ce qui ordonne et fait succéder des formes distinctes. [...] Le lisse, c'est la variation continue, c'est le développement continu de la forme, [...] un pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale. » MP, p. 597.

<sup>26</sup> MP, p. 635.

connu, reconstitué, mais disloqué, morcelé, commence à s'éroder dans l'excès de la musique. Ce « vacarme », cet « hurlement » qu'il ne sait plus faire entrer dans le symbolique rassurant des mots, mettent le sujet dehors. Hors de soi. « Clément Hulin flottait entre deux eaux. » Ou ailleurs « Clément Hulin était devenu quelque chose de flou, d'indiscernable<sup>27</sup> ». Il ne lui reste que son nom. Clément Hulin. Un nom que le texte ainsi rythmé répète à l'infini et qui vient corroborer non pas le corps érodé de Clément Hulin, mais bien celui du récit...

*2<sup>ème</sup> temps* Or, une fois la maison est saisie dans son déplacement, il ne reste qu'à laisser couler l'eau, qu'elle achève son travail érosif, laisser passer les bêtes transhumantes qui ne cessent de déterritorialiser l'espace trop signifiant (soit l'espace strié), et attendre patiemment qu'avec l'écoulement du temps paroles et mots s'usent, s'épuisent. C'est la dimension du passage, de la chasse, de la poursuite et celle aussi de l'écriture, tous prêts à capter l'espace dans son devenir « haptique ». L'espace dépourvu de ses stries se prête à une « vision rapprochée » des choses, permettant la liquidation de l'optique à la fois dans le visuel, l'auditif et le tactile. Le « je » du premier récit de *L'érosion intérieure* vit cette expérience fulgurante grâce à la vision rapprochée qu'offre l'espace haptique : « Et la terre humide contre ma joue, ne m'est pas étrangère. Elle n'est plus objet de regard, du toucher : je viens de fondre en elle.<sup>28</sup> » De fait, c'est exactement ce qui se passe quand Trassard « met son regard au cœur de la haie » afin de pénétrer le vert translucide et tremblant des feuilles. Ou bien l'écrivain dans la *Reconnaissance des dehors et des dedans d'une forêt* lorsque, le soir, il s'endort « avec le visage dans les fougères<sup>29</sup> ». Ou encore, l'aventure illimitée du « je » qui roule vers le fond, et « marche à la séparation des élans, entre deux épaisseur de broussailles suspendu<sup>30</sup> ». Suspendu entre l'espace et le temps, ce « je » reste « au fond de ce fleuve racineux » laissant couler l'« immense durée de la forêt » dans ses veines. La reconnaissance de la forêt ne se fait qu'entre le « il » et le « je », quelque part dans un « tu », dans une écriture que garde en soi muette, le serf Hahil.

*3<sup>ème</sup> temps* Finalement, avec la diminution de la vitesse à zéro, on retrouve la lenteur rajeunissante des textes : les anciennes-nouvelles ponctualités – herbes, animaux, fragments de souvenirs peuplant plateaux, pâturages et textes. Et ces éléments vont forcément se lier entre eux. Vont faire rhizome. Et cela apportera vie et élan au territoire, aux « corps érodés<sup>31</sup> ». Ce que l'auteur de *L'Histoire des Forêts occidentales* n'arrive pas à écrire, car son histoire, qui est en somme celle du serf Hahil, « n'eût fait que passer d'un livre à un autre<sup>32</sup> », Trassard l'écrivain-

<sup>27</sup> PL, p. 35, 36.

<sup>28</sup> EI, p. 18.

<sup>29</sup> A, p. 42.

<sup>30</sup> A, p. 37.

<sup>31</sup> CD, p. 77.

<sup>32</sup> A, p. 50.

photographe des *Ouailles*, de *Territoire*<sup>33</sup>, de *l'Inventaire des outils*<sup>34</sup> ou dans les fragments des *Tardifs instantanés*<sup>35</sup> peut bien le faire. A la liquidation des mots, il substitue la présence solide des choses, leur immédiateté captée une fois pour toutes dans un toujours-déjà-là suspendu. Et c'est ce qu'il fait lorsqu'il solidifie ses souvenirs en fixant ceux-ci dans l'instant suspendu arrêté par le déclic de son appareil de photo. Chaque objet, chaque animal paissant dans les prés est à l'image de l'absolu.

« *lignes de fuite* » Reprenons en termes théoriques ce qui se passe à l'intérieur de cette trilogie présumée. Toute une multiplicité de lignes s'y esquisse pour constituer des agencements précaires. Les lignes, toujours à la recherche de connexions possibles avec les points stratifiés déterritorialisent ceux-ci en les dilatant au possible, et font ressortir par là même la carte du récit. Chaque texte publié vient à redessiner à son tour la carte antérieure. Deux instances jouent chez Trassard un rôle important dans la mise en œuvre de la déterritorialisation, deux lignes de fuite : l'humidité et la musique. L'eau qui coule qu'elle soit claire, sombre, légère l'hiver, lourde l'été, « la douce pluie », ruisseau passant entre les mots d'une part, et de l'autre, s'y connectant, le bruissement, le « froissement », la « musique des ruisseaux <sup>36</sup>».

Dans *Le jour est un fils oublieux* l'eau déborde, déterritorialise la maison, coule sous elle, l'envahit pour y projeter ses propres limites. « Mais tout est sombre dans l'eau qui entre sous les murs et par laquelle l'étang et la maison se connaissent de l'intérieur. » Ou plus explicitement : « Au-dessus de nous, l'humidité faisait alors se décoller et choir en plaques la dorure du plâtre. L'humidité montait, et vidait la maison. Dessinait d'étranges pays sur les murs, livrant la carte fabuleuse de ses contrées mobiles... <sup>37</sup> » Cette déterritorialisation de la maison par l'eau, et vice versa, se voit précédée par celle qu'accomplit la pluie « douce » qui tombe « avec un cri doux » sur l'étang que le fils de la nuit, fils qui a perdu son autre, la mère, et par là-même ses propres contours, écoute. Devenu lui-même fluidité, ils se rencontrent dans cette écoute, dans cet « appel de l'eau vers l'eau<sup>38</sup> », mais le jour qui « recompose et partage » interrompt la reconnaissance dans la nuit humide et fluide. Territorialisation différée.

<sup>33</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *Territoire* (Textes et photographies), Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989.

<sup>34</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *Inventaire des outils à main dans une ferme* (Textes et photographies), Cognac, Le Temps qu'il fait, 1995.

<sup>35</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *Tardifs instantanés* (Souvenirs), Paris, Gallimard, 1987.

<sup>36</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *Des cours d'eau peu considérables* (Récits), Paris, Gallimard, 1981, p. 72.

<sup>37</sup> EI, p. 196 ; 205.

<sup>38</sup> EI, p. 203.



Autrement dit, le point dilaté devient ligne – cri, appel, voix, et ne faisant plus contour, passe *entre* les choses, *entre* les points, à la manière, comme dirait Trassard, d'un « ruisseau incertain » qui s'affirme et se dérobe. « *Entre* les choses – dit Deleuze – ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu.<sup>39</sup> » Sans doute, le devenir trassardien s'invente-t-il dans ce petit ruisseau qui « passera entre les mots ». Puisque – comme il dit – « dans un livre ne s'arrêtent pas les ruisseaux<sup>40</sup> ».

Le ruisseau et la musique – paroles de laine, « fluidité doucement pesante des vastes tas d'avoines et de blé », ou « déplacement de bulles d'air » qu'écoute l'enfant l'oreille contre le poil de la vache, ou « la chaude circulation de lait<sup>41</sup> » – dans leur transcendance matérielle enchantent l'homme, comme font les fées qui habitent – comme dit Le Clézio<sup>42</sup> – les fontaines dans la poésie médiévale. De fait, la musique du ruissellement file les métaphores pour les reverser dans l'écriture « innervant » celle-ci d'une sensibilité excessive. L'écriture se dilate, tend ses nerfs pour se développer au rythme de cette fluidité. Travail de territorialisation, l'écriture est semblable à une ritournelle<sup>43</sup> que chante l'oiseau pour marquer son territoire. C'est – dira-t-on – un traité de nomadologie à la Trassard qui montre (avec ses affects et percepts) comment l'écriture, après avoir signifié, strié (dans l'affection et la perception), se retrouve de nouveau lisse<sup>44</sup>, redevient nomade, *ligne abstraite*. Le « Natal » de Trassard, sa « Demeure » est un territoire – un « acte<sup>45</sup> » – qui ne connaît « ni début ni fin », c'est un plateau au ciel « moutonné » à même de recueillir vitesses, lenteurs, « tirées », « ruban laineux<sup>46</sup> », passages des bêtes, ouailles, génisses, vaches, ancolies, des cours d'eau peu considérables, des mots...

<sup>39</sup> MP, p. 37.

<sup>40</sup> CD, p. 71.

<sup>41</sup> PL, p. 16 ; 20.

<sup>42</sup> LE CLEZIO, J.M.G., « Jean-Loup Trassard, le compagnon », *NRF*, n° 344, 1981, p. 82–86.

<sup>43</sup> « La ritournelle [...] emporte toujours de la terre avec soi, elle a pour concomitant une terre, même spirituelle, elle est en rapport essentielle avec un Natal, un Natif. » En particulier MP, p. 381–433.

<sup>44</sup> « ... il y a deux mouvements non symétriques, l'un qui strie le lisse, mais l'autre qui redonne du lisse à partir du strié. » MP, p. 600.

<sup>45</sup> MP, p. 386 ; 32.

<sup>46</sup> TRASSARD, Jean-Loup, *Ouailles* (Textes et photographies), Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991, p. 11.



## Psychologie cartésienne comme réforme de l'entendement

Pour commencer, je constaterais d'abord que ce qu'on a d'habitude de nommer la psychologie proprement dite de Descartes peut être considérée de notre point de vue comme une psychologie réaliste. Et cela, tout bonnement, dans plusieurs sens, surtout dans celui-ci (qui pourrait servir d'une sorte de conclusion ici) : qu'aux yeux de notre auteur un contenu par excellence éthique (amour, bonté, ...) ne peut jamais être posé directement et consciemment comme tel par un individu pris au sens psychique, donc par un individu « réel ».

Descartes a souvent été préoccupé par le souci de la direction intellectuelle et morale de la conduite humaine. Pour ne citer qu'un seul endroit, je rappellerais ce qu'il a dit de la fonction de la philosophie dans la Lettre-Préface de ses *Principes* : « cette étude est plus nécessaire pour régler nos mœurs et nous conduire en cette vie que n'est l'usage de nos yeux pour guider nos pas<sup>1</sup>. » « Nous conduire en cette vie » : ce n'est pas une tâche, un objectif moral ou éthique qu'on pourrait accomplir par l'intermédiaire de la « direction », mais plutôt une simple opération pratique ou pragmatique, sans valeur éthique. Quand Descartes veut « régler nos mœurs », il veut tout simplement mettre de l'ordre dans toutes nos manifestations conscientes et/ou psychiques. Cette comparaison avec la « vision » est d'ailleurs très instructive, parce que « l'usage de nos yeux » veut signifier que cette direction de « nos pas », bien qu'elle se réalise en fonction de ce que nous voyons autour de nous, ne se fasse pas pour autant « consciemment ». Ainsi le réglage de « nos pas » n'est pas une pure démarche scientifique, on ne peut pas voir en lui un résultat automatique d'une analyse consciente ou une conséquence logique d'une opération mentale. Il s'agit plutôt d'une espèce de coordination, d'une certaine harmonie (« préétablie » ?) entre ce que nos organes sensoriels nous représentent et ce que nous faisons réellement. Et il est important à noter que tout cela se passe sans contact direct, sans influence immédiate du travail intellectuel qui se déroule en nous et notre activité réelle que nous accomplissons dans le monde réel.

Il reste néanmoins un problème qui consiste notamment en ce que cette harmonie (ou l'articulation spéciale) de la partie intellectuelle et la partie pratique au sein de notre conduite peut provoquer parfois de conflits. C'est un mérite de Descartes de ne pas vouloir les supprimer. Il n'affirme surtout pas que dans un tel

---

<sup>1</sup> Tous les textes des ouvrages différents de Descartes que nous utilisons ici sont cités d'après l'édition suivante : DESCARTES, René, *Œuvres et Lettres* (textes présentés par André Bri-doux), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1953, p. 558.

conflit ce soit toujours notre entendement qui doive l'emporter. Dans son traité sur les *Passions de l'Âme* il énumère les raisons qui peuvent empêcher – comme il écrit – que l'âme « puisse entièrement disposer de ses passions ». Ainsi, par exemple, quand notre âme se rend fort attentive à quelque chose « elle peut aisément surmonter les moindres passions » – affirme-t-il –, « mais non pas les plus violentes et les plus fortes »<sup>2</sup>. Cependant cet événement psychique ne se transforme pas en un processus physiologique ou biologique, étant donné que le composant par excellence humain, la volonté, reste jusqu'au bout présente dans l'agitation des esprits animaux afin de « ne pas consentir à ses effets et de retenir plusieurs de ses effets et de retenir plusieurs des mouvements auxquels elle dispose le corps »<sup>3</sup>. C'est ainsi qu'il n'y a pas de conflit proprement dit entre le corps et l'âme sauf ce cas particulier « quand la même cause qui excite en l'âme quelque passion excite aussi certains mouvements dans le corps auxquels l'âme ne contribue point et qui elle arrête ou tâche d'arrêter sitôt qu'elle les aperçoit »<sup>4</sup>. Un conflit ne vient donc que du fait que les deux parties du « mixte » humain réagissent à la fois au monde extérieur. Mais en même temps ce type de conflit trouve sa résolution « par la nature », parce qu'il y a des gens « en qui naturellement la volonté peut le plus aisément vaincre les passions et arrêter les mouvements du corps qui les accompagnent » – et c'est là la définition des âmes les plus fortes<sup>5</sup>. Selon les vœux peu formulés – mais sous-entendus – de Descartes, l'âme doit (ou devrait) être forte de cette manière-là en chacun de nous. Dans le meilleur des cas il arrive que cette « harmonie » désirable des deux composants de l'existence humaine puisse se réaliser spontanément dès la naissance dans les âmes les plus fortes, mais dans la plupart des cas (quand il s'agit des âmes moins fortes) il faut la créer artificiellement par une espèce de pratique psychologique. C'est ce que nous voyons s'effectuer justement dans les âmes faibles qui « ne font jamais combattre leur volonté avec ses propres armes, mais seulement avec celles que lui fournissent quelques passions pour résister à quelques autres ». Et dans une telle âme la volonté doit être rangée du côté de l'entendement parce que « ses armes » ne sont que « des jugements fermes et déterminés touchant la connaissance du bien et du mal, suivant lesquels elle a résolu de conduire les actions de sa vie »<sup>6</sup>.

Il n'est donc pas admissible que les passions dominent la totalité de la vie psychique parce que chaque émotion du corps n'est en rapport qu'avec des faits particuliers qui ne peuvent jamais s'ordonner d'eux-mêmes en une totalité do-

---

<sup>2</sup> Art. 46, *Op. cit.*, p. 717 et 718.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 719.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 720.

<sup>6</sup> Art. 48, *Op. cit.*, p. 720.

tée d'un sens quelconque. Puisque les passions ainsi déterminées ne fourniront jamais des éléments nécessaires pour la direction des actes humains, il arrive rarement, selon Descartes, qu'on rencontre des âmes « faibles »

... dont la volonté ne se détermine point ainsi à suivre certains jugements, mais se laisse continuellement emporter aux passions présentes, lesquelles, étant souvent contraires les unes aux autres, la tirent tour à tour à leur parti et, l'employant à combattre contre elle-même, mettent l'âme au plus déplorable état qu'elle puisse être<sup>7</sup>.

D'après cette thèse cartésienne, les individus humains ont non seulement « des jugements déterminés, suivant lesquels ils règlent une partie de leurs actions », mais nous sommes même autorisés à affirmer avec Descartes « que les âmes sont plus fortes ou plus faibles à raison de ce qu'elles peuvent plus ou moins suivre ces jugements et résister aux passions présentes qui leur sont contraires »<sup>8</sup>.

Comment caractériser cette vie psychique ? Si l'on commence par se référer à des catégories de la logique, on peut voir tout de suite qu'elles tombent sous la compétence de cette catégorie de « la particularité » qui se trouve en opposition avec celles de « l'individualité » et de « l'universalité ». Selon le Descartes des *Passions de l'Âme* ce sont nos « sens extérieurs » qui se trouvent censés représenter pour nous l'individualité des objets, étant donné que certaines de nos « passions » nous mettent en contact physique avec des faits individuels du monde extérieur. Il est à noter, en passant, que ces « passions » peuvent rester présentes « à notre pensée en même façon que les objets sensibles y sont présents pendant qu'ils agissent contre les organes de nos sens »<sup>9</sup>. De tout ce qui précède il est donc permis de tirer cette conclusion : afin que les existants extérieurs puissent exercer une influence quelconque sur nos organes de sens, il faut d'une part qu'ils soient présents physiquement. Mais ce n'est pas suffisant pour un processus réel de perception. On a besoin encore, d'autre part, d'une autre opération psychique, cette fois de « second degré » (mentale ou intellectuelle) pour ne pas se perdre au cours de la description du mécanisme de la perception dans des termes techniques de physiologie et de biologie. On a besoin donc d'un jugement aussi.

Ainsi la fonction du jugement qui nous intéresse ici de plus près peut être déterminée de la manière suivante : c'est lui qui donne forme aux objets de notre expérience personnelle. De ce fait il se place au niveau de la catégorie de la « particularité », comme nous le voyons dans l'article 23 des *Passions de l'Âme*, selon lequel le son et la lumière

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 721.

<sup>9</sup> Art. 46, *Op. cit.*, p. 718.

... sont deux diverses actions qui, par cela seul qu'elles excitent deux divers mouvements en quelques-uns de nos nerfs, et par leur moyen dans le cerveau, donnent à l'âme deux sentiments différents, lesquels nous rapportons tellement aux sujets que nous supposons être leurs causes, que nous pensons voir le flambeau même et ouïr la cloche, non pas sentir seulement des mouvements qui viennent d'eux<sup>10</sup>.

Donc, c'est avec le concours du jugement intellectuel que se forment toutes nos sensations (le son, la lumière, etc.) qui ne sont à l'origine que des mouvements physiques causés par des objets qui sont à l'extérieur de notre corps. Même si Descartes veut parler des passions « en tant que physicien » – comme il l'affirme dans cet échange de courrier qui figure comme préface à la tête des *Passions de l'Âme* – il ne peut le faire que jusqu'à un certain point, au-delà duquel (même selon sa propre conception) il faut qu'un jugement intellectuel intervienne afin de constituer une vraie perception. En fin de compte c'est grâce à lui que notre comportement (épistémologique de même que pratique) envers la réalité extérieure puisse devenir une réaction complète. Mais, puisqu'un tel jugement ne peut jamais être que d'une hypothèse (dans l'article 23 des *Passions* : nous rapportons tellement les sentiments causés par les mouvements « aux sujets que nous supposons être leurs causes, que nous pensons voir le flambeau même et ouïr la cloche<sup>11</sup> ») ainsi le degré de réalité de notre réaction est aussi en fonction du niveau de vérité du jugement. C'est ce que réaffirme Descartes à la fin de l'article 49 des *Passions* quand il dit qu'il y a une

... grande différence entre les résolutions qui procèdent de quelque fausse opinion et celles qui ne sont appuyées que sur la connaissance de la vérité, d'autant que si on suit ces dernières, on est assuré de n'en avoir jamais de regret ni de repentir, au lieu qu'on en a toujours d'avoir suivi les premières lorsqu'on en découvre l'erreur<sup>12</sup>.

La vérité, si elle se produit dans l'homme, peut avoir assez de force pour changer son comportement. Elle intervient dans les différents mouvements qui se produisent dans le corps (surtout dans ceux des esprits animaux) et par là elle peut imposer une nouvelle direction à un mécanisme corporel. Si Descartes semble être tenté par la domination de l'entendement dans n'importe quelle conduite humaine, c'est à cause de ce pouvoir réel et effectif qu'il préfère attribuer à tout jugement vrai. C'est ce qui ressort avec éclat de la comparaison avec la vie animale dans l'article 50 à la fin de la première partie des *Passions* où il conclut.

Puisqu'on peut – écrit-il –, avec un peu d'industrie, changer les mouvements du cerveau dans les animaux dépourvus de raison, il est évident qu'on le peut encore mieux dans les hommes, et que ceux mêmes qui ont les plus faibles âmes pourraient acquérir

---

<sup>10</sup> Art. 23, *Op. cit.*, p. 707.

<sup>11</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>12</sup> Art. 49, *Op. cit.*, p. 721.

un empire très absolu sur toutes leurs passions, si on employait assez d'industrie à les dresser et à les conduire<sup>13</sup>.

Par son exemple « des chiens couchants » qui se trouve dans ce même article, Descartes veut nous suggérer « un empire très absolu » de la raison sur les passions – ce qui semble être en opposition totale avec notre thèse initiale, selon laquelle ce n'est pas une espèce de subordination que nous trouvons entre les deux parties (sensible et intellectuelle) du « mixte humain », mais, au contraire, une sorte d'harmonie (le plus souvent « naturelle »). Mais, malgré les nombreux exemples de ce genre qu'on peut rencontrer dans toute l'œuvre cartésienne, si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit facilement de ce que même dans cette comparaison de l'article 50 que nous venons de citer il s'agit d'une pratique (et non seulement d'une déduction logique pure et simple) qu'il faut mettre en route (il faut « dresser, conduire » les passions, en cas échéant). À côté des opérations purement mentales et subjectives, nous trouvons donc toujours une pratique adéquate chez Descartes qui leur correspond. Ainsi cet « empire très absolu » de la raison dont il parle ne peut être entendu qu'au sens figuré, mais en réalité il n'est qu'une apparence.

Et nous ne voyons que mieux s'accroître cette apparence si nous lisons ce que Descartes écrit sur les « vraies vertus » dans la dédicace à la princesse Élisabeth à la tête de ses *Principes de la Philosophie*. Nous y retrouvons d'abord presque la même classification des vertus que celle des volontés dans les *Passions*. « Pour ce qui est des vraies vertus – dit-il – elles ne viennent pas toutes d'une vraie connaissance, mais il y en a qui naissent aussi quelques fois du défaut ou de l'erreur ». Puisqu'il est impossible de les unifier les unes avec les autres, « on leur a aussi donné divers noms ». Mais celles, par contre, « qui sont si pures et si parfaites qu'elles ne viennent que de la seule connaissance du bien sont toutes de même nature, et peuvent être comprises sous le seul nom de la sagesse »<sup>14</sup>. Mais la « connaissance du bien » n'est pas une forme logique unificatrice qui voudrait supprimer la diversité des phénomènes éthiques et la « sagesse » qui en découle n'est pas à plus forte raison une notion rationnelle non plus. Descartes donne cette définition de la sagesse : « quiconque a une volonté ferme et constante d'user toujours de la raison le mieux qu'il est en son pouvoir, et de faire en toutes ses actions ce qu'il juge être le meilleur, est véritablement sage autant que sa nature permet qu'il le soit »<sup>15</sup>.

Cette unification qui se trouve derrière la sagesse est plutôt une activité morale accessible à tout le monde et non pas un privilège intellectuel. Chacun de

---

<sup>13</sup> Art. 50, *Op. cit.*, p. 722.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 554.

<sup>15</sup> *Ibid.*

nous peut y parvenir s'il est capable de garder un certain équilibre psychique. Afin d'y arriver il est nécessaire (et il suffit) pour un sujet moral « une volonté ferme et constante d'user toujours de la raison le mieux qu'il est en son pouvoir » et Descartes n'oublie pas d'ajouter : « par cela seul il est juste, courageux, modéré et a toutes les autres vertus, tellement jointes entre elles qu'il n'y en a aucune qui paraisse plus que les autres<sup>16</sup> ». Pour mettre ensemble ces diverses vertus il s'agit plutôt d'une synthèse pratique que d'une conséquence logique qui provoquerait automatiquement un résultat donné. Peut-être les vertus perdraient-elles quelque chose de leur éclat par le fait qu'elles sont unifiées sous le nom de la sagesse, parce que « le commun des hommes les remarque moins » – nous avertit Descartes – (« encore qu'elles soient beaucoup plus parfaites que celles que le mélange de quelque défaut fait éclater ») et ainsi « on n'a pas coutume de leur donner tant de louanges<sup>17</sup>. Mais nous voyons s'imposer ici la même conclusion : la sagesse est aussi une forme, si l'on veut, mais non pas une forme logique et abstraite qui serait indifférente par rapport au contenu qu'il contient. Elle est une forme pratique et pleine qui permet le fonctionnement (à la fois divers et unifié) des vertus différentes. Et, par là, c'est toute notre vie psychique qui se transforme en une activité complexe, tout en perdant son caractère passif qui ne pouvait être auparavant qu'un objet des examens scientifiques.

Mais il est intéressant de remarquer que la sagesse, même si elle n'est pas un privilège des hommes intelligents, même si elle est accessible pour chacun de nous, Descartes ne la trouve pas égale chez tous les individus. La raison en est que des deux conditions qui sont requises par la sagesse n'est, selon lui, que « celle qui consiste en la volonté que tous les hommes puissent également avoir, d'autant que l'entendement de quelques-uns n'est pas si bon que celui des autres ». Mais cette inégalité en matière des entendements ne modifie pas la perfection de la sagesse, parce que la capacité intellectuelle ne joue pas ici le rôle d'un critère abstrait et théorique. C'est-à-dire ceux, dit Descartes, « qui n'ont pas le plus d'esprit puissent être aussi parfaitement sage que leur nature le permet, et se rendre très agréable à Dieu par leur vertu, si seulement ils ont toujours une ferme résolution de faire tout le bien qu'ils sauront, et de n'omettre rien pour celui qu'ils ignorent<sup>18</sup>. Cette sagesse n'est pas déterminée par le nombre des connaissances vraies : c'est plutôt une sorte de proportion qui doit entrer en jeu ici. Cela veut dire que par rapport à cette résolution de « faire toujours le bien » le nombre (la quantité) des connaissances de ce bien n'est pas un facteur décisif. Ce qui compte c'est la volonté et le reste (« combien de biens je connais ? etc. ») ne dépend que de notre nature.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 554–555.



Pourtant, une chose est sûre. Notamment que la sagesse cartésienne chez un individu contient d'autant plus de perfection que son entendement est plus excellent. C'est ce que Descartes affirme en disant que ceux « qui, avec une constante volonté de bien faire et un soin très particulier de s'instruire, ont aussi un très excellent esprit, arrivent sans doute à un plus haut degré de sagesse que les autres »<sup>19</sup>. Descartes répète ici ce qu'il venait de dire plus tôt du cinquième degré de la sagesse dans sa Lettre-Préface des *Principes de la Philosophie*. Si le mot « philosophie » signifie en général « l'étude de la sagesse » et si « par la sagesse on n'entend pas seulement la prudence dans les affaires, mais une parfaite connaissance de toutes les choses que l'homme peut savoir, tant pour la conduite de sa vie que pour la conservation de sa santé et l'invention de tous les arts » et si, enfin, « afin que cette connaissance soit telle, il est nécessaire qu'elle soit déduite des premières causes [...] c'est-à-dire des principes », il est évident que tout cela ne peut être que le cinquième degré « pour parvenir à la sagesse, incomparablement plus haute et plus assurée » qui est « de chercher les premières causes et les vrais principes dont on puisse déduire les raisons de tout ce qu'on est capable de savoir »<sup>20</sup>. Et, comme chaque fois, que Descartes nous dresse un tableau complet du savoir humain, cette sagesse aussi, dont il s'agit ici, arrive à son point culminant dans une morale, ou, comme il écrit, dans « la plus haute et la plus parfaite morale qui, présupposant une dernière connaissance des autres sciences est le dernier degré de la sagesse »<sup>21</sup>. Il est à observer que même dans une telle situation extrême où Descartes semble à bien des égards anticiper sur le « savoir absolu » hégélien, où il reste dans un registre purement épistémologique, il garde quand même un aspect pratique et parle d'une morale (c'est-à-dire d'une expérience individuelle) qui n'est pas une conséquence automatique des connaissances vraies. Afin donc que la vérité vienne au monde – dirais-je dans des termes « existentialistes » – il faut bien qu'il y ait une volonté vive, présente et personnelle qui la prenne en charge.

Et c'est ainsi que nous arrivons à formuler un peu plus nettement notre conclusion. Tout d'abord, nous pouvons tenir comme établi que la psychologie cartésienne n'est pas une psychologie « physiologiste » de même qu'elle n'est pas « intellectualiste » non plus. Pour illustrer cette thèse j'aimerais bien évoquer ici en quelques mots l'article 85 des *Passions* de Descartes où il parle d'une « distinction » commune dans la haine et l'amour. Cette « distinction » consiste, dit-il, « en ce que les objets tant de l'amour que de la haine peuvent être représentés à l'âme » par deux façon différentes, c'est-à-dire ou bien « par les sens extérieurs, ou bien par les intérieurs et par sa propre raison ». Mais tout cela ne pourrait être

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 555.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 557 et 560.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 566.

ainsi que si les objets de ces passions (amour – haine) sont imprégnés de fond en comble par des jugements. Ces objets se transforment ensuite en fonction de ces jugements et ils deviennent d'une part le bien et le mal. « Car nous appelons communément bien ou mal – écrit Descartes – ce que nos sens intérieurs ou notre raison nous font juger convenable ou contraire à notre nature », mais « nous appelons beau ou laid », d'autre part, « ce qui nous est ainsi représenté par nos sens extérieurs ». Et il ajoute que de cette classification « naissent deux espèces d'amour, à savoir, celle qu'on a pour les choses bonnes, et celle qu'on a pour les belles ». Mais Descartes insiste tout de suite sur le fait que les passions qui arrivent par les sens extérieurs « ont coutume d'être plus violentes que les autres espèces d'amour ou de haine, à cause que ce qui vient à l'âme par les sens la touche plus fort que ce qui lui est représenté par sa raison ». Pourquoi ? Descartes nous reste en dette avec la réponse parce qu'il semble hésiter entre les deux opinions contradictoires dont le conflit demeure aussi irrésolvable. C'est pourquoi il nous conseille de prendre en considération que s'il est vrai, d'une part, que « ce qui vient à l'âme par les sens la touche plus fort », mais les passions qui se font ainsi « ont ordinairement », d'autre part, « moins de vérité », « même ce sont celles-ci qui trompent le plus ». Ainsi le conseil cartésien est le suivant : au lieu de se laisser conduire par elles, au contraire, « on doit le plus soigneusement se garder » d'elles<sup>22</sup>.

Selon Descartes il est difficile à réconcilier la morale et l'esthétique dans la vie quotidienne. Mais quand il nous explique dans l'article 94 des *Passions* la genèse des deux espèces d'amour et de haine (c'est-à-dire « comment ces passions sont excitées par des biens et des maux qui ne regardent que le corps ») nous voyons un certain rapprochement entre elles qui se fait sur le plan sentimental de notre vie psychique. Il s'agit d'une coopération spéciale entre passion et entendement dont un exemple pourrait être le chatouillement. Chaque « sentiment agréable » – écrit Descartes – « consiste en ce que les objets des sens excitent quelque mouvement dans les nerfs qui serait capable de leur nuire s'ils n'avaient assez de force pour lui résister ou que le corps ne fût pas bien disposé ». Cette modération des mouvements forts « fait ensuite une impression dans le cerveau » qui représente à son tour cette force « à l'âme comme un bien qui lui appartient, en tant qu'elle est unie avec le corps, et ainsi excite en elle la joie »<sup>23</sup>.

Un contact physique en général (un « chatouillement ») se trouve donc nuisible pour le corps, ainsi ce chatouillement dont il s'agit ici, tout en gardant son caractère immédiat, ne peut être considéré comme physique, mais esthétique. C'est ce qui semble ressortir du moins des analyses de Descartes sur la nature de la joie. Il continue donc : en se référant à ce qu'il vient de dire,

---

<sup>22</sup> Art. 85, *Op. cit.*, p. 735.

<sup>23</sup> Art. 94, *Op. cit.*, p. 739–740.

... c'est presque la même raison qui fait qu'on prend naturellement plaisir à se sentir émouvoir à toutes sortes de passions, même à la tristesse et à la haine, lorsque ses passions ne sont causées que par les aventures étranges qu'on voit représenter sur un théâtre ou par d'autres pareils sujets, qui, ne nous pouvant nuire en aucune façon, semblent chatouiller notre âme en la touchant<sup>24</sup>.

En bref, au niveau des passions nous pouvons faire la distinction suivante : il y a des émotions qui se produisent sous l'effet d'un contact physique et il y en a d'autres (« intellectuelles ») qui sont « presque » comme celles-là, mais dont à l'origine nous ne trouvons aucun contact physique. Leur coopération (ou, du moins, leur co-présence) se fait spontanément selon l'article 91 des *Passions*, c'est-à-dire, écrit Descartes, « pendant que l'âme est jointe au corps cette joie intellectuelle ne peut guère manquer d'être accompagnée de celle qui est une passion ». Ce fonctionnement commun est fondé sur le fait que même une idée abstraite d'un bien possédé par l'âme met en jeu en même temps l'imagination qui fait « quelque impression dans le cerveau, de laquelle suit le mouvement des esprits qui excite la passion de la joie »<sup>25</sup>.

Il y a enfin une très importante « considération » sur cette coopération entre les deux sortes de passions dans l'article 14 qui semble aux yeux de Descartes « beaucoup servir pour nous empêcher de recevoir aucune incommodité des passions ». Cette fois il essaie de nuancer ce qu'il disait plus tôt dans l'article 85 à savoir que tout « ce qui vient à l'âme par les sens la touche plus fort que ce qui lui est représenté par sa raison ». En contradiction apparente avec cela Descartes va jusqu'à dire maintenant que « notre bien et notre mal dépendent principalement des émotions intérieures qui ne sont excitées en l'âme que par l'âme même, en quoi elles diffèrent de ces passions qui dépendent toujours de quelque mouvement des esprits ». Et en fonction de cette hiérarchie d'importance renversée, le fonctionnement simultané de deux sortes de passions va aussi changer. Nous voyons, en effet, Descartes déclarer que « bien que ces émotions de l'âme soient souvent jointes avec les passions qui leur sont semblables, elles peuvent souvent aussi se rencontrer avec d'autres, et même naître de celles qui leur sont contraires »<sup>26</sup>. Peut-être Descartes ne veut pas d'autre chose que nous faire comprendre qu'il y a en nous une sensibilité supérieure (des « émotions intérieures ») dont il donne deux exemples, l'une dans la vie quotidienne, l'autre dans l'expérience esthétique.

Que se passe-t-il à l'intérieur du mari pendant les funérailles de sa femme ? Selon la description cartésienne sa vie sentimentale se déroule à la fois à deux niveaux. Mais nous trouvons un renversement curieux par rapport à l'article 91

---

<sup>24</sup> Art. 94, *Op. cit.*, p. 740.

<sup>25</sup> Art. 91, *Op. cit.*, p. 738.

<sup>26</sup> Art. 147, *Op. cit.*, p. 765 et 766.

où Descartes définit la joie. Là, c'est la joie intellectuelle qui est à l'origine (du moins « pendant que l'âme est jointe au corps »), c'est-à-dire dès que cette sorte de joie apparaît, elle « ne peut guère manquer d'être accompagnée de celle qui est passion ». Ici (dans l'article 147) bien que l'âme reste encore unie au corps, l'ordre des apparitions des deux sortes d'émotions subit un petit changement : ce sont les passions relevant du corps qui sont là d'abord, et les émotions intellectuelles ne viennent qu'après. C'est ce que nous voyons se passer chez le mari « pleurant sa femme », parce qu' « il se peut faire », dit Descartes, « que son cœur est serré par la tristesse que l'appareil de funérailles et l'absence d'une personne à la conversation de laquelle il était accoutumé excitent en lui ; il se peut faire que quelques restes d'amour ou de pitié qui se présentent à son imagination tirent de véritables larmes de ses yeux »<sup>27</sup>. Pourquoi peut-on parler ici d'une espèce d'esthétique ? Parce que cette passion (la tristesse) qui se produit, sans aucun doute, sous l'effet des contacts physiques se double d'une autre passion, cette fois intellectuelle. C'est ce que nous pouvons nommer une expérience esthétique ou l'esthétique de la vie quotidienne parce que cette synthèse sentimentale se fait en nous spontanément.

Il est donc indispensable que le mari cartésien éprouve, d'une part, une petite perturbation sentimentale d'origine physique pour qu'il sente « cependant une joie secrète dans le plus intérieur de son âme ». Mais, d'autre part, l'émotion de cette joie secrète a, dit Descartes, « tant de pouvoir que la tristesse et les larmes qui l'accompagnent ne peuvent rien diminuer de sa force ». Et ce n'est pas par hasard si Descartes pense (et nous pensons, nous aussi) à finir par évoquer le sentiment esthétique au sens propre en disant que « des aventures étranges » peuvent exciter en nous « toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination; mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle »<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Art. 147, *Op. cit.*, p. 766.

<sup>28</sup> *Ibid.*

## Quelques aspects théoriques de l'art de la nouvelle

D'aucuns définissent la nouvelle comme un roman en raccourci et ont tendance à mépriser le genre, en revanche, d'autres considèrent qu'elle est l'exercice littéraire le plus exigeant.

La question est de savoir si la nouvelle serait vraiment « le parent pauvre »<sup>1</sup> du roman ou bien plutôt un récit bref de plein droit parmi les autres genres narratifs.

En France, ce fut Mérimée qui fixa les règles du genre de la nouvelle pour ensuite l'élever au rang de l'art. Selon les avis concordants d'un certain nombre de théoriciens (Jean-Michel Adam, Jean-Pierre Aubrit, Dominique Combe, Thierry Ozwald, Jean-François Payfa, Yves Stalloni) la nouvelle résiste plutôt bien à l'« impérialisme » du roman. En effet, le critère de brièveté de la nouvelle est l'un de ses traits principaux d'opposition au roman, même si cette brièveté demeure objectivement problématique. Par ailleurs, l'impératif de densité caractérise d'autres formes brèves, tels le conte ou la fable. C'est alors que la limite entre conte, fable et nouvelle est des plus floues. Toutefois, la délimitation et la comparaison des similitudes et des discordances de ces genres narratifs brefs dépassent les objectifs de cette étude.

La brièveté de la nouvelle est donc un élément attractif pour le lecteur avisé, soucieux des critères de l'esthétique et de la longueur. Cependant, la nouvelle doit répondre à d'autres caractéristiques, plus essentielles, car elle exige des sujets clairs et entraînants qui captivent immédiatement l'intérêt du lecteur.

En fait, la nouvelle c'est le récit d'une aventure : elle raconte une tranche de vie, en un épisode dénué de digressions et de descriptions encombrantes. Le style novellistique par excellence est incisif et précis, les phrases sont courtes, les mots simples, ce qui n'exclut pas la richesse de l'expression. Sobriété, pureté et concision sont les critères d'une bonne nouvelle « qui atteindra la perfection si la chute en est surprenante et inattendue »<sup>2</sup>.

La nouvelle est donc une sorte de récit bref, mettant en scène peu de personnages, et dont l'intensité résulte d'un fait divers inattendu. Polysémique, le mot « nouvelle », qui recouvre le récit de fiction inventé par un écrivain, mais aussi les événements de l'actualité relatés par la presse, invite à rapprocher la nouvelle et le fait divers. Pourtant, les nouvelles littéraires et les nouvelles d'information

---

<sup>1</sup> L'expression est utilisée par AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997.

<sup>2</sup> PAYFA, Jean-François, *L'art de la nouvelle*, Gerpines, Éditions Quorum, 1999, p. 30.



générale n'appellent pas le même processus de lecture : « Dans le premier cas, la nouvelle est investie par l'imaginaire, le lecteur éprouve le plaisir de la fiction, alors que dans le second cas, elle se leste de réalité : le lecteur fait l'expérience d'événements qui pourraient lui advenir<sup>3</sup>. »

Les théories, qui tentent de décrire le genre de la nouvelle pourtant difficilement identifiable, sont multiples. Dans la réflexion d'Yves Stalloni les particularités propres de ce genre sont ramenées à trois<sup>4</sup>.

La première constatation est relative à l'unité d'action. À l'image de l'art dramatique, l'argument de la nouvelle peut fréquemment être résumé en une courte phrase : « Dans sa dix-huitième année, elle prit pour époux un propriétaire terrien originaire du Bácska<sup>5</sup>. »

L'acmé narrative ou le point culminant se situe au bout du processus narratif de la nouvelle. Selon Thierry Ozwald, son moment est de plus haute intensité dramatique. En fait, l'acmé narrative représente nécessairement un événement majeur qui empêche tout véritable développement narratif ultérieur<sup>6</sup>.

Contrairement au principe d'Ozwald, les auteurs du *Vocabulaire de l'analyse littéraire*<sup>7</sup> font la différence entre l'acmé narrative et l'acmé stylistique. Ils proposent que l'acmé soit réservée à l'étude de la mélodie de la phrase pour mettre au jour des effets expressifs. Ils avertissent également que nous ne devrions pas substituer « acmé » à « apogée », qui désigne notamment – comme nous l'avons déjà évoqué plus haut – un moment de grande intensité dramatique dans le récit.

La deuxième particularité selon Stalloni, propre à la nouvelle touche à la narration monodique. Dans ce cas, la conduite du récit est, dans la nouvelle, largement simplifiée. À une seule voix, à un seul narrateur revient la prise en charge de la diégèse. Le narrateur la conduit de l'état initial (EI) à l'état final (EF). C'est sur le principe de la narration monodique que repose la structure d'« enchâssement » qui régit l'organisation de récits comme le *Décameron* ou l'*Heptameron*. C'est par ce moyen aussi qu'une nouvelle peut s'insérer dans une fiction plus grande comme les récits qui interrompent le dialogue dans *Jacques le fataliste*.

La nouvelle, [...] exclut (ou raccourcit) la description ou le portrait ; elle participe à l'esthétique de la brièveté et cultive la surprise, concentrée souvent dans l'épilogue.

<sup>3</sup> ÉVRARD, Franck, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997, p. 41.

<sup>4</sup> STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Dunod, 1997, p. 73–75.

<sup>5</sup> KOSZTOLÁNYI, Dezső, « Élisabeth », in *L'œil-de-mer*, traduit du hongrois sous la dir. de Jean-Luc Moreau, Paris, POF, 1986, p. 88.

<sup>6</sup> OZWALD, Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, p. 139–152.

<sup>7</sup> BERGER, D., – GÉRAUD, V., – ROBRIEUX, J.-J., *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, Paris, 1994, p. 3–4.

Enfin, elle supprime les préparatifs, les mouvements d'approche pour commencer *in media res* et arriver plus vite à la crise et au dénouement<sup>8</sup>.

Le troisième volet de la réflexion stallonienne concerne l'ambition de vérité dans la nouvelle. À la différence du conte, la nouvelle donne une vision du monde présentée comme fidèle. Il existe un rapport entre la nouvelle et la société, le sujet parlant ou le narrateur-personnage raconte sa vérité. À côté des lois esthétiques déjà mentionnées plus haut (brièveté, compte rendu d'un fait, crise) il conviendrait de relever la mention de la vérité qui rapprocherait la nouvelle de l'apologue médiéval, récit bref souhaitant d'illustrer une leçon de morale, ou, à l'opposé chronologique, le fait divers – dont il était question plus haut – qui entend révéler lui aussi une vérité immanente : « Cette vérité [...] permet au personnage, jeté dans la nudité de son expérience, d'aller à la rencontre d'une vérité subjective, celle de son moi (Flaubert, Maupassant, Tchekov, Pirandello, Arland...) »<sup>9</sup>.

Une analyse profonde devrait prouver ou non si ces trois critères résistent à un examen comparatif.

Thierry Ozwald se propose également d'établir les critères de la nouvelle. Il se demande s'il existe vraiment deux types de nouvelles, à savoir les nouvelles anecdotiques, dramatiques et celles « où il ne se passe rien ». Ce classement s'apparente à la typologie élaborée par Jean-Michel Adam<sup>10</sup>.

Dans l'approche linguistique d'Adam la nouvelle présente des modes de composition variés : de la nouvelle narrative qui raconte une histoire à la nouvelle non-narrative dépourvue d'intrigue. À la suite des « nouvelles-anecdotes » ou « nouvelles courtes » de Mérimée et de Maupassant, le XX<sup>e</sup> siècle voit émerger un nouveau type de nouvelles, la « nouvelle-instant » : « L'essentiel de la nouvelle ne réside plus dans une intrigue qui se construit et se développe, mais dans la seule évocation de l'instant »<sup>11</sup>.

L'« instant » évoqué correspond à un moment décisif dans la vie d'un personnage sous forme de crise, de prise de conscience ou de révélation. Ce qui importe alors, c'est moins le déroulement chronologique d'une histoire que le type de comportement adopté à cet instant précis par le (ou les) personnage(s) concerné(s).

Thierry Ozwald reprend les termes que René Godenne utilise dans son étude portant sur *La Nouvelle française*<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> STALLONI, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>10</sup> ADAM, Jean-Michel – REVAZ, Françoise, « chap. 17 », in *L'analyse des récits*, Poitiers, Seuil, 1996.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>12</sup> OZWALD, *Op. cit.*, p. 170.

En fait, il distingue la « nouvelle-histoire » de la « nouvelle-instant », donc il analyse en vérité la dichotomie implusif / explosif. Cette distinction s'exerce selon que l'accident central du récit qui correspond aussi à son acmé dramatique est visible ou caché, spectaculaire ou non, que l'explosion est interne ou externe. Dans cette perspective, *Le Paravent*, œuvre de Daniel Boulanger appartient à la catégorie des nouvelles implusives et *Le Nez* de Gogol à celle des nouvelles explosives. La « nouvelle-instant » n'est pas foncièrement distincte de la « nouvelle-histoire », en ce sens qu'elle repose sur les mêmes ressorts dramatiques. Elle minimalise simplement l'action, la réduit à l'extrême : « Quelles que soient les modalités narratives choisies, toutes les nouvelles sans exception se conforment au principe d' " instantanéité ", qui ne relève pas en l'occurrence d'un choix esthétique, mais qui se trouve inscrit dans leur structure même<sup>13</sup>. »

Jean-Pierre Aubrit se réfère également à René Godenne et insiste de son côté sur la mode de la « nouvelle-instant » opposée à la « nouvelle-histoire ». Il constate que le point de gravité du récit se déplace du chronologique au psychologique, et le nouvelliste structure moins son récit sur l'axe vertical de la narration et le ramifie plutôt sur l'axe horizontal de la perception et de la conscience.

Étiemble distingue, pour sa part, trois critères définitionnels, à savoir la longueur, la vérité (cf.: la 3<sup>e</sup> particularité, celle de « l'ambition de vérité » de la nouvelle chez Stalloni) et l'impassibilité<sup>14</sup>.

Nous sommes contraints de constater que ces définitions proposées ne sont pas pleinement satisfaisantes. En effet, la longueur ne permet pas d'établir clairement la frontière roman / nouvelle. Néanmoins, la longueur d'une nouvelle peut être évaluée en fonction de l'exigence dramatique de brièveté, par conséquent la notion de longueur reste un critère d'évaluation assez vague.

Le critère de « vérité » ne résiste pas davantage à un examen comparatif. Sans être absolu, il manifeste le désir de « retrouver un certain ordre des choses, la cohérence du Moi et du monde »<sup>15</sup>.

À la lecture de *L'Esquisse mystérieuse* d'Erckmann et Chatrian, de *L'Intersigne* de Villiers de l'Isle-Adam, de *La maison magnifique* de Henri de Régner ou de *Qui sait ?* de Guy de Maupassant, etc., peut-on dire que la nouvelle fantastique tend au « vrai » ?

Dans le récit de Régner, par exemple, la limite entre le naturel (le « monde réel ») et l'étrange (le « merveilleux ») est difficilement saisissable. Il y a certes, des éléments proches de l'occultisme tels que le jeu de cartes, la transfiguration des figures peintes ou le narrateur-personnage (M. d'Amersœur) possédé par une force démoniaque qui lui fait dire le propos fatidique, adressé à la joueuse

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.* Cf. p. 7–47.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 47.



(Mme de Sérences) : « Tout, Madame, [...] tout, contre votre ombre<sup>16</sup> ! » Elle est également une passionnée du jeu et est influençable car elle ne peut résister, tout comme son partenaire, à la tentation de la « Bible du diable ».

Nous venons de prendre le cas de la nouvelle fantastique. La question reste la même : tend-elle vers plus de vérité, tend-elle effectivement au « vrai » ? En fait, le paradoxe de ce type de narration est que dans le fantastique sont présentés comme réels des épisodes par ailleurs incompatibles avec le réel.

Le critère d'impassibilité n'est pas satisfaisant non plus. Il stipule que le narrateur de la nouvelle conserve une certaine distance vis-à-vis de son récit afin de tenter de désorienter son lecteur. Cependant, dans la nouvelle il n'est d'impassibilité que feinte : « Ce sont là les dispositions d'un narrateur qui cache son trouble [...] jusqu'au moment [...] du paroxysme dramatique du récit, qui est aussi celui de la crise d'identité du Moi<sup>17</sup>. »

Dans la nouvellistique du XX<sup>e</sup> siècle on distingue deux tendances contraires : la nouvelle « radicale », une sorte de « nouvelle pure » (Camus, Kafka, etc.), elle renforce l'intensité et l'expressivité et assure la survie à la nouvelle « expressionniste » (Tchékov, etc.). Cette tendance est confrontée à la nouvelle « régressive » se rapprochant du conte ou de la pseudo-nouvelle. Dans ce cas, la nouvelle « régresse » vers le conte, et attaque les principes d'un genre constitué où les frontières entre conte et nouvelle font semblant de disparaître (Le Clézio, Michel Tournier, etc.).

La nouvelle moderne et la nouvelle contemporaine surtout prennent pour objet du récit l'écriture elle-même. Cette « aventure de l'écriture » est consciente de l'altérité problématique, propre au genre. Les analystes prennent en considération au moins deux critères de la nouvelle : le souci du réalisme et la dramatisation critique. Le premier reflète la « passion du monde extérieur », c'est-à-dire, « l'ancrage dans le réel ». Nous venons de voir que cet « ancrage dans le réel » devient problématique à cause de la fictionnalité des épisodes narrés.

Le second critère évoqué de la nouvelle est plus directement lié à sa nature « performative » ; elle se construit comme un espace de réalisation ou de manifestation du Moi. On le considère comme le lieu ou le théâtre (« dramatisation critique ») d'une crise de la perception. Cet événement capital, ce moment critique – qui, certes, est celui de la désillusion et dévoile l'absurdité du monde – « est précisément le moment phénoménologique de la nouvelle »<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> RÉGNIER, Henri de, *La maison magnifique*, in *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Corti, 1987, p. 335.

<sup>17</sup> OZWALD, *Op. cit.*, p. 47.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 36.

Par conséquent, la nouvelle fait fonctionner des stratégies dramatiques : l'espace, la temporalité, la psychologie des personnages, les situations, etc. Ce tout cohérent doit amener le lecteur vers l'événement capital, vers l'acmé dramatique.

Dans cette étude nous avons eu pour objectif de présenter quelques aspects théoriques de la nouvelle en France. Les critères de la longueur, de l'ambition de la vérité et de l'impassibilité sont des notions qui appartiennent au domaine esthétique du récit. Leur application à l'analyse des nouvelles ne paraît pas pertinente.

En revanche, l'approche phénoménologique, liée à la dramatisation critique, permet de mieux maîtriser les différentes stratégies dramatiques menant à l'acmé narrative, événement capital de la nouvelle.

Cette analyse nous a également permis de tracer les limites entre la nouvelle et les autres genres de la fiction narrative, tels le roman et le conte. À l'époque de la domination de l'approche herméneutique et narratologique du texte, la notion de genre est toujours présente et contribue efficacement à l'interprétation des œuvres.

## Nature et méthode, ou le bon usage de la raison selon Pascal

### Introduction

Le concept de la nature est l'un des concepts les plus complexes dans la pensée pascalienne. Il est difficile de le définir étant donné qu'il revêt plusieurs significations. Tout d'abord il reçoit la signification habituelle que la philosophie classique attribue à ce terme et réfère à l'existence extérieure, à la totalité des êtres. Pascal, en tant que physicien, a consacré des recherches considérables à la découverte de cette nature physique. Outre la signification habituelle, la nature appartient à l'homme en signifiant son être et sa manière d'être. Une troisième signification réfère à l'essence des choses individuelles. Dans les écrits philosophiques et théologiques de Pascal, la nature reçoit un rôle particulier qui rend difficile de séparer ces différentes significations l'une de l'autre. Dans ces écrits, Pascal met en relief un aspect principal de la nature, sa corruption. La nature et sa corruption deviennent centrales dans cette pensée dont l'objectif fondamental consiste à analyser cette corruption et à élaborer des moyens pour la dépasser aussi bien dans la pensée que dans la morale.

Cette complexité nous porte à privilégier un seul aspect de la nature et à écarter momentanément les autres. Nous allons donc analyser le fonctionnement de la nature dans l'élaboration de la méthode géométrique qui représente, pour Pascal aussi bien que pour Descartes, la seule méthode que le raisonnement doit suivre pour éviter les erreurs. Afin de comprendre le rôle que la nature joue dans cette méthode et la signification qu'elle y revêt, nous devons suivre le processus par lequel la raison élabore la méthode à travers une auto-réflexion. Nous allons donc donner d'abord une analyse de l'opuscule *De l'esprit géométrique* et enrichir ensuite le concept de « nature » y apparaissant par l'examen d'autres passages, notamment du fragment 110 des *Pensées* et de la *Préface sur le traité du vide*<sup>1</sup>.

### 1. La méthode parfaite

Pascal présente la méthode de l'usage de la raison dans l'opuscule intitulé *De l'esprit géométrique*. Comme Descartes, il déduit cette méthode de la géométrie

---

<sup>1</sup> Nous citons les fragments des *Pensées* suivant la numérotation de Luis Lafuma. Concernant les opuscules de Pascal, nous les citons de l'*Œuvres complètes* de Pascal [OC], présentation et notes de Louis Lafuma, Paris, Seuil / Intégrale, 1963 ; le numéro indique la page, les lettres « A » et « B » les colonnes gauches et droites. L'auteur remercie le soutien de la bourse Bolyai offerte par l'Académie Hongroise des Sciences et le soutien de OTKA (Programme F0494729) pour la rédaction de cette étude.

« parce qu'elle seule sait les véritables règles du raisonnement »<sup>2</sup>. La méthode géométrique sert à démontrer une vérité et à rendre la démonstration tout à fait convaincante pour les autres. La méthode pascalienne vise principalement à fonder le discours rationnel en assurant la communication de la vérité et en garantissant la force de convaincre. Ce faisant, elle définit les règles de l'usage de la raison.

Toutefois, au lieu d'attaquer directement la présentation de la méthode à suivre, Pascal fait un détour et explique « une méthode encore plus éminente et plus accomplie, mais où les hommes ne sauraient jamais arriver »<sup>3</sup>. Il parle donc de deux méthodes, l'une est l'idéale mais irréalisable, l'autre est praticable mais imparfaite. La différence des deux nous procure des détails précieux concernant la nature de la raison.

La méthode parfaite consiste en deux choses : « l'une de n'employer aucun terme dont on n'eût auparavant expliqué nettement le sens ; l'autre, de n'avancer jamais aucune proposition qu'on ne démontrât par des vérités déjà connues »<sup>4</sup>. La méthode idéale exige donc de tout définir et de tout prouver. D'une part, la définition garantit l'univocité des termes dont on se sert dans le discours rationnel, d'autre part, la démonstration assure que le discours soit accepté par tout le monde qui le suit. Si la méthode parfaite est respectée, la raison ne se trompe jamais et rend son discours tout à fait convaincant. Par cette méthode, la raison pourrait construire un discours parfait où tous les éléments sont fondés et d'où le doute serait entièrement exclu. Elle représenterait « le véritable ordre » qui est « absolument accompli ».

L'hypothèse de la méthode parfaite et de l'ordre accompli, dont Pascal expose l'idée, nous représente l'état idéal d'un rationalisme dogmatique et absolu. Dans cet ordre, tout est soumis à la raison qui n'est limitée par rien. Il n'y a aucun phénomène qui ne soit pas compris, aucune question qui n'ait pas de réponse et aucun problème qui ne soit pas résolu par une voie strictement rationnelle. Il faut voir en même temps que l'idée d'une telle méthode et d'un tel ordre se trouve dans la raison même et découle de sa nature, étant donné qu'ils répondent parfaitement aux exigences naturelles de la raison. La raison humaine, pour accepter la vérité d'une affirmation demande la démonstration et veut comprendre clairement et distinctement tous les termes qui y apparaissent. Cependant l'idée de la méthode parfaite inclut l'impossibilité de sa réalisation : « Certainement cette méthode serait belle – écrit Pascal – mais elle est absolument impossible<sup>5</sup>. » Elle est irréalisable car « tout définir et tout prouver » suppose infini de définitions et infini de démonstrations. L'ordre parfaitement accompli nécessite le *regressus ad infinitum*.

---

<sup>2</sup> OC, 349 A.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> OC, 349 B.

L'impossibilité de la réalisation de l'ordre parfait nous montre deux choses. D'une part que, selon Pascal, le rationalisme dogmatique et absolu inclut *a priori* sa propre impossibilité et, d'autre part, que la nature de la raison est contradictoire. Nous pouvons comprendre cette contradiction en considérant que la raison humaine est finie. Sa finitude se manifeste par le fait qu'elle n'est pas toute-puissante, qu'elle se trompe ou qu'elle a besoin de temps pour accomplir des déductions. Par contre, il découle de cette nature finie une exigence infinie, car la volonté de comprendre suppose infini de définitions et infini de preuves. Cette contradiction intérieure de la raison rend clair qu'elle n'arrivera jamais à satisfaire ses exigences.

La découverte de la contradiction entre la nature finie et l'exigence infinie de la raison pourrait d'emblée aboutir au scepticisme. L'explication est évidente : si la raison a besoin d'infini de définitions et d'infini de démonstrations, elle ne pourra jamais fonder son discours et ne pourra jamais obtenir la certitude de ses connaissances. « D'où il paraît – écrit Pascal – que les hommes sont dans une impuissance naturelle et immuable de traiter quelque science que ce soit, dans un ordre absolument accompli<sup>6</sup>. » Mais il ajoute aussitôt qu'« il ne s'ensuit pas de là qu'on doive abandonner toute sorte d'ordre »<sup>7</sup>. Ceux qui déclareraient la nécessité du pyrrhonisme en conséquence de la nature contradictoire de la raison auraient tort parce qu'il existe, malgré tout, un ordre humain, celui de la géométrie. La raison doit suivre cet ordre afin d'obtenir des connaissances sûres et certaines et d'établir un lien nécessaire avec la vérité. Comment la méthode géométrique surmonte l'obstacle que la nature de la raison élève et comment une telle méthode fonde l'usage de la raison ?

## 2. La méthode géométrique

La seule manière pour éviter l'échec que l'exigence naturelle de la raison entraîne consiste à suivre l'ordre proposé par la géométrie :

Cet ordre, le plus parfait entre les hommes, consiste non pas à tout définir ou à tout démontrer, ni aussi à ne rien définir ou à ne rien démontrer, mais à se tenir dans ce milieu de ne point définir les choses claires et entendues de tous les hommes, et de définir toutes les autres ; et de ne point prouver toutes les choses connues des hommes, et de prouver toutes les autres<sup>8</sup>.

L'ordre géométrique devient possible parce qu'on dispose des mots primitifs qui sont clairs sans définition par eux-mêmes et des vérités premières qui sont vraies sans démonstration par elles-mêmes. Ces mots et ces vérités sauvent la

---

<sup>6</sup> OC, 350 A.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> OC, 350 A.

raison de la nécessité de recourir à l'infini. Par contre on peut se demander d'où vient l'univocité absolue de ces termes et la certitude de ces vérités ?

Afin d'expliquer ce phénomène, Pascal se sert d'une expression cartésienne, notamment de la « lumière naturelle » : « ces termes [utilisés par la géométrie] sont parfaitement intelligibles, ou par la lumière naturelle ou par les définitions qu'elle en donne<sup>9</sup> » et « tout ce que la géométrie propose est parfaitement démontré, ou par la lumière naturelle ou par les preuves<sup>10</sup>. » De prime abord on identifierait sans scrupule la lumière naturelle cartésienne et celle de Pascal. Chez Descartes la lumière naturelle est la lumière de la raison et exprime sa capacité de voir immédiatement la vérité des connexions des idées. Descartes appelle cette lumière dans les *Regulae : intuitus*. Si donc on attribue l'intuition à la raison, la contradiction que Pascal suggère à propos de l'idée de la méthode parfaite est résolue. Si la raison peut rentrer en contact avec la vérité d'une manière immédiate, elle se trouve soulagée de la nécessité de recourir à l'infini pour obtenir la certitude. L'identification de la lumière naturelle avec l'intuition permettrait donc de fonder l'usage de la raison.

Toutefois pour deux raisons il faut se méfier d'identifier la lumière naturelle à l'intuition chez Pascal. D'une part, parce qu'il ne se sert jamais et nulle part du terme « intuition » ou « *intuitus* » ; d'autre part, car il ne parle pas de la lumière naturelle *de la raison*, mais utilise simplement l'expression de « lumière naturelle ». Or, si la « lumière naturelle » n'est pas identique à l'intuition de la raison, on peut supposer qu'elle n'appartient pas à l'esprit humain non plus. D'où est-elle donc issue ?

En revenant au « défaut du discours » rationnel, conséquence de l'exigence infinie de la raison, Pascal écrit plusieurs fois que c'est la *nature* qui soutient ce discours. L'ordre de la géométrie, écrit-il, « est parfaitement véritable, la *nature* le soutenant au défaut du discours »<sup>11</sup>, plus tard il répète que « Si la *nature* n'avait suppléé à ce défaut par une idée pareille qu'elle a donnée à tous les hommes, toutes nos expressions seraient confuses<sup>12</sup> », et enfin il remarque que « comme la *nature* fournit tout ce que cette science ne donne pas, son ordre à la vérité ne donne pas une perfection plus qu'humaine, mais il a toute celle où les hommes peuvent arriver<sup>13</sup>. » Selon ces passages, la nature vient à l'aide de la raison pour qu'un ordre rationnel puisse être établi. La nature et la lumière naturelle désignent donc la même chose. Tout en répondant aux exigences de la raison qui demande des définitions et des démonstrations, elles fondent le discours rationnel par deux manières. D'une part elles livrent à tous les hommes des mots

<sup>9</sup> OC, 351 A.

<sup>10</sup> OC, 351 B.

<sup>11</sup> OC, 350 A. C'est nous qui soulignons.

<sup>12</sup> OC, 350 B. C'est nous qui soulignons.

<sup>13</sup> OC, 351 B. C'est nous qui soulignons.

primitifs, univoques et clairs en garantissant ainsi la base de la communication et des autres définitions. D'autre part, elles assurent la vérité et la certitude des propositions axiomatiques et rendent possible les démonstrations. Il semble donc que la lumière naturelle selon Pascal appartienne à la nature et non à la raison. La lumière naturelle est la lumière de la nature.

On pourrait toutefois objecter à cette interprétation que la nature, dans ce contexte, pourrait signifier la nature de la raison et en exprimant, malgré les considérations préalables, la capacité de l'intuition. Nous devons donc examiner la signification de la nature plus profondément.

### 3. Le rôle de la « nature » dans la méthode

Pour pouvoir préciser la signification du terme « nature » chez Pascal, nous devons examiner le fragment 110 des *Pensées* où il revient à la question des premières vérités. Dans ce fameux fragment, Pascal fait une distinction radicale entre la raison et le cœur et affirme que « nous connaissons la vérité non seulement par la raison mais encore par le cœur » (110). Chacun a son rôle dans la connaissance : par le cœur « nous connaissons les premiers principes », par la raison, les vérités démontrées. La connaissance du cœur, qui est aussi une connaissance instinctive, est acquise par le sentiment sans raisonner. L'exemple de Pascal nous montre que le cœur nous fournit instinctivement la même connaissance que la nature et la lumière naturelle dans l'opuscule *De l'esprit géométrique* : « Le cœur sent qu'il y a trois dimensions dans l'espace et que les nombres sont infinis et la raison démontre ensuite qu'il n'y a point deux nombres carrés dont l'un soit double de l'autre ». L'homme connaît donc d'une manière instinctive, à savoir par son cœur, les vérités premières. Ces passages nous révèlent que l'instinct et le cœur jouent le même rôle dans la connaissance rationnelle que la nature selon *l'Esprit géométrique*. Par conséquent, la certitude instinctive des premiers principes provient de la nature même.

Le fragment 110 non seulement distingue le cœur de la raison, mais oppose les deux. Pascal souligne que les connaissances des premiers principes ne sont pas des connaissances rationnelles, à tel point que

...c'est en vain que le raisonnement, qui n'y a point de part, essaie de les combattre. [...] Car les connaissances des premiers principes : espace, temps, mouvement, nombres, sont aussi fermes qu'aucune de celles que nos raisonnements nous donnent et c'est sur ces connaissances du cœur et de l'instinct qu'il faut que la raison s'appuie et qu'elle y fonde tout son discours.

La connaissance du cœur et la connaissance de la raison appartiennent donc aux deux ordres différents. La raison ne peut ni prouver les premières vérités, ni les mettre en cause. Le parallèle est clair : selon le fragment 110, la raison doit fonder son discours sur un sentiment instinctif, selon l'opuscule, l'ordre rationnel

est basé sur la nature et la lumière naturelle. L'identité manifeste du sentiment du cœur et de la lumière naturelle assure que le terme « nature », dans *L'esprit géométrique*, ne désigne pas la nature de la raison humaine. La lumière naturelle est la lumière de la nature qui sauve la raison en lui offrant des vérités non démontrables sur laquelle toute démonstration s'appuie.

Dans la deuxième partie du fragment 110, Pascal explique davantage le rôle de la nature dans la connaissance. Ce passage est très éclairant du point de vue de la connaissance immédiate :

Comme s'il n'y avait que la raison capable de nous instruire, écrit Pascal, plutôt à Dieu que nous n'en eussions au contraire jamais besoin et que nous connussions toutes choses par instinct et par sentiment, mais la nature nous a refusé ce bien ; elle ne nous a au contraire donné que très peu de connaissances de cette sorte ; toutes les autres ne peuvent être acquises que par raisonnement.

L'utilisation du terme « nature » subit ici un changement léger par rapport à l'opuscule. Néanmoins, elle reste toujours interprétable comme nature humaine, étant donné que si elle signifiait la nature extérieure, cela nous porterait à croire que la nature peut contredire à la volonté divine, ce qui serait absurde. La nature qui nous refuse le bien de connaître toutes choses par sentiment est notre propre nature. Par contre le point de vue à partir duquel la nature est considérée, est radicalement différent de celui de *L'esprit géométrique* où la lumière de la nature *sauve* le discours. Le fragment 110 nous fait comprendre que l'homme pourrait accéder à la connaissance par un sentiment instinctif mais que la nature lui *refuse* ce bien.

La conception de Pascal concernant la connaissance se fait ainsi jour. La méthode géométrique se trouve au milieu, entre deux extrêmes. Ces extrêmes sont constitués d'une part par la méthode parfaite où toute connaissance est acquise par la raison, et d'autre part par un état idéal où toute connaissance serait donnée à l'homme immédiatement par le sentiment et par l'instinct. Il est certain que, pour Pascal, ce deuxième extrême représente la connaissance parfaite de la vérité. Mais la nature humaine ne permettant pas cette sorte de connaissance, elle la limite radicalement et rend nécessaire l'usage de la raison. Les lumières que la nature nous offre sont les fragments de vérité sur lesquels la raison doit fonder son discours. Cependant la raison est la seule faculté qui peut reconnaître ces fragments de vérité et construire sur eux une méthode qui rapproche le plus l'homme de cet état perdu.

#### **4. La « nature » comme origine d'une « science fragile » et comme base d'une science solide**

La nature dans *L'esprit géométrique* désigne donc une connaissance instinctive et comme telle, elle est opposée à la connaissance rationnelle. La *Préface sur le Traité du vide* qui date de 1651, établit déjà une opposition entre la raison et



l'instinct. « Les effets du raisonnement – écrit Pascal – augmentent sans cesse, au lieu que l'instinct demeure toujours dans un état égal<sup>14</sup>. » Il est vrai que l'instinct désigne ici l'instinct animal, cependant il nous semble que Pascal, en le traitant comme l'origine d'une « science fragile », vise ainsi la même source de connaissance que celle que la nature représente dans *L'esprit géométrique* :

Les ruches des abeilles étaient aussi bien mesurées il y a mille ans qu'aujourd'hui, et chacune d'elles forme cet hexagone aussi exactement la première fois que la dernière. Il en est de même de tout ce que les animaux produisent par ce mouvement occulte. La nature les instruit à mesure que la nécessité les presse ; mais cette science fragile perd avec les besoins qu'ils en ont : comme ils la reçoivent sans étude, ils n'ont pas le bonheur de la conserver ; et toutes les fois qu'elle leur est donnée, elle leur est nouvelle, puisque, la nature n'ayant pour objet que de maintenir les animaux dans un ordre de perfection bornée elle leur inspire cette science nécessaire, toujours égale, de peur qu'ils ne tombent dans le dépérissement, et ne permet pas qu'ils y ajoutent, de peur qu'ils ne passent pas les limites qu'elle leur a prescrites<sup>15</sup>.

La première chose qui nous apparaît dans ce passage est que la nature est extérieure et ne se réduit pas à la nature des abeilles ou des animaux en général. Pascal lui attribue une volonté qui vise à maintenir un ordre dans lequel les animaux ne possèdent qu'une « perfection bornée ». Néanmoins elle « instruit » les animaux par les instincts et ainsi elle doit être comprise comme nature intérieure. Entre la nature extérieure et la nature intérieure il n'y a pas de rupture sensible.

Ce passage nous révèle une autre chose importante. Chez les animaux, la connaissance instinctive instruite par la nature ne peut pas être gardée. Elle est toujours disponible d'une manière immédiate, mais elle est toujours nouvelle. Cela signifie deux choses : d'une part que les animaux n'ont pas de mémoire, et de l'autre que la connaissance instinctive est immédiate et toujours disponible. Etant donné que le fragment 110 lie la connaissance non-rationnelle à l'instinct, nous pouvons concevoir la connaissance naturelle de l'homme comme analogue à la « science fragile » des animaux<sup>16</sup>. La fragilité et la perpétuelle nouveauté de cette science suggèrent qu'il s'agit, dans les deux cas, d'une connaissance non-réflexive, par opposition à une connaissance rationnelle qui suppose la réflexivité. L'immédiateté et la réflexivité sont les caractères distinctifs des deux types de connaissances. Il s'ensuit que la raison est la source de la réflexion : elle crée une distance entre elle et son objet, et elle a toujours besoin d'un objet pour

---

<sup>14</sup> OC, 231 B.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Par contre, il ne faut pas penser que selon Pascal les animaux ont une connaissance plus perfectionnée que l'homme. A ce point-là le texte est précis : la connaissance naturelle des animaux est très réduite, et les animaux ne possèdent pas non plus de capacité de raisonner.

raisonner. Par rapport à la connaissance réflexive et rationnelle, la nature nous offre une connaissance immédiate. Cette connaissance, en devenant objet de la raison, apparaît comme idée claire et proposition vraie et constitue la base d'une science solide.

Nous voyons donc que, dans la pensée pascalienne, la « nature », l'« instinct », le « sentiment » (et le « cœur » dans le fragment 110) sont étroitement liés. Ils sont la source d'une connaissance naturelle, certaine et immédiate qui devient l'objet de la raison et sur laquelle elle fonde son discours. Il semble, par contre que, chez Pascal, il n'est pas réellement possible de distinguer nature extérieure et nature intérieure. Dans certains passages, la nature s'identifie à la réalité extérieure, alors qu'ailleurs elle offre des données immédiates intérieures et elle devient la source des sentiments. Si nous voulons enfin répondre à la question de savoir quelle est la vraie source de la lumière naturelle qui permet à la raison de fonder son discours, il faut répondre que c'est la nature humaine qui dispose des sentiments mais qui ne se sépare pas radicalement de la nature extérieure.

### **Conclusion**

Nous avons vu comment la méthode géométrique est fondée sur une connaissance immédiate dont la source se trouve dans la nature. La nature constitue donc le fondement de la rationalité d'où la recherche rationnelle doit nécessairement partir. Cependant la nature n'est pas seulement le point de départ de la rationalité, mais elle est aussi son objet principal. Par cet aspect double la nature joue un rôle opérationnel dans la rationalité selon Pascal. Elle la constitue et la limite en même temps. Néanmoins il semble qu'elle ne pourrait guère remplir cette fonction sans signifier à la fois la nature intérieure de l'homme et la nature extérieure, notamment la totalité de l'existence. Les analyses précédentes révèlent donc cet aspect important de ce concept chez Pascal. Il faut cependant souligner que deux autres aspects fondamentaux caractérisent encore la nature chez Pascal, à savoir la corruption et l'infinité que nous ne pouvons pas examiner ici. En partant des résultats des recherches ci-présentes, une analyse ultérieure devrait répondre à la question de savoir quelles sont les influences que la corruption et l'infinité exercent sur la connaissance rationnelle. L'objectif de cette étude n'était que d'assurer la base d'un tel questionnement.



*2. De clairière en clairière*  
*(à travers les siècles)*

---

---



## István Budai Parmenius et Jean Hotman

A la suite d'une monographie très appréciée en Hongrie<sup>1</sup>, György Gömöri a remarqué un élément jusqu'alors inconnu, mais important de la biographie d'István Budai Parmenius. Il s'agit d'un humaniste hongrois de la Renaissance tardive qui, après avoir poursuivi des études à l'université de Wittenberg et à d'autres universités européennes, s'est définitivement installé à Oxford où il entretenait de bonnes relations avec certains représentants de l'élite intellectuelle de l'Angleterre élisabéthaine. En 1582, deux de ses plus longs poèmes ont vu le jour en forme imprimée : le premier, intitulé *Pean*, est une paraphrase du psaume 104 (qu'on pourrait qualifier, sur la base des poétiques contemporaines, d'*epibaterium*) manifestant sa gratitude pour son heureuse arrivée en Angleterre. L'autre, intitulé *De navigatione ...Humpredi Gilberti ...carmen epibaticon* célèbre l'embarquement du personnage dont le nom figure dans le titre. Il faut aussi noter que, conformément aux prescriptions du genre marqué également dans le titre, le poète ne se limite pas à la narration du voyage plein d'aventures, mais il se livre à une véritable apologie de l'Angleterre et des expéditions exploratoires. Parmenius méritera d'ailleurs le titre de « poète tragique des expéditions » par le fait qu'en 1583 il succombera à un naufrage fatal survenu près du littoral de l'île de Terre-Neuve. De cette expédition, nous n'avons conservé qu'un compte-rendu en prose : Parmenius ne pouvait plus immortaliser en vers son dernier voyage. Pourtant, les connaisseurs de sa vie affirment qu'il n'a rejoint l'expédition dangereuse qu'afin de satisfaire à ses ambitions littéraires (à l'instar du poète portugais Camões, son contemporain) : il avait l'intention de devenir le chroniqueur de nouvelles découvertes. C'est donc Parmenius qui est le sujet d'un paragraphe (longtemps resté inaperçu des chercheurs) qu'on trouve dans le volume consacré à la correspondance de François et Jean Hotman. Le passage en question est publié par György Gömöri, dans son étude inaugurant de nouvelles directions de recherche<sup>2</sup>. Nous avons décidé de reproduire ici ce passage très important afin de corriger deux petites erreurs que nous avons retrouvées dans l'étude de Gömöri, et afin d'étayer nos conclusions qui s'écartent quelque peu des siennes :

Humanitatem tuam erga exteros singularem apud istum praedicavi, quem tu jam hominem ex Paene nosti. Verum is tibi mea commendatione, omni ex parte cupit esse

---

<sup>1</sup> QUINN, David B. – CHESHIRE, Neil M, *The New Found Land of Stephen Parmenius. The life and writings of a Hungarian poet on a voyage from Newfoundland*, 1583.

<sup>2</sup> GÖMÖRI, György, « Adalékok és feltevések Budai Parmenius Istvánról », in *Idem, Angol–magyar kapcsolatok a XVI–XVII. században*, Budapest, 1989, coll. «Irodalomtörténeti Füzetek 118», p. 5–15.

notissimus. Gente Hungarus est, patria Budensis, in ditione Turcica natus, religionis, pietatisque causa in Academiis Germanicis, Anglicisque per multos iam annos peregrinus. Vixit hic menses aliquot, et doctrinae morumque nomine apud Oxonienses nostros laudem summam est adeptus. Eum existimo benevolentia, amicitiaque tua dignum, nec dubito, quin et mea et illius causa, studium illi tuum sis libentissime delaturus. Optime de utroque nostrum mereberis, de me praesertim<sup>3</sup>.

Dans son commentaire directement attaché à ce passage, Gömöri déduit de ces phrases que *Paen* a dû être la première œuvre de Parmenius à paraître en Angleterre. Puis il affirme que, contrairement à l'hypothèse avancée par Quinn et par Cheshire, Budai Parmenius ne pouvait pas faire des études à l'université de Padoue, parce que « s'il y avait poursuivi ses études, Hotman aurait certainement signalé ce fait dans sa lettre de recommandation »<sup>4</sup>. S'appuyant sur d'autres sources (que nous ne pouvons pas présenter en détail ici), il argumente pour prouver que son bref séjour d'étude à Wittenberg terminé, Parmenius a dû aller à Strasbourg, et que c'est de Strasbourg qu'il est parti pour l'Angleterre. Dans la suite de son étude, Gömöri s'efforce de corriger les hypothèses avancées par Tibor Klaniczay<sup>5</sup> à propos de la biographie de Parmenius. Rappelons ici que Klaniczay, qui a été le premier chercheur hongrois à s'intéresser aux résultats des spécialistes anglais, ne se contentait pas de réfuter certaines des suppositions infondées qui avaient cours dans l'historiographie hongroise, mais qu'il a également entrepris l'esquisse d'une hypothèse particulièrement intéressante. Ayant repéré sur la liste des citoyens imposables établie par les autorités turques de la ville de Ráckeve (*defter*) le nom d'un certain István Budai, il a émis l'hypothèse selon laquelle le poète en question a probablement passé son enfance dans ce bourg vivant sous domination ottomane. Afin d'étayer son hypothèse, il a cité ce passage important de la dédicace de *De navigatione* :

In servitute et barbarie Turcica, christianis tamen magno immortalis dei beneficio parentibus, natus, aliquam etiam aetatis partem educatus, postquam dictissimorum hominum opera, quibus tum Pannoniae, tum imprimis salvae adhuc earum reliquae florescunt, in litteris adolevissem, more nostrorum hominum ad invisendas Christiani orbis Academias ablegatus fui.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> *Francisci et Joanni Hotomannorum patris et filii et clarorum virorum ad eos epistolae...*, Amstaelodami, 1700, p. 276.

<sup>4</sup> GÖMÖRI, « Adalékok... », p. 7.

<sup>5</sup> KLANICZAY, Tibor, « Jegyzetek Budai Parmenius Istvánról », in *Idem, Hagymányok ébresztése*, Budapest, p. 225–241. En anglais : « Contribution to the Stephen Parmenius Research », *Acta Litteraria*, XIII, 1976, p. 191–200.

<sup>6</sup> QUINN – CHESHIRE, *The New Found...*, p. 76–77.

Du fait que le texte évoque les parties restées intactes des *Pannoniae* (au pluriel), Klaniczay s'est autorisé à conclure qu'avant d'aller à l'étranger, Parmenius avait probablement fait des études en Transylvanie. Parmi les grandes villes transylvaines, Klaniczay a opté pour Kolozsvár parce que c'est dans cette ville que fonctionnait dans les années 1570 le lycée célèbre des antitrinitariens. Bref, Klaniczay s'efforce d'introduire Parmenius dans le monde de l'hétérodoxie religieuse de la Renaissance tardive, et, faute de renseignements supplémentaires, il émet une nouvelle hypothèse selon laquelle l'un des personnages les plus intéressants de ce milieu, András Dudich aurait établi le contact entre le jeune homme parti de Ráckeve et les acteurs majeurs de l'humanisme anglais. En somme, Klaniczay suppose que Parmenius est arrivé en Angleterre grâce à l'intervention de Henry et Thomas Savile (humanistes anglais liés à András Dudich) qui ont – toujours selon Klaniczay – également contribué au succès littéraire de leur protégé.

Cette argumentation ne convainc point György Gömöri. Pour celui-ci, dans l'usage contemporain, le terme *Pannoniae* désignait l'Autriche et la Hongrie ou bien les régions au nord et au sud du Danube, par conséquent les remarques autobiographiques de Budai Parmenius ne pouvaient aucunement porter sur la principauté de Transylvanie. Il entend étayer ses propos par le fait que dans les ouvrages que nous conservons de Budai Parmenius on ne trouve aucune référence ni sur la Transylvanie, ni sur la partie orientale de la Hongrie médiévale. Le voyageur hongrois parle des Turcs (et de la dévastation du pays dont ils sont à l'origine) sans vouloir embellir la situation, sur un ton qui était d'usage dans les territoires sous domination habsbourgeoise. On ne trouve donc dans ses œuvres aucune trace du vocabulaire souvent utilisé par les prédicateurs et les intellectuels laïcs vivant en Transylvanie. Voici pourquoi Gömöri donne une toute nouvelle interprétation des passages de *De navigatione* où Budai traite du culte d'Elisabeth. Je me permets de rappeler à mes lecteurs que selon Klaniczay, ces passages s'expliquent par le fait qu'en 1570 les antitrinitariens de Transylvanie ont publié leur œuvre théologique majeure (*De falsa et vera unius Dei... cognitio-ne*) dans une version dédiée à la reine Elisabeth, et que le penseur antitrinitarien majeur de l'époque, Jacobus Palaeologus, a écrit une longue apologie de la reine excommuniée par Pie V<sup>7</sup>.

L'argumentation de Gömöri nous paraît convaincante et il nous semble que les résultats les plus récents de la recherche confirment son interprétation. Je dois surtout signaler que dans le volume qui renferme la correspondance de Dudich pour les années qui nous intéressent ici, on a pu retrouver de nombreux nouveaux éléments au sujet des rapports entre les frères Savile et András

<sup>7</sup> Voir récemment : BALÁZS, Mihály, « About a copy of *De falsa et vera unius Dei... cognitio-ne*. (Additional data to the English connections of the Antitrinitarians of Transylvania) », *Odrodzenie i reformacja w Polsce*, XLVII, 2003, p. 53–64.

Dudich, mais aucune de ces nouvelles sources ne fait mention d'István Budai Parmenius<sup>8</sup>.

Pourtant, nous sommes d'avis que lorsqu'il ne cherche que des patrons anglais au voyage de Parmenius, Gömöri repousse dans l'ombre un certain nombre d'éléments qui ne sont pas dépourvus d'intérêt. En outre, à l'instar de Klaniczay, il doit se contenter d'établir des hypothèses : à défaut de renseignements précis, il ne peut que supposer que Parmenius ait pu arriver en Angleterre accompagné de Sir Henry Unton par Naples, Malte et la France.

Après cette introduction, nous nous permettons de proposer aux chercheurs d'accorder plus d'attention à l'auteur des quelques lignes citées plus haut qui avaient attiré l'attention de William Camden sur Budai Parmenius : Jean Hotman a dû jouer un rôle important dans l'histoire parce que c'est à son intermédiaire que l'humaniste hongrois avait voulu se faire un nom en Angleterre, et c'est à lui qu'il avait demandé la lettre de recommandation en question. Bien sûr, Gömöri ne manque pas de l'identifier comme le fils de Jean Hotman et d'énumérer les éléments biographiques majeurs le concernant. Après de longues études en droit, Jean Hotman est arrivé en Angleterre en 1581, pour continuer ses études à Oxford. En tant que précepteur des enfants de Sir Amyas Poulet, il a rejoint le collège Christ Church où il partageait sa chambre avec Parmenius. Plus tard, il fut recruté au service du comte de Leicester qu'il suivit en Hollande. Nous savons aussi qu'il avait des rapports privilégiés avec les savants oxoniens et qu'il disposait d'un cercle très vaste de connaissances.

Nous devons aussi mettre en relief que les Hotman étaient une famille huguenote particulièrement importante. Le père, François Hotman était un représentant très érudit du monde protestant français. Ses œuvres politico-juridiques étaient appréciés non seulement par ses coreligionnaires, mais aussi par ses contemporains catholiques. De ses deux fils, Jean Hotman peut être considéré comme son héritier spirituel (l'autre s'étant converti au catholicisme). C'est également Jean Hotman qui a publié bon nombre des œuvres de son père<sup>9</sup>. Puisque nous savons que, jusqu'à sa mort survenue en 1590, François Hotman a vécu (par petites intermittences) à Genève et à Bâle, on ne peut pas exclure que Parmenius ait pu y faire sa connaissance.

En outre des éléments biographiques, certains passages tirés du *De navigatione* ainsi que certaines considérations relevant de l'histoire des idées peuvent nous amener à ne pas exclure la possibilité d'un tel contact. Bien entendu, dans le cadre de cette étude, nous ne pouvons pas évoquer l'œuvre de grande envergure

---

<sup>8</sup> DUDITHIUS, Andreas, *Epistulae*, pars VI. 1577–1580, ed Nicolaus Szymański et Lechus Szczucki, Budapest, 2002, coll. «Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum».

<sup>9</sup> Pour les éléments biographiques les plus importants voir les articles de T. de Morembert dans le *Dictionnaire de biographie française*, p. 17, p. 1989, p. 1309, p. 1310.



de François Hotman (que les spécialistes de la première modernité connaissent d'ailleurs très bien). Nous nous limitons par conséquent à signaler que les réflexions d'ordre théologique dans les œuvres poétiques de Budai Parmenius sont en conformité avec les idées qui se manifestent dans les œuvres de François, puis de Jean Hotman. La conception de base de celles-ci est peu particulière, mais il convient de remarquer l'aspect commun des œuvres de Budai et des œuvres des deux Hotman : la critique violente des conséquences sanglantes de l'idolâtrie catholique. Parmi les théâtres où se manifeste l'inhumanité du fanatisme catholique, Budai énumère non seulement la Pannonie et la Sarmatie, mais aussi la France – les éditeurs modernes du texte ont raison de considérer ce passage comme une référence à la Saint-Barthélémy<sup>10</sup>. Parmenius relate aussi que les Espagnols conquérants – qui élèvent des autels à des êtres mortels et qui adorent des statues muets – n'hésitent pas à imposer de manière extrêmement violente leur catholicisme aux habitants du Nouveau-Monde. Dans ce cas-là, les éditeurs n'arrivent pas à nous convaincre en affirmant que Budai Parmenius devait s'appuyer soit sur une version manuscrite de la traduction anglaise (parue en 1583) de l'ouvrage célèbre de Bartolomé Las Casas (*Brevissima relación de la destrucción de las Indias*) soit sur des renseignements oraux de son patron, Richard Hakluyt<sup>11</sup>. Cet argument nous paraît peu fiable parce qu'à cette époque les atrocités commises par les Espagnols étaient déjà largement connues. Retenons ici deux aspects de la question qui sont particulièrement importants pour notre propos. Le premier : les propagateurs les plus assidus des documents et des comptes-rendus dénonçant les agissements des Espagnols au Nouveau-Monde furent – et ceci est un fait qu'illustrent les résultats de plusieurs chercheurs – les huguenots français<sup>12</sup>. Ceci paraît renforcer notre supposition selon laquelle l'humaniste hongrois a pu être familier des écrits provenant de ce milieu intellectuel. Le second : Budai Parmenius parle de l'origine des habitants du Nouveau-Monde conformément aux conceptions théologiques traditionnelles et en respectant la construction rhétorique antique : on ne peut pas savoir, dit-il, s'ils sont issus de la même tribu que nous, mais il est également possible que, comme les peuples mythiques d'Italie, ils ont pour ancêtres les Faunes.

Illic mortales hominumque ignota propago:  
...Sive illi nostrae veniant ab origine gentis,  
...Seu tandem a prisca Faunorum stirpe supersint.

<sup>10</sup> QUINN – CHESIRE, *The New Found...*p. 119.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>12</sup> De la littérature abondante consacrée à la question, nous ne citons ici que le livre qui concerne le plus directement possible notre propos : LESTRINGANT, Frank, *Le Huguenot et le Sauvage. L'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des guerres de Religion (1555–1589)*, Paris, 1999.

Cette solution contourne les problèmes d'ordre théologique posés par la découverte du Nouveau-Monde. Nous nous permettons de rappeler à nos lecteurs que Jacobus Palaeologus écrivit à ce sujet un traité (*An omnes homines ab uno Adamo descenderint*) qu'on peut à juste titre qualifier d'extrêmement audacieux. Dans ce texte, Paleologus affirme qu'il est très probable que tous les hommes ne puissent pas être les descendants d'Adam, ce qui fait de son ouvrage l'un des antécédents majeurs de l'école préadamite<sup>13</sup>. Il existe donc un abîme infranchissable entre la pensée de Budai et celle de Paleologus.

Lorsque, dans les pages de *De navigatione*, la tyrannie des Espagnols est mise en parallèle avec la cruauté des mahométans sévissant dans la patrie de l'auteur, nous pouvons observer, malgré le décor provenant de la mythologie antique, les aspects majeurs de la philosophie protestante de l'histoire élaborée à Wittenberg et répandue partout en Europe. Partout, sauf parmi les antitrinitariens, puisque la *Restitutio Christianismi* de Michel Servet a déjà radicalement modifié cette conception, par conséquent celle-ci ne pouvait déterminer la pensée antitrinitarienne que dans les années 1560<sup>14</sup> et elle ne figure plus dans aucune des œuvres plus tardives de Paleologus ou de Johannes Sommer. Malgré leurs divergences, ces deux penseurs s'accordent sur ce point : ils ne parlent jamais du Turc comme du représentant de l'Antéchrist corporel.

La présence indiscutable dans l'œuvre de Budai Parmenius de la dualité traditionnelle opposant l'Antéchrist corporel à l'Antéchrist spirituel prouve de manière convaincante que les opinions de l'auteur concernant l'histoire de l'Église sont enracinées dans un milieu intellectuel différent de celui des antitrinitariens. Le moment où il s'approche le plus des idéaux antitrinitariens est lorsqu'il dénonce tous ceux qui s'efforcent de convertir les autres par les moyens violents malgré le fait que

Non sic religio, non sic (me iudice) gaudet  
Defendi sua regna Deus: quodsi optimus ille est,  
Quodsi cuncta potest et nullis indiget armis<sup>15</sup>.

Il est notoire que les antitrinitariens de Transylvanie, qui puisaient largement dans les œuvres de Sebastien Castellio, n'aient pas hésité à prôner ces idées quand ils étaient sous la protection du prince. Malgré cette parenté superficielle, il faut

---

<sup>13</sup> La monographie de base (qui publie aussi le texte du traité en question) : SZCZUCKI, Lech, *W kręgu myślicieli heretyckich*, Wrocław, 1972, p. 243–244.

<sup>14</sup> MAKKAI, László, « Un catéchisme hongrois contre les Antitrinitariens », in *Antitrinitarianism in the second Half of the 16<sup>th</sup> century*, ed. Róbert Dán et Antal Pirnát, Budapest, 1982, coll. "Studia Humanitatis 5", p. 90–95. BALÁZS, Mihály, *Early Transylvanian Antitrinitarianism (1566–1571). From Servet to Palaeologus*, Baden-Baden, 1996, coll. "Bibliotheca Dissidentium, Scripta et Studia 7".

<sup>15</sup> QUINN – CHESIRE, *The New Found...*, p. 100–101.

immédiatement remarquer que dans les œuvres de Budai Parmenius, il s'agit de l'opposition des idolâtres violents (qui ne respectent que les images) et les représentants d'une piété pure – on peut donc affirmer que l'auteur décrit le monde protestant comme une communauté unie, sans discordes. Ceci ne correspond point à la position des antitrinitariens, ces derniers étant surtout préoccupés de l'extermination de la violence et de l'intolérance des Eglises protestantes. Les meilleurs représentants de la pensée antitrinitarienne reprochent souvent aux directeurs des nouvelles communautés religieuses de construire de nouvelles hiérarchies ecclésiastiques comparables à celle de l'église catholique, empêchant ainsi la réalisation des idéaux de la Réforme. C'est sur un tout autre ton que Parmenius parle. Dans l'introduction à *De navigatione*, il affirme avoir visité la demeure des Muses (*Musarum hospitia*), avoir contemplé plusieurs Etats bien organisés (*sapienter institutas respublicas*), puis il évoque les Eglises administrées de manière satisfaisante (*multarum ecclesiarum probatissimas administrationes introspeimus*) qu'il a pu connaître tout au long de son voyage<sup>16</sup>. De tout ceci, Klaniczay déduit que Parmenius s'intéressait à beaucoup (peut-être trop) de choses et que sa curiosité d'ordre politico-humaniste montre son intention de se consacrer à une carrière autre que la vocation ecclésiastique. Cela est fort possible, mais nous devons aussi mettre en relief qu'aucun des penseurs attachés à la conservation de l'hétérodoxie au sein du monde protestant n'ait jamais parlé sur un ton aussi élogieux des nouvelles institutions européennes responsables de l'étouffement efficace de l'esprit de recherche et d'ouverture.

Parmenius n'est pas le seul à présenter son vœu qu'un camp antiromain le plus large possible soit dirigé par l'Angleterre et sa reine élevée à une hauteur quasi mythique. Cette conception est partagée par Jean Hotman, qui s'emploie tout au long de sa vie à la création de l'unité du monde protestant – sans y inclure les courants hétérodoxes. De son atelier d'écrivain est sorti non seulement une traduction française de l'opus majeur attribué à Jacques I<sup>er</sup>, roi d'Angleterre (*Bazilikon doron, ou Present Royal de IAQUES premier roy d' Angletere, Escose et Irlane, au Prince Henry son Fils contenant un instruction de bien regner. Traduit de l'Anglois, a Pareis, 1603.*), un manuel pour diplomates (*L' ambassadeur. Par le sieur de Vill. H. 1603.*), un essai polémique ingénieux, écrit en forme d'épître fictif (*Antichoppinus, imo potius epistola congratulatoria: M. Nicodemi Turlupini de Turlupinis de Choppinis . S. Unionis Hispanitalogallicae advocatum incomporabilissimum .... Anno 1612.*) mais en 1628, il a aussi publié – sous le nom de plume de Theodosius Irenaeus – un ouvrage très particulier (*Syllabus aliquot synodorum et colloquiorum, quae auctoritate et mandato caesarum et regum super negotio religionis ad controversas conciliandas indicta sunt. Doctorum item aliquot ac piorum virorum utriusque religionis, tam Catholicae, quam Protes-*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 76–77.

*tantium libri et epistola... Aureliae 1628.*), qui renferme l'inventaire de tous ceux qui au cours du XVI<sup>e</sup> siècle ont travaillé à la réconciliation des catholiques et des protestants<sup>17</sup>. Jean Hotman, politicien-diplomate, ami et confident de Henri IV, est resté fidèle à sa foi protestante même après la conversion de son maître. Dans cet ouvrage, composé dans des conditions plus calmes, évoque tous les grands hommes qui n'hésitaient pas à se faire détester par leurs pairs en œuvrant à la réconciliation des deux camps ennemis. L'élargissement volontaire de son point de vue fait qu'on trouve aussi des catholiques (séparés, il est vrai, des protestants) sur cette liste, voire, il y fait également figurer un certain nombre des personnages majeurs de l'hétérodoxie (tels le polonais Andrzej Frycz-Modrzewski, le hongrois András Dudich ainsi que l'italien Jacopo Aconcio), proches parfois de l'antitrinitarisme du XVI<sup>e</sup> siècle. Ces personnages hétérodoxes doivent pourtant payer le prix fort pour être enregistrés sur cette liste : les deux premiers sont classés parmi les catholiques, tandis qu'Aconcio compte parmi les protestants. Malgré une certaine largeur de ses vues, Jean Hotman n'accorde toujours aucune place aux hérétiques au sein du monde protestant. Ceci n'empêche pas que sa connaissance avec István Budai Parmenius et le soutien qu'il a accordé à l'étudiant hongrois reste un chapitre important des rapports intellectuels de la France et de la Hongrie.

---

<sup>17</sup> Morembert ne mentionne pas cet ouvrage parmi ses œuvres.

## Interférences de motifs dans le *Roman de Jaufré* et les romans arthuriens de Chrétien de Troyes

Bien que les poèmes narratifs (les *novas* et romans courtois) d'oc restent inférieurs en nombre et en volume à la production abondante et variée de la poésie narrative d'oïl des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, le *Roman de Jaufré* est incontestablement le roman arthurien d'oc le plus significatif du Moyen Âge.

À Cardueil, chez le roi Arthur, un inconnu se présente le jour de la Pentecôte. Il tue d'un coup de lance un des chevaliers servants de la reine, dans la salle même où se tient un festin. Il se nomme : Taulat de Rogimon, et annonce son retour pour dans un an. Un jeune homme, orphelin qu'on vient d'adouber, Jaufré, obtient de se lancer à la poursuite du méchant chevalier. Cette poursuite devient l'occasion d'épisodes merveilleux. Jaufré arrive un jour au château de Montbrun, où vit l'héritière sans père ni mère, cousin ni frère, Brunissen. Brunissen partage avec ses sujets le rite magique qui trois fois par jour et trois fois par nuit les jette tous dans une douleur subite, excessive et bientôt cessée : ils rouent de coups quiconque leur en demande la raison. Malgré ce, Brunissen et Jaufré font connaissance. Au roman d'aventures se mêle désormais un roman d'amour.

Jaufré cependant doit repartir à la recherche de Taulat. Nouvelles aventures, dont une lutte contre un chevalier noir qui disparaît magiquement dès qu'on croit l'atteindre et une autre contre un affreux géant qui terrorise une jeune fille. Le voici maintenant sur les terres de Taulat. Le méchant chevalier garde prisonnier le seigneur de Montbrun, dont il fait périodiquement rouvrir les blessures à coups de fouets, – et telle est la raison de la douleur que ressentent alors tous ses sujets. Jaufré abat Taulat et il l'envoie, comme il a envoyé tous ceux que sur sa route il a vaincus, faire acte de contrition et de soumission auprès du roi Arthur et de la reine. Lui retourne auprès de Brunissen. Après d'autres épisodes fantastiques, leur mariage sera célébré à Cardueil<sup>1</sup>.

Les épisodes successifs et en apparence indépendants les uns des autres au cours desquels Jaufré aura maintes occasions de faire preuve de sa prouesse exceptionnelle et de son sens développé de la justice, convergent en effet vers une conception consciemment mise en valeur tout le long du roman. En poursuivant et vainquant Taulat de Rogimon, venu du monde du Mal et des Ténèbres pour déranger la tranquillité et l'harmonie du royaume arthurien, Jaufré, en chevalier élu du Bien et de la Justice, parvient à rétablir, à la place d'Arthur mais autorisé par lui, l'ordre et l'harmonie d'une société qui est gouvernée par les principes d'une éthique courtoise et profondément humaine.

---

<sup>1</sup> LAFONT, Robert et ANATOLE, Christian, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, Paris, PUF, 1970, t. I, p. 116–117.

L'idée de développer intégralement les principes essentiels de la chevalerie et de la courtoisie tient à cœur à l'auteur du roman arthurien occitan à tel point qu'il permet au héros de rencontrer aussi pendant sa quête l'amour, source de son bonheur individuel<sup>2</sup>. Paradoxalement, c'est la figure sinistre de Taulat qui relie la série d'exploits chevaleresques dans laquelle Jaufré s'engage à cœur ouvert pour redresser les torts du malfaiteur et les sentiments amoureux qu'il éprouve pour Brunissen. Arrivé au château de Montbrun, Jaufré ignore encore que Taulat, ayant commis un autre méfait, a causé douleurs et souffrances éternelles à la belle châtelaine et à sa maisonnée lorsqu'il a tué le père du châtelain et fait prisonnier le châtelain lui-même. À la mission justicière du chevalier vient s'ajouter désormais la mise à l'épreuve de l'amoureux ; en effet, la mission de Jaufré redouble mais pour pouvoir accomplir ses tâches deux fois plus lourdes, il trouvera une source d'inspiration et d'énergie dans l'amour. Ainsi, la destination téléologique de la prouesse chevaleresque et la vertu salutaire de l'amour courtois s'intègrent-elles dans l'unité poétique du roman arthurien d'oc.

À la différence des protagonistes de Chrétien de Troyes, Jaufré devient progressivement, en vainquant des adversaires de plus en plus redoutables, un chevalier « parfait » quand, arrivé à Montbrun, il connaît – dans le « nœud du poème »<sup>3</sup> – Brunissen et l'Amour. Le poème occitan diffère des romans arthuriens du poète champenois en ce point aussi que Jaufré fait le service amoureux non pas de sa propre femme (*Érec et Énide*, *Yvain*) ou d'une dame mariée (*Lancelot*), mais d'une jeune châtelaine qu'il n'épousera, contrairement à la pratique poétique de Chrétien, qu'à la fin du poème quand il aura accompli ses exploits chevaleresques. D'autre part, dans *Jaufré* l'amour n'est pas dès le début une source d'inspiration pour le héros. Il remplit une mission difficile comme un devoir moral entrepris et mené à bonne fin selon ses convictions personnelles. Il n'en reste pas moins que les efforts surhumains du chevalier d'Arthur seront dignement récompensés par l'Amour dès qu'il connaîtra la gracieuse Brunissen.

À vrai dire ce n'est point *pour Amour* que Jaufré accomplit ses exploits, mais par vertu, par souci moral, par crainte de Dieu [...]. Mais l'amour, s'il n'est pas ici la source de toutes les vertus, les exalte cependant et les accompagne toujours : *il est la récompense de la Valeur*<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> L'unité de l'amour et de la vaillance chevaleresque est explicitée dans l'épisode où l'auteur présente le château et la *mesnie* de Brunissen : *E cascun enten en amor / E cuja amar la melior. / Per so sun tuit pros e valent / E ensinat e avinent / E cavaliers meravilos* (LAVAUD, René et NELLI, René [éd.], *Les Troubadours*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1960, t. I, p. 200, v. 3099–3103.).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 21.

Les premiers critiques littéraires à supposer des ressemblances de motifs dans les romans arthuriens d'oïl et d'oc ont cherché à démontrer les emprunts concrets de l'auteur de *Jaufré* aux œuvres de Chrétien de Troyes<sup>5</sup> (les angoisses d'amour de Jaufré et de Brunissen exprimées dans deux monologues parallèles – nuits d'insomnie de Soredamor et d'Alexandre dans *Cligès* ; le déclenchement de la tempête ravageuse dans *Jaufré* et *Yvain* ; la figure du gardien des taureaux sauvages dans *Yvain* ), tandis que dans une étude récente<sup>6</sup>, T. Hunt a mis l'accent plutôt sur l'intention ironique de l'auteur du roman occitan dans l'adaptation libre et variée des motifs courtois développés par son confrère champenois ainsi que sur la fonction de l'intertextualité dans le passage de motifs, en considérant le *Chevalier au lion* comme un *pré-texte* pour *Jaufré* (le comportement d'amoureux d'Yvain et de Jaufré – la casuistique amoureuse de Brunissen et de Laudine ; le symbolisme de la fontaine au début d'*Yvain* et à la fin de *Jaufré*, etc.). La complexité des contacts et emprunts entre romans d'oïl et d'oc du XII<sup>e</sup> siècle augmente si l'on tient compte du fait que dans certains cas c'est en revanche Chrétien qui semble être l'imitateur de l'auteur de *Jaufré*<sup>7</sup>. Malgré toute l'accointance de motifs dans les poèmes arthuriens du Midi et du Nord, il est donc risqué d'affirmer avec certitude que l'auteur de *Jaufré* a emprunté tel ou tel motif au poète champenois, et inversement. « Quel que soit le sens de l'imitation, constate avec justesse J.-Ch. Huchet, les projets littéraires divergent profondément, même s'ils esquissent une forme de dialogue entre les romanesques dont la signification demeure complexe et irréductible à de simples emprunts<sup>8</sup> ».

En outre, il est permis de supposer que certaines ressemblances thématiques de *Jaufré* et des romans courtois de Chrétien de Troyes remontent à une tradition « littéraire » et folklorique antérieure (voir, par exemple, la figure mythique du sénéchal Keu, provenant des plus anciennes légendes celtiques, ou les rites de magie imitative appartenant « au fonds commun de l'humanité primitive »<sup>9</sup>).

<sup>5</sup> BRUNEL, Clovis (éd.), *Jaufré*, Paris, SATF, 1943, t. I, p. XLIII–XLV ; JEANROY, Alfred, « Le roman de Jaufré », *Annales du Midi*, 1941, p. 373–377.

<sup>6</sup> HUNT, Tony, « *Texte and Prétexte, Jaufré and Yvain* », in *The Legacy of Chrétien de Troyes*, sous la dir. de N. J. Lacy, D. Kelly et K. Busby, Amsterdam, Rodopi, 1988, t. II, p. 125–141.

<sup>7</sup> Mme E. Baumgartner a pertinemment démontré avec quelle optique différente Chrétien traite la combinaison du motif de l'arrivée du jeune héros à la cour d'Arthur et de celui du « défi du chevalier rouge », motifs qui déclenchent traditionnellement, ainsi dans *Jaufré*, la quête du héros au cours de laquelle il pourra obtenir à la fois la gloire et l'amour (« Le défi du chevalier rouge dans *Perceval* et dans *Jaufré* », *Le Moyen Âge*, t. 83, 1977, p. 239–254.). « Il ne s'agit plus en effet d'intégrer harmonieusement un nouveau venu à l'univers chevaleresque mais de montrer la facilité et la vanité de cette intégration, – le jet d'un javelot de chasse y suffit – et, par contraste, la nécessité d'atteindre par des voies non frayées l'idéal désormais proposé, la conquête du Graal » (*Ibid.*, p. 254.).

<sup>8</sup> HUCHET, Jean-Charles, *Le roman occitan médiéval*, Paris, PUF, 1991, p. 185.

<sup>9</sup> LAVAUD et NELLI, éd. cit., p. 19.

En fin de compte, si l'on admet pourtant que l'auteur anonyme du *Roman de Jaufré* a emprunté certains motifs et procédés romanesques à son confrère champenois, il les a sans conteste réinterprétés et adaptés à ses propres desseins poétiques. A. Jeanroy fait remarquer qu'alors que Yvain, dans le *Chevalier au lion*, et Perceval, dans le *Conte du Graal*, ne se font les défenseurs des faibles et des persécutés qu'incidemment, Jaufré tient, tout le long du poème, pour sa tâche principale de redresser les torts et de venger les atteintes portées à la cour et aux sujets du roi Arthur<sup>10</sup>. Même si cette constatation semble quelque peu exclusive, tout comme l'affirmation de R. Lavaud et de R. Nelli selon lesquels « Le poète occitan se meut donc sur un plan moral plus élevé que Chrétien de Troyes »<sup>11</sup>, il est indéniable que les exploits et bienfaits du protagoniste du roman occitan sont constamment motivés par son intégrité chevaleresque et morale.

Dans ce qui suit, nous ferons l'analyse de quelques motifs-clés similaires dans le *Roman de Jaufré* et dans les poèmes arthuriens de Chrétien, qui peuvent être dus aux interférences et contacts intertextuels entre les œuvres littéraires d'oïl et d'oc du XII<sup>e</sup> siècle.

### La métamorphose comme ressource du merveilleux

On est surpris de voir quelle unité harmonieuse et indissoluble constituent les faits du merveilleux, du fantastique ainsi que de l'irréel et ceux de la réalité contemporaine dans la composition des *lais* de Marie de France et des romans arthuriens de Chrétien de Troyes<sup>12</sup>. Il en est de même dans le *Roman de Jaufré* qui saisit l'imagination de l'auditeur ou du lecteur par deux métamorphoses « sur-réelles » formant du reste un cadre cyclique pour le récit à narrer.

Les deux motifs symétriques qui ouvrent et ferment le roman [...] seraient beaux en eux-mêmes, par leur surréalisme de « rêve éveillé », leur « grotesque » décoratif. [...] ... on pourra faire remarquer qu'ils ressemblent fort à ces marges narratives, sans rapport direct avec le sujet, qui, dans les contes populaires arabes et occitans, ont pour but de faire passer les auditeurs du réel au merveilleux, puis de les ramener du merveilleux au réel – et de séparer, pour ainsi dire, le climat du conte de celui de la vie pratique<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> JEANROY, Alfred, *Art. cit.*, p. 374.

<sup>11</sup> LAVAUD et NELLI, éd. cit., p. 18.

<sup>12</sup> Sur ce sujet on se reportera à POIRION, Daniel, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982, p. 46–81 et à DUBOST, Francis, *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois. Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Champion, 1991, t. I.

<sup>13</sup> LAVAUD et NELLI, éd. cit., p. 22.



On pourrait ajouter à cette remarque digne d'intérêt que l'apparition de la bête sauvage irréaliste – qui pouvait en elle-même éveiller la curiosité et susciter l'admiration des auditeurs ou des lecteurs – entraînant Arthur dans une aventure dangereuse, peut dissimuler une réaction ironique et comique de l'auteur du poème occitan par rapport au désir insatiable d'Arthur de rencontrer à tout prix une aventure mémorable. Les effets grotesques accompagnant l'issue de l'aventure fantastique (Arthur suspendu sur les cornes de la bête au-dessus d'un abîme ; ses chevaliers se dépouillant de leurs vêtements) vont augmenter l'intention ironique de l'auteur inconnu, plein d'esprit moqueur. En effet, la mésaventure vécue par Arthur peut constituer pour Jaufré une voie à éviter et une expérience néfaste à dépasser.

La métamorphose des êtres humains en animaux – surtout en oiseaux – ou la représentation d'animaux anthropomorphes est l'une des manifestations les plus fréquentes du merveilleux et du fantastique tant dans les poèmes narratifs d'oïl que dans les *novas* occitanes. (À titre d'exemple, nous mentionnons les *lais* « bretons » *Yonec* et *Bisclavret* de Marie de France, la *Novas del Papagay* et la *Novas de Fraire de Joy et Sor de Plaser*.) Elle traduit l'intention des auteurs et conteurs médiévaux de revêtir les protagonistes de leurs récits de facultés extraordinaires, surhumaines, pour accroître leur force et capacité ordinaire par l'ajout des traits spécifiques des animaux, qui, depuis l'Antiquité, étaient censés être pourvus plus complètement des ressources de la nature que l'homme. La transmutation de l'enchanteur d'Arthur en bête sauvage et en oiseau-géant au début et à la fin de *Jaufré* fait apparaître, tout comme celle d'Yonec dans le *lai* de Marie de France, le désir de l'homme médiéval de sortir des conditions réduites et/ou contraignantes de son existence quotidienne et de vivre, au moins en imagination, les moments de l'irréel et du merveilleux.

Dans *Yvain*, Chrétien de Troyes nous fait assister en deux endroits à des métamorphoses de personnages quoiqu'elles soient beaucoup plus latentes et effacées que celles du roman occitan.

D'abord, il nous présente un gardien des taureaux sauvages – véritable messager de l'Autre Monde qui assure la communication entre le monde d'ici-bas et celui de l'au-delà, en orientant les chevaliers en quête d'aventure – sous forme d'un être zoomorphe et épouvantable qui est quasiment identifié aux animaux parmi lesquels il vit : « *Je m'aprouchai vers le vilain, / Si vi qu'il ot grosse la teste / Plus que roncins ne autre beste, / Chevos meschiez et front pelé, / Sot plus de deus espanz de lé, / Oroilles mossues et granz, / Autés come a uns olifanz, / Les sorciz granz et le vis plat, / Iauz de çuète et nes de chat, / Boche fandue come los, / Danz de sangler, aguz et ros* » (v. 294–304)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain ou le Chevalier au lion*, pub. par W. Fœrster, trad. par M. Rousse, Paris, Flammarion, 1990, p. 56–57.

La description de la « *bestia gran e fera* » (v. 227) enlevant Arthur au début de *Jaufré* peut nous rappeler *mutatis mutandis* le portrait effrayant du *vilain du Chevalier au lion* : « *Majers fo qe non es us taurus, / E sos pels so veluts e saurs, / E-l col lonc e la testa granda, / E s'ac de cornes una randa, / E-ls ueils son groses e redons, / E las dens grans, e-l morre trons, / E cambas longas, e grans pes ; / Majors non es us grans andes* » (v. 229–236)<sup>15</sup>.

This portrait of ugliness belongs to the same tradition of *vituperatio* as Chrétien's depiction of the herdsman and is used to the same effect, namely to produce a reversal of expectations<sup>16</sup>.

La seconde métamorphose dans Yvain est encore plus sophistiquée puisque l'état métamorphosé du héros – la transformation de son état chevaleresque à l'égard des personnes, surtout des femmes, en détresse – est indiqué par son identification avec des valeurs telles que la loyauté, la générosité et la fidélité, symbolisées par le lion que le chevalier rencontre à un moment décisif de sa quête. Comme l'a justement fait remarquer E. Baumgartner :

Le « chevalier au lion », la dénomination neuve dont se désigne et se masque le héros après avoir triomphé d'Harpin de la Montagne (v. 4289–4292) et le compagnonnage qui s'instaure entre le chevalier et le roi des animaux marquent bien évidemment l'accès d'Yvain à un autre mode de comportement héroïque et la conscience qu'en prend le chevalier<sup>17</sup>.

### La passivité d'Arthur

Il est curieux qu'à l'opposé de ses préfigurations dans l'*Historia Regum Britannicæ* de Geoffroy de Monmouth et dans le *Roman de Brut* de Wace, le roi Arthur, bien qu'il reste le dépositaire principal des valeurs courtoises et chevaleresques, ne

<sup>15</sup> LAVAUD et NELLI, éd. cit., p. 52.

<sup>16</sup> HUNT, *Art. cit.*, p. 129.

<sup>17</sup> BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Chrétien de Troyes. Yvain, Lancelot, la charrette et le lion*, Paris, PUF, 1992, p. 101. Sur le sens symbolique de ce compagnonnage étrange voir FRAPPIER, Jean, *Etude sur « Yvain » ou le « Chevalier au lion » de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1969, p. 212–216 ; HUNT, Tony, *Chrétien de Troyes, « Yvain »*, Londres, Grant & Cutler, 1986, p. 74–79 ; DUBOST, Francis, « Le „chevalier au lion” : une conjoncture signifiante », *Le Moyen Âge*, t. 90, 1984, p. 195–222 ; DUFOURNET, Jean, « Le lion d'Yvain », in *Le « Chevalier au lion » de Chrétien de Troyes. Approches d'un chef-d'œuvre*, sous la dir. de J. Dufournet, Paris, Champion, 1988, p. 77–104.

joue pas de rôle prédominant dans l'action des œuvres de Chrétien de Troyes<sup>18</sup>. Excepté le début, « *li premerains vers* » d'*Érec* et *Énide* et deux passages de *Cligès*, dans les autres romans du poète champenois Arthur ne part point en guerre ou en aventure et, par conséquent, n'accomplit pas d'exploits héroïques et remarquables. On peut considérer en effet la figure d'Arthur conçue par Chrétien comme celle d'un souverain sacré, voué à incarner un idéal de la chevalerie, de la justice et de la courtoisie plutôt qu'un instigateur actif des événements ou des faits chevaleresques. Cependant, ce roi Arthur « réduit à la passivité » dans la majorité des œuvres de Chrétien n'exclut pas que sa cour ne demeure le centre – le point de départ et le point de retour – des quêtes avec lequel les chevaliers protagonistes ne cessent jamais de rester en contact (par exemple, en y envoyant leurs adversaires vaincus comme « messagers »). Il importe aussi que la plupart du temps Gauvain, le neveu d'Arthur soutienne, en tant que son « suppléant », la cause de tel ou tel héros de la cour arthurienne<sup>19</sup> quoiqu'il puisse s'absenter aussi quand les chevaliers en difficulté ont besoin de son aide (cf. le cas de Lunette dans *Yvain*, menacée d'être envoyée au bûcher par sa maîtresse).

Dans *Jaufré*, on rencontre une figure d'Arthur semblable à celle des poèmes de Chrétien en ce sens que sa personne et sa cour constituent également le point de départ et le point d'arrivée de l'action. L'intrusion de Taulat et la poursuite du chevalier incarnant les forces maléfiques qui bouleversent la stabilité et l'ordre de la cour arthurienne mettent en mouvement l'activité bienfaisante de Jaufré, récemment adoubé chevalier par Arthur, dont les faits d'armes successifs non seulement servent à punir le malfaiteur et à redresser les torts qu'il a commis mais encore plus à démontrer la précellence et la justice de la chevalerie arthurienne. Vaincu par Jaufré et conduit à Arthur, Taulat de Rogimon se repent de son crime et sera pardonné.

Il n'en reste pas moins qu'au début du roman occitan, Arthur veut lui-même chercher l'aventure et incite ses chevaliers à suivre son exemple. Mais sa tentative est dès le début vouée à l'échec : il devra subir l'humiliation dérisoire même devant ses hommes lorsque, enlevé par l'enchanteur métamorphosé d'abord en bête monstrueuse, puis en oiseau-géant, il sera l'objet d'une scène « surréaliste » et grotesque. Son enlèvement réitéré par l'enchanteur au moment du dénouement heureux de la quête de Jaufré accentue encore plus que les romans de Chrétien,

<sup>18</sup> Sur l'attitude changée d'Arthur voir NELSON SARGENT-BAUR, Barbara, « *Dux bellorum / rex militum / roi fainéant* : la transformation d'Arthur au XII<sup>e</sup> siècle », *Le Moyen Âge*, 90, 1984, p. 357–373. « Au cours de quatre ou cinq décennies, au XII<sup>e</sup> siècle, le grand roi, qui fait et défait les monarques inférieurs, qui adoube et recrute, inspire et récompense les chevaliers, diminue curieusement. Non seulement Arthur est renvoyé à l'arrière-plan, mais il est dépeint comme indigne de sa réputation éclatante. C'est la passivité, voire l'ineptie qui le caractérise dans le *Conte du Graal* » (*Ibid.*, p. 373.).

<sup>19</sup> Notamment celle d'*Yvain*, de Lancelot et de Perceval.

la figure réduite à la passivité et à l'impuissance même du roi en face des forces surnaturelles de la sphère du merveilleux et du fantastique.

### **Le repos troublé du héros**

Une fois entré dans le verger – véritable paradis terrestre – de Brunissen, Jaufré éprouve une envie irrésistible de dormir, ce qui s'explique, sur le plan de la « littéralité », par son épuisement total après tant de durs combats. À un niveau plus profond cependant la fuite du héros dans le sommeil et l'évanouissement peut signifier un état brusquement touché par les effets féériques, voire magiques provenant, par l'intermédiaire du verger miraculeux, de la proximité de la femme de qui il ne tardera pas à tomber amoureux.

L'envie de dormir de Jaufré nous rappelle curieusement la méditation de Perceval à la vue des trois gouttes de sang sur la neige. Troublé successivement dans son sommeil par le sénéchal et les chevaliers de Brunissen, le fils de Dozon les jette à bas les uns après les autres de la même façon (v. 3191–3490)<sup>20</sup> que Perceval désarçonne Sagremor le Déréglé et les autres chevaliers d'Arthur qui tentent de le faire sortir de force de sa contemplation solitaire (v. 4194–4417)<sup>21</sup>. Le conseil du sénéchal avisé de Brunissen paraît aussi intelligent et efficace pour mettre fin aux tracasseries qui ne cessent de déranger le repos du chevalier étranger que l'attitude courtoise de Gauvain qui est le seul à comprendre le désir de Perceval de se recueillir. Il convient de faire remarquer qu'à la différence du ton « sérieux » dont Chrétien décrit la méditation presque onirique de Perceval, l'auteur de *Jaufré* sait dégager à merveille l'effet humoristique de la situation en alternant le désir irrésistible du héros de dormir et son sommeil successivement troublé par les vassaux de la jeune châtelaine. L'intrusion de Jaufré dans le verger de Brunissen pour y trouver le repos et le sommeil est donc suivie d'effets étranges, voire même comiques<sup>22</sup>.

En fait, au lieu de chercher à convaincre la maîtresse du verger de son intention honnête et courtoise, le chevalier d'Arthur paraît entièrement passif et se soumet à la volonté ferme de Brunissen qui, observant les convenances, veut le punir pour s'être introduit dans sa propriété. Cette résignation inattendue de la

---

<sup>20</sup> LAVAUD et NELLI, éd. cit., p. 206–220.

<sup>21</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, pub. et trad. par J. Dufournet, Paris, Flammarion, 1997, p. 248–259,

<sup>22</sup> L'intention comique et surtout parodique de l'auteur de *Jaufré* dans la représentation du comportement chevaleresque et d'amant courtois du héros a été établie, souvent avec des constatations hâtives et exagérées, par FLEISCHMAN, Suzanne, « „Jaufré” or Chivalry Askew : Social Overtones of Parody in Arthurian Romance », in *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 12, 1981, p. 101–129.

part de Jaufré semble être due plutôt à sa « soumission à la dame » tant de fois chantée par les troubadours qu'à son épuisement après la lutte acharnée avec les lépreux. Sous l'aspect de la *fin'amor*, l'épreuve physique et le mauvais traitement que le chevalier est contraint de subir peuvent traduire les souffrances tant physiques que psychiques qu'un amant courtois doit endurer pour l'amour et sa dame.

### La fée à la fontaine

La topique traditionnelle de la fée attirant le chevalier auprès d'une fontaine ou au bord d'un lac, d'une rivière dans les *lais* bretons – « frontières humides »<sup>23</sup> entre le monde d'ici-bas et l'Autre Monde – apparaît sous une forme tout à fait curieuse dans le *Roman de Jaufré*.

En effet, la fée de Gibel, avatar des fées des *lais* bretons anonymes et de ceux de Marie de France, recourt à la ruse pour se procurer le service chevaleresque de Jaufré et lui reprocher de ne pas être venu à son secours auparavant : *E la donzella tut süau / Dis a Jaufre : « Seiner, Deu lau, / Ara-us ai ieu e mon poder, / Cas ome nun dei grat saber, / Mais a mun art et a mun sen. / Ieu sui acela que tan gen / vos vinc querre socors ploran / Del gran trebail e dell afan / Que m'a fait Fellon d'Albarua, / Uns malvais hom, cui Dieus destrua ! »* (v. 8755–8764)<sup>24</sup>. En même temps, elle défie aussi l'indignation et la colère de Brunissen lorsqu'elle tente de séparer d'elle – bien que « provisoirement » – son amoureux. De ce fait, à cause de l'intervention d'un être féérique, l'amour du chevalier d'Arthur pour sa dame aimée et sa vaillance chevaleresque risquent d'entrer en conflit et d'être exposés à l'épreuve.

Obéissant à l'impératif de la morale de la chevalerie, Jaufré se voit obligé d'écarter le danger imminent qui menace la dame-fée, et lui rend le service nécessaire en livrant un combat à son ennemi impétueux et cruel. Le chevalier sortant victorieux du combat, le conflit momentané de l'amour et de la prouesse se résout puisque Brunissen ne prend pas en mauvaise part la « tentative de

---

<sup>23</sup> Pour reprendre le terme heureux de J. Frappier. Sur les rapports complexes et délicats du monde féérique et de la chevalerie voir AUBAILLY, Jean-Claude, *La fée et le chevalier*, Paris, Champion, 1986 ; HARF-LANCIER, Laurence, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984 ; IDEM, *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachettes Littératures, 2003.

<sup>24</sup> LAVAUD et NELLI, éd. cit., p. 494. La donzelle, tout tranquillement, dit à Jaufré : « Seigneur – louange en soit à Dieu ! – je vous tiens maintenant en mon pouvoir. Je n'ai à en savoir gré à personne, mais seulement à mon intelligence et à mon artifice. Je suis celle qui, si courtoisement, était venue, toute en pleurs, vous demander secours contre Félon d'Auberue, qui me cause grands tourments et grande angoisse. C'est un méchant homme – Dieu puisse-t-il l'abattre ! » (trad. de R. Nelli).

séparation » de la fée de Gibel, d'autant moins que celle-ci a offert par ce moyen l'occasion à Jaufré de rendre un service indispensable à une dame (la fée de Gibel prend l'aspect dans l'épisode d'une dame courtoise parfaite) et de faire preuve, une fois de plus, de sa valeur chevaleresque impeccable.

En inventant l'épisode du parcours du héros dans le pays « sous-terrain », « le plus beau pays du monde », plein de montagnes, de vallées, d'eaux, de forêts, de belles prairies, de châteaux et de cités mais ravagé et dévasté par l'ennemi méchant de la fée, l'auteur permet à Jaufré non seulement de connaître une aventure significative dans l'Autre Monde féérique, mais aussi et surtout de pouvoir réparer la faute commise envers l'honneur chevaleresque. Dès lors, ayant récupéré son intégrité morale, il pourra retourner en chevalier accompli auprès de Brunissen et de l'Amour, et plus tard, à la cour d'Arthur, siège des valeurs chevaleresque et courtoises.

Le motif migrant de la fée à la fontaine apparaît en filigrane dans un des épisodes du *Chevalier de la charrette* où Lancelot tombe dans une extase amoureuse en découvrant le peigne d'ivoire et quelques cheveux de Guenièvre au « perron » d'une fontaine (v. 1344–1505)<sup>25</sup>. La représentation effacée et métonymique de la dame éperduement aimée évoque à la fois la tradition folklorique de la fée à la fontaine et l'intention de Chrétien de rationaliser le « merveilleux » breton pour développer de la sorte « un motif lyrique bien attesté », la vénération et l'évocation symbolique de la bien-aimée absente<sup>26</sup>.

Dans le *Chevalier au lion*, la fontaine merveilleuse remplit une fonction plus complexe concernant la structure et le « *sen* » du roman arthurien. La scène de la fontaine déclenchant la tempête ravageuse, issue de la combinaison du motif du combat au bord de la fontaine et de celui de la rencontre du héros et de la « fée aquatique » toujours auprès d'une fontaine<sup>27</sup>, devient « le centre rayonnant d'un récit qui ne cesse de s'y ressourcer »<sup>28</sup>. Elle fournit aussi un lieu quasi-sacré pour le combat qualifiant du héros (combat singulier d'Yvain et d'Esclados, gardien de la fontaine) et la possibilité pour le chevalier élu d'Arthur de connaître, en triomphant de son adversaire encombrant, la « dame de la fontaine » dont il tombera inévitablement amoureux. À la fin du roman, la fontaine joue encore un rôle décisif dans la réconciliation des époux, séparés par le conflit fatal de l'amour courtois et de la vaillance chevaleresque. En effet, dans la figure fière de Laudine, consciente de sa valeur, Chrétien a réuni dans une synthèse insurpassable la fée

<sup>25</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, pub. et trad. par J.-Cl. Aubailly, Paris, Flammarion, 1991, p. 122–130.

<sup>26</sup> Cf. BAUMGARTNER, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>27</sup> LOOMIS, Roger S., *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949, p. 44 et p. 290–293. Cité par FRAPPIER, *Op. cit.*, p. 87.

<sup>28</sup> BAUMGARTNER, *Op. cit.*, p. 52.

capricieuse et dominante du folklore breton et la dame souveraine de la poésie courtoise d'oïl et d'oc, qui, faisant valoir la toute-puissance de l'amour, cherchent à imposer leur volonté à leur amant.

Les ressemblances et interférences de motifs que nous venons d'analyser font preuve, abstraction faite des coïncidences aléatoires et des modifications dues aux intentions ironiques ou parodiques voulues, d'une façon homogène de concevoir et d'actualiser, dans les diverses formes de la poésie narrative, la « matière de Bretagne », répandue également dans les régions d'oïl septentrionales, limitrophes des « pays celtiques » et dans les territoires d'oc du Midi (l'Occitanie, la Catalogne).





## Paroles légères

Le monde des textes anciens français était une forêt ténébreuse pour les étudiants que nous étions voilà trente et quelques années. Les paroles de nos professeurs, telles des cailloux sûrs et immuables nous ont montré le droit chemin, pourtant souvent entravé d'obstacles syntaxiques, tantôt caché par un vocabulaire inattendu, tantôt difficile à cause de la grammaire épineuse. Sur ce terrain glissant, j'ai appris à faire les premiers pas en suivant mes guides universitaires, d'Olga Penke, plus tard de Jenő Németh et Géza Nagy, en hongrois, de Bálint Keserű et László Merényi. En nous faisant parcourir le champ sémantique, sans nous perdre parmi les syntagmes, et en nous contraignant à ne rien négliger en lisant un texte, Olga Penke nous a fait révéler la force immanente de la grammaire et le message authentique des textes à travers les âges. Ignorant souverainement nos larmoiements d'étudiant surchargé en première année, Madame Penke avait le cran de nous exiger de savoir, sans hésiter, le vocabulaire entier d'un acte du *Cid*, d'une semaine à l'autre. Sa rigueur dans les fondements, mariée avec sa méthode herméneutique nuancée, a ouvert par la suite la voie dans le domaine de l'enseignement et de la recherche pour beaucoup de ses élèves. Engagés sur cette double voie qui est la sienne, nous pouvions constater que notre ancienne professeur est également une collègue vraie et intègre.

Or, de nos jours, la bienveillance collégiale est en train de tomber en désuétude ; en témoigne un dicton badin né au XXI<sup>e</sup> siècle : « Egy igazi kolléga nem csak ígérget, be is tart. » Ici, ce n'est pas la difficulté de la traduction qui me préoccupe, la question que je me pose est d'ordre référentiel. Que nous attendons d'un vrai collègue qu'il tienne sa parole, c'est une situation correspondant aux normes et aux formes de la vie quotidienne. Si « le véritable collègue » ne lance pas seulement des promesses, mais met des bâtons dans les roues, nous énonçons alors une nouvelle norme établie. Etablie, car le ton sentencieux imite le contenu moral des aphorismes, mais nouvelle, puisqu'il s'agit de prendre les valeurs morales à l'envers.

Le folklore urbain contemporain réagit aux phénomènes récents selon des recettes antiques. Les sentences ironiques résument, jugent et critiquent en même temps certaines situations qui ne correspondent pas à des idées reçues. Le fait que le dicton ironique énonce et dénonce la norme liée à la valeur de la promesse, me donne la confirmation que, parallèlement à l'individualisation voire l'atomisation de la société, et tandis que les codes de mœurs deviennent de plus en plus contraignants tout en se vidant, le poids de la communication, et plus précisément, celui de la promesse orale deviennent de plus en plus légers.

Marcel Mauss, dans son traité sur le don, pense dans les années 1920 que ce ne sont que « nos sociétés d'Occident qui ont, très récemment, fait de l'homme

un 'animal économique' ». C'est en comparant les sociétés primitives de son époque et l'Europe de ses souvenirs littéraires et historiques des siècles précédentes qu'il forme un avis rousseauiste de l'histoire européenne. Il n'y a pas bien longtemps, affirme-t-il, que l'homme est une machine. Nous pouvons poursuivre son idée de l'homme-machine à calculer en pensant à une calculatrice (dans le sens numérique et intéressé en même temps). Pour Mauss, la société morale et de l'engagement responsable semble un avenir lointain, tout comme celle de la raison et du savoir<sup>1</sup>.

De nos jours, la société du savoir est un slogan souvent (et souvent à tort) cité, tandis que l'autre aspect de l'avenir prévu par Mauss est refoulé dans des textes périphériques ou engagés. En effet, en parcourant les périodiques ou les sites internet récents, les textes dans lesquels nous trouvons des allusions à la parole donnée, sont tous liés à des intérêts particuliers ou à des camps restreints. L'appel au jugement moral du large public, l'évocation des attentes morales vient de la part des personnes ou des groupes qui prônent leur situation réduite ou minoritaire et leur haute moralité en même temps. Le langage de ces pamphlets, issus des milieux excentriques des camps politiques, se ressemble curieusement, le contenu étant une mise en question des agissements de la majorité au pouvoir. Le style est souvent piquant, parsemé de citations orwelliennes (« Gbagbo tient comme boussole de sa vie la tirade de Big Brother »)<sup>2</sup>, ou de boutades sarcastiques (*Chevènement comme il respire*)<sup>3</sup>. Pratiquement pas de trace de se positionner, plus ou moins théoriquement, sur le plan moral, sans assertions extrêmes, et seules les pages web de certains clubs sportifs, présentant les rudiments des arts martiaux de l'Orient se réfèrent à une sorte de code moral. Cette situation confrontée au cynisme du dicton hongrois nous permet de constater au moins l'existence d'une problématique, lors même que le nombre restreint des échan-

---

<sup>1</sup> MAUSS, Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives », *L'Année Sociologique*, seconde série, 1923–1924, p. 130–134.

<sup>2</sup> Le contexte : « ... En pleine conscience et avec une absolue bonne foi, émettre des mensonges soigneusement agencées... Répudier la morale alors qu'on se réclame d'elle. Croire en même temps que la démocratie est impossible et que le parti est gardien de la démocratie... » Là est le maître-mot. La fourberie, le camouflage pour casser du sucre sur le dos des autres, la même tactique est utilisée sur le terrain politique. (*Gbagbo : L'homme des promesses jamais tenues*, dans la périodique bimensuelle du PDCI-RDA, le 25 mai 1999, [www.africaonline.co.ci/AfricaOnline/infos/democrate/434pol2.html](http://www.africaonline.co.ci/AfricaOnline/infos/democrate/434pol2.html)).

<sup>3</sup> « Jospin s'était engagé à abroger les lois Pasqua-Debré. Il s'est montré au côté des Sans-Papiers pour gagner les élections. Mais aujourd'hui, la parole donnée n'est pas tenue. Malgré des avancées, le projet Chevènement ne remet pas en cause la logique de Pasqua-Debré. On peut même s'inquiéter sur l'état mental du ministre de l'intérieur tellement il chasse sur les terres du FN. » (*Chevènement comme il respire*, [www.alyon.asso.fr/&co/Eco/eco7/chevenement.html](http://www.alyon.asso.fr/&co/Eco/eco7/chevenement.html), août 2000).

tillons ne fait que cerner vaguement leur caractère. La complexité sociologique des facteurs du droit, de la religion, etc. mise à part, sur les pas de Mauss, nous ne prenons en compte que l'ambiance issue de l'état dynamique de notre société actuelle pour trouver un point de départ et de confrontation face à un texte du XVII<sup>e</sup> siècle. L'autre limite suffisamment proche qui s'offre quasi naturellement<sup>4</sup> pour l'observateur moderne, est le moment de la diffusion des grands textes où la politique et l'éthique sont encore indissociables, à savoir, au tournant des XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles, quand la position théorique de Machiavel, Bodin et l'opinion plus pratique de Castiglione ou Draskovich concernant la parole donnée deviennent notoires.

Les mémoires<sup>5</sup> du cardinal de Retz voient le jour à la distance de 3–6 générations après les textes théoriques cités. Cet écart à peine séculaire dans le temps s'élargit considérablement si nous nous penchons sur les différences de positions concernant la promesse. La motivation de l'engagement oral change, sa place et les circonstances l'accompagnant se trouvent modifiées dans le sein de la société et aussi dans la vie privée, et finalement, sa valeur subit des altérations en conséquence des deux facteurs précédents. On peut clairement distinguer, selon le contenu du facteur provoquant l'engagement oral, les promesses sérieuses et sincères, les formules dictées par la coutume, et enfin l'intérêt personnel ou politique.

La forme majeure de la promesse est le serment auquel les circonstances solennelles et le caractère public prêtent une gravité exceptionnelle. Dans les mémoires de Retz, pourtant, les serments sont souvent évoqués lors des événements mineurs voire frivoles.

Il faudrait un volume pour déduire toutes les façons dont cette histoire fut ornée. Une des plus simples fut qu'il fallut s'obliger, par serment, de laisser à la belle un mouchoir sur les yeux quand la chambre serait trop éclairée. Comme il ne pouvait couvrir que le visage, il n'empêcha pas de juger des autres beautés, qui, sans aucune exagération, passaient celles de la Vénus de Médicis, que je venais de voir tout fraîchement à Rome (M : 13).

Le déroulement rituel des échanges oraux aboutit souvent à un vœux ou à un serment offert quasi gratuitement, sans motivation profonde. Cet engagement consiste à en dire trop, ou, autrement dit, appartient au cercle des vices d'imprudence, dont parlent plus d'une fois les contes populaires et les nouvelles du

<sup>4</sup> Avec omission délibérée des modifications profondes survenues depuis le Moyen Âge, et sans prendre en considération les astuces permettant d'échapper à tenir la promesse (vœux réalisés par le biais d'un remplaçant dans les croisades, l'apparition des ordres semi-religieux et des sociétés de veuves pieuses sans faire de vœux, etc.)

<sup>5</sup> ALLEM, Maurice (éd.), *Cardinal de Retz, Mémoires*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1956. Par la suite : (M :).

XVI<sup>e</sup> siècle. Parmi les historiettes de Retz, dans lesquelles l'auteur parle de ses différends avec la cour, une est qualifiée par Retz comme le résumé de ses erreurs de jeunesse. L'enjeu de l'histoire est la vanité, les rangs, la préséance, en un mot, le prestige. Coadjuteur de l'archevêque de Paris, Retz avait son siège directement dans le rang inférieur, mais un beau jour, il trouve à la place de son drap de pied celui duc d'Orléans. Il tient à garder sa position physique, son motif étant la préséance de l'ordre ecclésiastique, et il réussit à en convaincre le duc. Celui-ci, ranimé le lendemain par les flatteurs de la cour, jure de remettre Retz à sa place mérité dans le cathédrale, l'affaire parcourt la cour ; la reine, puis Richelieu essaient de contraindre le coadjuteur à battre en retraite. Le mots et les menaces<sup>6</sup> obligent enfin Retz à rendre hommage au duc en présence de toute la cour, tout en gardant son siège contesté. Le point le plus délicat de l'affaire et le serment du duc. Le cardinal le trouve regrettable : « [il] blâma l'abbé de La Rivière d'avoir engagé Monsieur » (M : 59).

Ainsi, Richelieu a égard à l'obligation de la parole donnée dans une affaire curiale mineure des temps paisibles. Retz, l'enfant terrible de la Fronde, qui poursuit une politique solitaire parmi tant d'alliances entre compagnons d'armes, considère le cardinal comme un adversaire digne, contrairement à ce qu'il pense de Mazarin. Il désapprouve les intentions de Richelieu, tout en respectant son envergure :

Le cardinal de Richelieu [...] fit, pour ainsi parler, un fonds de toutes ces mauvaises intentions et de toutes ces ignorances des deux derniers siècles, pour s'en servir selon son intérêt. Il les déguisa en maximes utiles et nécessaires pour établir l'autorité royale ; et la fortune secondant ses desseins [...], il forma, dans la plus légitime des monarchies, la plus scandaleuse et la plus dangereuse tyrannie qui ait peut-être jamais asservi un Etat (M : 64).

Retz joue sur les cordes de la vraie loyauté en évoquant l'exemple des anciens magistrats et d'hommes politiques, « Ces martyrs de l'Etat, qui ont dissipé plus de factions par leurs bonnes et saintes maximes que l'or d'Espagne et d'Angleterre n'en a fait naître », et qui assuraient la justice pour et parfois malgré leur maîtres royaux :

Nous ne sentons plus la servitude, qu'ils ont détestée, moins pour leur propre intérêt que pour celui de leurs maîtres ; et le cardinal de Richelieu a fait des crimes de ce qui faisait, dans le siècle passé, les vertus des Mirons, des Harlays, des Marillacs, des Pibracs et des Fayes [...] et c'est lui qui a commencé à punir les magistrats pour avoir avancé des vérités pour lesquelles leur serment les oblige d'exposer leurs propres vies (M : 64–65).

---

<sup>6</sup> « [Le cardinal] me dit qu'il m'avait parlé comme mon ami, mais que je le forçais de me parler en ministre. Il mêla dans ses réflexions des menaces indirectes, et la conversation s'échauffant, il passa jusques à la picoterie tout ouverte (M : 59). »

L'effort du mémorialiste de rester neutre et objectif ajoute au portrait du cardinal des traits de caractère positifs. Son image ne serait pas complet sans dire qu'il n'était pas homme à se rétracter. Comparé à Mazarin, d'origine humble, qui a fait une carrière, selon Retz, car il était à la bonne place au bon moment, le cardinal Richelieu devait ses succès politiques à son esprit remarqué à la Sorbonne et, entre autres, à sa fidélité à sa parole donnée :

Il était homme de parole, où un grand intérêt ne l'obligeait pas au contraire ; et en ce cas, il n'oubliait rien pour sauver les apparences de la bonne foi. [...] Il n'était pas libéral ; mais il donnait plus qu'il ne promettait, et il assaisonnait admirablement les bienfaits (M : 67).

Le portrait parallèle de Mazarin s'étend sur les faiblesses de ce ministre, et insiste sur le défaut de Mazarin qui « promit tout, parce qu'il ne voulut rien tenir » (M : 68) C'est à cause de l'amour-propre et du manque de caractère du ministre que, selon Retz, la corruption a infiltré l'Etat et a, par la suite, engendré la mésestimation des magistratures (M : 28). La corruption est devenu l'objet des critiques les plus vives en même temps que les postes administratifs étaient à vendre. Dans ce sens, l'opinion de Retz noircit Mazarin exagérément, en s'attaquant à sa personne. Le serment des magistrats est évoqué par le mémorialiste dans un contexte patriotique et général (M : 64–65), sans allusion confessionnelle<sup>7</sup>, et est lié à la prouesse personnelle et la force morale des anciens magistrats.

Comme le serment des magistrats, la parole donnée par le souverain est également une question souvent soulevée au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. On peut se demander si c'est la raison ou la conséquence de la Fronde que les promesses de la cour royale ou de la reine françaises ne comptent plus devant les yeux des sujets. Pour gagner un allié potentiel, la reine s'engage à tout, « en y ajoutant toutes les promesses imaginables pour l'avenir » (M : 576) mais « la cour n'avait observé en [aucune] façon du monde ce qu'elle avait promis » (M : 686). Il est naturel à l'époque de Retz qu'un adversaire, par conséquent, « ne s'y crut pas plus obligé de son côté » (M : 686). Cela signifie que sans tergiversation théorique, l'abandon est conçu comme une suite logique de cause à effet : l'engagement mutuel rompu par l'une des parties entraîne la nullité du pacte dans son intégralité. Selon Retz, Gaston d'Orléans, vacillant entre le parti de la Reine et celui des frondeurs, trouve toujours une raison justifiant son indétermination. L'irrésolution du prince amène Retz plus d'une fois à formuler des critiques ironiques, mais ne lui nie pas la sagesse des faibles de caractère. Il trouve mémorable une sentence du prince

<sup>7</sup> Le serment des magistrats, censé assurer la fidélité des protestants à l'Etat du roi très chrétien, est d'une importance primordiale à l'issue des guerres de religion. Au cours des guerres, le contenu du serment a changé selon la situation politique. D'après la paix de Bergerac de 1577, les protestants ne devaient pas prêter de serment particulier, tandis que la révocation de l'édit de Nantes consiste, entre autres, dans l'obligation du serment des agents de l'administration.

est mémorable par laquelle celui-ci veut désarmer l'incitation à mettre en jeu ses forces militaires :

... il me répondit ces mémorables paroles, sur lesquelles j'ai fait depuis mille et mille réflexions : « Si vous étiez né fils de France, infant d'Espagne, roi de Hongrie ou prince de Galles, vous ne me parleriez pas comme vous faites. Sachez que nous autres princes nous ne comptons les paroles pour rien, mais que nous n'oublions jamais les actions. La Reine ne se ressouviendrait pas demain à midi de toutes mes déclamations contre le Cardinal, si je le voulais souffrir demain au matin. Si mes troupes tirent un coup de mousquet, elle ne me le pardonnera pas, quoi que je puisse faire, d'ici à deux mille ans » (M : 614).

Le mémorialiste, une fois de plus, en tire la conclusion que le duc d'Orléans juge son entourage en prenant exemple sur soi-même, qu'il estime toutes les réactions d'après les siennes, par conséquent, son jugement présente des failles. Le témoignage cité nous intéresse sous un angle non pas psychologique mais politico-moral, à savoir, il prouve une méfiance naturelle et un doute quasi obligatoire de l'élite politique face aux paroles. Ce même scepticisme apparaît dans le comportement de la reine qui prend des précautions particulières pour s'assurer de la valeur de la promesse de Retz. Elle accompagne la duchesse d'Orléans chez les carmes, puis

... elle la prit au sortir de la communion, elle lui fit faire serment de lui dire la vérité de ce qu'elle lui demanderait, et ce qu'elle lui demanda fut si je la servais fidèlement auprès de Monsieur. [...] La Reine, qui connaissait et qui estimait la véritable piété de Madame, ajouta foi à son témoignage, et à son témoignage rendu dans cette circonstance (M : 545).

Remarquons que Retz insiste sur la triple caution fournie par la duchesse : le caractère de celle-ci, l'acte de la communion qui supposerait déjà la sincérité et, de plus, le serment. La foi religieuse redevient accessoire des engagements et des opinions politique à cause du doute qui touche le code moral laïc. En parlant d'affaires sérieuses, le mémorialiste utilise des expressions compliquées au lieu de « la parole donnée » ou « le serment », et s'étend sur les circonstances précises de l'acte d'engagement. Ainsi, quand il doit garder le secret sur l'intention de Turenne de se joindre aux frondeurs, il doit s'engager au risque de son salut (M : 192). Une autre fois, il donne sa parole de distribuer 12 mille écus en évoquant le témoignage de la Bible :

Comme j'avais fait serment sur l'Evangile de distribuer moi-même cette somme, je m'en trouvais extrêmement embarrassé, parce que je ne connaissais pas les gens, et que je la suppliais [à Mme de Maignelais,] d'en vouloir bien prendre le soin. Elle fut ravie ; elle me dit qu'elle le ferait très volontiers ; mais que, comme j'avais promis de faire moi-même cette distribution, elle voulait absolument que j'y fusse présent, et pour demeurer fidèlement dans ma parole [...]. C'était justement ce que je demandais, pour avoir lieu de me faire connaître à tous les nécessiteux de Paris. Je me laissais tous les jours comme traîner par ma tante dans des faubourgs et dans des greniers (M : 26).

La suite de l'histoire – qui, par ailleurs, est un exemple éloquent du détournement par remplacement de la parole donnée – révèle immédiatement que la motivation de Retz n'est pas la pure vanité ou la volonté orgueilleuse d'être en vue. Ses réflexions plutôt sociologiques nous permettent de juger des acteurs de sa campagne politique. Il vise la bourgeoisie moyenne et la petite noblesse appauvrie, « des gens bien vêtus, et connus même quelquefois, qui venaient à l'aumône secrète » chez sa tante.

Jugez de l'état où cela me mettait parmi les gens qui sont, sans comparaison, plus considérables que tous les autres dans les émotions populaires. Les riches n'y viennent que par force ; les mendiants y nuisent plus qu'ils n'y servent, parce que la crainte du pillage les fait appréhender. Ceux qui y peuvent le plus sont les gens qui sont assez pressés dans leurs affaires pour désirer du changement dans les publiques, et dont la pauvreté ne passe toutefois pas jusques à la mendicité publique. Je me fis donc connaître à cette sorte de gens, trois ou quatre mois durant, avec une application toute particulière [...]. Je faisais même un peu le dévot (M : 26–27).

Tenir la parole donnée fait donc partie d'une stratégie de campagne politique conçue avec précision et visant une couche sociale précise. Quand Retz se souvient de ses engagements envers « le peuple », il met dans la balance son crédit qui fonde son poids et son avenir politiques alors espérés. Il évoque souvent l'équilibre délicat qu'il essaie de maintenir entre les frondeurs et sa loyauté envers la reine à laquelle sa parole donnée le lie en particulier. Nous pouvons résoudre que la fidélité de Retz est thématique. Il évite de prendre position ouvertement dans les questions où son avis ou son intérêt divergent par rapport au dessein de la cour (ainsi, concernant la restitution de son adversaire Mazarin à ses fonctions). Il agit et se prononce avec une circonspection extrême pour n'offrir aucune occasion d'être pris au mot, et parmi toutes circonstances, il s'efforce de maintenir le semblant d'une relation d'un sujet loyal au souverain.

[La reine] sut que, bien que je lui tinsse fidèlement la parole que je lui avais donnée de ne me point accommoder avec Monsieur le Prince, je ne laissais pas de déconseiller à Monsieur de rompre avec lui, elle m'en fit faire des reproches [...] Je lui fis écrire sous moi un mémoire qui lui justifiait clairement que je ne manquais en rien, comme il était vrai, à tout ce que je lui avais promis, parce que je ne m'étais engagé à quoi que ce soit qui fût contraire à ce que j'avais conseillé à Monsieur (M : 608).

Les jeux politiques délicats continuent lors même de l'emprisonnement de Retz. Ils prennent la forme des engagements écrits, non seulement à cause de l'impossibilité ou la rareté des contacts personnels, mais également la volonté de préciser le contenu des accords et les rendre indéniables. Le prisonnier dont le siège est une fois de plus menacée, veut ainsi répondre aux avances douteuses après réflexion, en écrit :

M. de Noaille, capitaine des gardes en quartier, m'étant venu trouver de la part du Roi et m'ayant fait un discours très éloigné de ses manières et de son inclination honnête

et douce (car le Mazarin l'obligea de me parler en aga des janissaires beaucoup plus qu'en officier d'un roi chrétien), je le priai de trouver bon que je lui fisse ma réponse par écrit. Je ne me ressouviens pas des paroles, mais je sais bien qu'elle marquait un souverain mépris pour les menaces et pour les promesses, et une résolution inviolable de ne point quitter l'archevêché de Paris (M : 779).

Faire démissionner l'archevêque pratiquement jamais réellement en poste était un objectif important pour la cour, et une question de prestige pour le cardinal Mazarin, jaloux de son poste de puissance. Au cours des négociations, un système compliqué des assurances mutuelles devait protéger Retz de tomber dans la main du roi en l'extirpant de la protection de l'Eglise : cela ne pouvait arriver sans l'accord écrit du président de Bellièvre donné au maréchal La Meilleraye chargé de garder l'illustre prisonnier. Le président, en revanche, ayant une autorisation de la main propre du roi s'engagerait à tenir sa parole et répondre pour l'exécution de ce pacte. Le foisonnement des promesses n'ébranle pas Retz ; il est conduit à Nantes, et son transfert lui ouvre la voie, théoriquement, puis aussi physiquement, vers la liberté. La scène précédant ce transfert, dans le style vif du mémorialiste, présente une situation dont la figure centrale est la parole donnée, ou encore le détournement de la promesse sans un abandon ou une dénégation ouverts. Le mémoire rapporte les échanges des participants avec une précision semblable à celle de la description de sa fuite ultérieure.

Comme le maréchal était tout estropié de la goutte, il ne put monter jusques à ma chambre, ce qui donna le temps à M. de Bellièvre, qui m'y vint prendre, de me dire, en descendant les degrés, que je me gardasse bien de donner une parole que l'on m'allait demander. Le maréchal, que je trouvai au bas de l'escalier, me la demanda effectivement, de ne me point sauver. Je lui répondis que les prisonniers de guerre donnaient des paroles, mais que je n'avais jamais ouï dire que l'on en exigeât des prisonniers d'Etat. Le maréchal se mit en colère et il me dit nettement qu'il ne se chargerait donc pas de ma personne. M. de Bellièvre, qui n'avait pas pu, devant mon exempt, devant Pradelle et devant mes gardes, s'expliquer avec moi du détail, prit la parole, et il dit : « Vous ne vous entendez pas ; Monsieur le Cardinal ne refuse pas de vous donner sa parole, si vous voulez vous y fier absolument et ne lui donner auprès de lui aucune garde ; mais, si vous le gardez, Monsieur, à quoi vous servirait cette parole ? car tout homme que l'on garde en est quitte. » Le premier président jouait à jeu sûr, car il savait que la Reine avait fait promettre au maréchal qu'il me ferait toujours garder à vue. Il regarda M. de Bellièvre, et il lui dit : « Vous savez si je puis faire ce que vous me proposez ; allons, continua-t-il en se tournant vers moi, il faut donc que je vous garde, mais ce sera d'une manière de laquelle vous ne vous plaindrez jamais. » (M : 784-5).

Les paroles des acteurs marchandant autour de la prononciation d'une promesse paraissent prouver que la parole donnée reste un acte de poids devant les yeux de de Bellièvre et de Retz. Les motifs évoqués par les deux personnages, en revanche, sont profondément différents. C'était une situation bien connue, pour nous, les Hongrois tout particulièrement, que les prisonniers (marchandises précieuses pour les capitaines ottomans dans la Hongrie occupée, par exemple) re-



gagnaient leur liberté sur parole pour recueillir des sommes parfois importantes en contrepartie de leur liberté définitive. Le motif et la qualité de sa captivité sont jugés par Retz différemment, pour la simple raison des situations dissemblables entre une guerre civile et une guerre extérieure. A cette nuance de la modernité naissante s'ajoute la référence à un droit coutumier fraîchement enraciné, à savoir que cette différence entre les types de guerre existe et les « règles » à observer sont par conséquent différentes. Cette différenciation permettrait à Retz d'éviter de prononcer une promesse, et, en cas d'une fuite réussie, de rester un homme crédible. Le maréchal La Meilleraye, par contre, estime ces tergiversations tout simplement comme un refus de s'engager. L'argument du président de Bellière se repose sur une conception classique de la parole donnée sans contrainte et sans contrôle, et c'est ce concept ancien de la promesse qui a son effet sur la réflexion du maréchal.

Les allusions sur l'engagement oral ou écrit foisonnent sur les pages du mémoire du cardinal de Retz. Le but apologétique est tout naturel de la part d'un mémorialiste ; l'auteur ajoute à sa crédibilité en avouant ses erreurs de jeunesse et ses engagements imprudents. Une observation plus générale concernant les formes de l'engagement ne peut pas être datée de façon précise à part le fait connu qu'il a commencé à rédiger son oeuvre après l'emprisonnement et la célèbre fuite qui ont brisé sa carrière :

Ainsi l'on s'engage souvent plus par un mot que par une chose ; et cette réflexion m'a obligé de me dire à moi-même, plus d'une fois, que l'on ne peut assez peser les moindres mots dans les plus grandes affaires (M : 855).

Le ton sentencieux permet pourtant de supposer le raisonnement d'un homme à l'âge mûr. Retz ne nous laisse pas deviner s'il connaît ou exploite les principes du XVIII<sup>e</sup> chapitre du *Prince* de Machiavel ; ses assertions chancellent entre la recette attribuée au théoricien italien (nous y entendons que le succès, le résultat, l'apparence sont les facteurs importants) et le code de l'honnête homme, hérité du Moyen Age. Les promesses faciles politiques ou celles de l'acteur de la Fronde se distinguent clairement par rapport à la parole donnée *personnellement* par le coadjuteur, puis par l'archevêque ou par l'homme du nom de prince de Gondî tout court. L'individu et sa qualité d'archevêque ne se séparent pas après l'emprisonnement ; Retz revêt entièrement la condition ecclésiastique précisément au moment quand il risque de la perdre. Son argumentation, conformément au cadres du genre, vise la démonstration de sa crédibilité et de son intégrité. Cela signifie également qu'il expose les événements dans une présentation propre à son entendement. Malgré ce fait, le lecteur docile ne pourra pas douter de son effort d'écrire d'un œil objectif, puisqu'il doit croire à la reconnaissance des engagements hâtifs, imprudents ou impossibles à tenir, et il ne trouve aucun cas de dénégation d'une promesse. Retz glisse élégamment et rapidement sur des sujets délicats et sur des promesses très importantes, comme l'aide armée

à un moment précédemment fixé, car il ne peut pas se permettre d'enjoliver les faits historiques. Il insiste, par contre, assez longuement sur les événements qui menacent sa renommée personnelle.

Le texte du mémoire montre donc une étape de *l'individualisation de la promesse* et révèle également une autre caractéristique du développement de l'engagement : le passage à *la parole donnée – écrite*. L'abondance et la dévaluation des promesses (souvent contradictoires) dans une situation historique bouleversée crée le besoin de l'engagement écrit. Les frondeurs attendent une lettre de la reine, les amis et les gardiens de Retz des lettres les uns des autres respectivement, et les deux parties une promesse écrite du roi, et ainsi de suite. Ce ne sont pas des accords, il s'agit seulement de priver la parole de son caractère volatile, et de chercher une plus grande assurance officielle par les lettres qui comptent pour des actes privés tout au plus.

Si la conception du cardinal concernant la parole donnée s'appuie sensiblement sur le code classique d'avant-modernité, le mémoire témoigne en même temps, souvent malgré lui, du déclin de la valeur de l'engagement oral. Retz médit la servilité de ses partenaires, il ne leur épargne pas ses jugements ironiques, raille leur situation familiale, mais il ne fait pas grief de leur inconstance dans les promesses. Il est révolté en entendant la formulation cynique du duc d'Orléans, mais il l'attribue à la faiblesse mentale et au manque de caractère de celui-ci. Nous pouvons en tirer la conclusion que le jugement personnel ou social ne change plus à cause d'une infidélité à la parole donnée et même une personnalité en vue peut ne pas la tenir sans conséquences sérieuses. La révocation de la parole n'a pas de cérémonie rituelle, on peut même négocier le contenu des promesses ultérieurement (« Il y eut des allées et des venues en explication de ce qui avait été promis ou non promis », écrit Retz des événements qui se déroulaient dans le camp de Turenne, M : 681). L'époque du cardinal semble complètement négliger l'optique médiévale dans laquelle un héros littéraire devient fou ou mort plutôt que parjure ; la limite paraît également dépassée que Jean Bodin place devant la tyrannie d'un souverain qui, élevant sa parole donnée au-dessus de son propre pouvoir, la doit considérer comme une puissance suprême. Pourquoi le cardinal de Retz s'expose donc en héros de la parole donnée contre vents et marée ? La raison en est peut-être qu'il ne lui restait à défendre, après la grande course pour le pouvoir, que la bonne réputation et la crédibilité.

## Una virtù sociale: la facezia barocca nella *Filosofia morale* del Tesauro

Fra le tante categorie etiche e figure retoriche che agiscono in stretto rapporto nella formazione dell'uomo moderno durante i secoli del Classicismo, in questa sede prendiamo in esame, in approccio etico-retorico, il parlare arguto, spiritoso e piacevole. Anche nelle teorizzazioni classiche, le riflessioni sulla natura del comico venivano sempre inserite nei più diversi percorsi esegetici: filosofia morale, retorica e poetica offrivano ampio spazio ai ragionamenti senza arrivare a una esegesi specifica. Il *risus* e gli altri mezzi retorici che ci inducono, come motteggio, ironia, *vituperio*, *insultatio*, *dissimulatio*, facezia, ecc., sono mezzi indispensabili all'uomo beneducato per farsi accettare nelle relazioni interpersonali: mezzi comunque subordinati alle regole di una piccola etica. L'etichetta, infatti, come momento regolatorio dell'«animale socievole», crea e determina modelli e valori comportamentali. Gli elementi morali e retorici del comportamento – e non soltanto quelli presi in esame in questa sede – sono indivisibili perché creano un utile e piacevole disposizione dell'animo e sollecitano la coesione altrettanto utile e piacevole degli animi. Il comportamento cortese è spesso correlato ai detti faceti e piacevoli che nelle relazioni interpersonali costituiscono una parte rilevante dell'amabilità: un valore fondamentale, un 'non so che', che nella letteratura produce figure retoriche sotto le forme diverse di piacevolezza, di motto arguto, ironia, ecc. La problematicità delle interpretazioni e delle denominazioni stesse, nei secoli XVI–XVII, deriva da diversi fattori che abbracciano tutta una serie di implicazioni retoriche, psicologiche ed etiche. Pur non perdendo di vista le interpretazioni moderne dei termini e le precisazioni filosofiche dell'estetica dell'umorismo, tanto care a Hobbes, Kant, Hegel, Kierkegaard, Freud, Bergson, Ortega y Gasset o Pirandello, ora vogliamo soffermarci sulla teoria della facezia del massimo esponente dell'estetica barocca italiana, Emanuele Tesauro che, con una disinvolta adesione ai classici, ma con lo stesso disinvolto spirito innovativo dei moderni, cercava di interpretare l'atteggiamento etico-retorico dell'«animal risibile»<sup>1</sup>.

Per la concezione del *ridiculis*, della facezia e per le loro interpretazioni, nel Seicento, i trattati di poetica e di retorica, oltre alle discussioni etico-comportamentali, offrono un quadro multiforme con un chiaroscuro degno degli effetti cromatici della pittura barocca. Non mancano luci chiare, che mettono in

---

<sup>1</sup> Il concetto appare spesso nella trattatistica cinquecentesca, anche per reminiscenze aristoteliche. Il termine è stato usato da Baldassare Castiglione, nel *Cortegiano* II, XLV.

evidenza, in netta concordanza con i teorici greco-latini, il posto e il ruolo dello stile acuto, figurato e faceto nelle conversazioni civili, ma si delineano anche le ombre scure che avvertono del pericolo della pura buffoneria e degli artifici scoperti e palesi del discorso. Fin dalle interpretazioni classiche dell'*humor* era presente l'intento di proporlo in stretto rapporto con i valori umani, valori morali per l'esattezza, che concorrono a far nascere l'*homo ridens*, depositario (creatore e fruitore insieme) del senso di umorismo.<sup>2</sup>

L'intento nomenclatorio ed insieme classificatorio, con un forte senso storico e culturale, trova un'appassionata esposizione nella trattatistica del Classicismo. Fra le tante categorie o procedure relative alla *delectatio* nella conversazione civile nei secoli del Classicismo spicca l'uso prediletto della facezia. L'arte del narrare faceto, infatti, riacquisisce anche per l'etimologia del *facetus* (in quanto deriva dal *facio*, cioè 'ben fatto', 'elegante') il valore originale riferito a un particolare comportamento dell'animale socievole: „Penso che questo aggettivo indichi piuttosto il decoro e una certa, ricercata eleganza”, constatava a sua volta Quintiliano.<sup>3</sup> L'ideale dell'eleganza formale e un apparato retorico plurisecolare coincidono: la facezia, in forma di racconto breve o in quella di motto, si presenta soprattutto nelle varie forme retoriche della metafora, dell'allegoria, della metonimia e della paronomasia, messe in atto con modi garbati e gentili.

Ogni autore del Classicismo italiano, sulle orme di Aristotele, di Cicerone e di Quintiliano, è consapevole del fatto che bisogna porre limiti all'uso delle acuttezze e delle facezie secondo la loro tipologia e considerando il luogo, il tempo, le persone e le circostanze in cui ci si serve di questi „dolci condimenti della civil conversazione”<sup>4</sup>. Emanuele Tesaurò, autore della citazione precedente, prende in

<sup>2</sup> Sono in dovere di segnalare qui il bel libro (recentemente riscoperto e riedito in Italia) di Paolo Santarcangeli, che, pur tralasciando l'estetica dell'ironia e del comico del Medioevo e del Rinascimento, per la concezione dell'umorismo in generale e per i fitti riferimenti ungheresi, è un libro da rileggere. Cfr. SANTARCANGELI, Paolo, *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze, Olschki, 1989 (prima edizione). Un riassunto della storia del riso, in contesto rinascimentale è dalla penna di ORDINE, Nuccio, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996.

<sup>3</sup> Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, Milano, Rizzoli, 1997, (a cura di Calcante, Marco) VI, III, 20: „Pure il *facetum* credo non sia da limitare al ridicolo: altrimenti, Orazio non affermerebbe che la natura ha concesso a Virgilio uno stile poetico *facetum*. Penso che questo aggettivo indichi piuttosto il decoro e una certa, ricercata eleganza. Perciò nelle lettere Cicerone riporta le seguenti parole di Bruto: «Certo quelli sono piedi faceti e molli per la delizia del loro incedere», il che concorda col citato giudizio oraziano: „a Virgilio uno stile molle e *facetum*”.

<sup>4</sup> TESAURÒ, Emanuele, *Cannocchiale aristotelico*, Venezia, Baglioni, 1674. p. 310. Questa edizione è la „sesta impressione accresciuta dall'Autore di due nuovi trattati, cioè *De' concetti predicabili e degli emblemi* (dal frontespizio dell'opera che in seguito viene indicata da me con la sigla: C.A.)

esame il tema della facezia in due dei suoi trattati più famosi: il *Cannocchiale aristotelico*, in cui l'acutezza faceta è considerata ovviamente una forma della metafora, e la *Filosofia morale*, nel cui tredicesimo libro le facezie vengono trattate dal punto di vista etico-comportamentale. Quindi è naturale che convenga analizzare parallelamente i due libri anche nel caso della facezia, che deve disporre delle qualità attribuite alla metafora barocca: cioè la brevità, la novità e la chiarezza, le quali sono, infatti, le virtù indispensabili di qualunque specie di metafora tesauriana. La brevità, che coincide con lo stile laconico tanto caro ai poeti barocchi, „costipa in una voce sola più d'un concetto". La novità, „un parto proprio di te", con la forza della sorpresa di concetti mai visti e sentiti procura il piacere, il diletto o il „ricreamento" delle menti argute, predisposte a „mirar molti obietti per un istraforo di prospettiva": ciò si attua tramite la meraviglia che „t'imprime nella mente il concetto"<sup>5</sup>. La chiarezza nasce dalle prime due virtù della metafora in quanto essa deve colpire subito e deve essere tanto evidente che risulti chiara, nel momento stesso in cui viene pronunciata.<sup>6</sup>

Il Tesauro, nel passo dedicato all'ottava specie di metafora, la decezione, fa riferimento alle „facezie piacevoli, figlie della Decettione" (C. A., p. 2), che è una

...figura veramente cavillosa, ma piacevolissima e per dirla breve: madre di tutte le facetie e arguti sali: la cui virtù consiste nel sorprendere la tua opinione, facendoti formar concetto, ch'egli voglia finire in un modo e inaspettatamente parando in un altro. Onde la novità dell'improvviso obietto ti ricrea... (C. A., p. 196).

Altrove precisa che la conversazione faceta è „una cavillazione ingegnosa in materia civile: scherzevolmente persuasiva [...] fondata sopra una metafora" (C. A., p. 326). I motti arguti, le facezie urbane, pur essendo parti essenziali delle figure retoriche, appartengono „a quella giocosa e gioconda virtù morale, che il nostro autore chiamò Eutrapelia, cioè verbalità d'intelletto, adattantesi al genio di coloro con cui lietamente conversa e passa il tempo" (C.A., p. 304). Il Tesauro, consapevole dell'importanza sociale della facezia, la rende mezzo efficace della conversazione civile, essendo soltanto l'uomo faceto in grado di procurarsi la virtù dell'affabilità. In altre parole: può guadagnarsi, „con maniera ingegnosa", „il cuor di coloro con cui ragiona [...] nel passeggio, ne' circoli, nelle veglie, ne' giochi, e ne' conviti"<sup>7</sup>, per uno scopo socialmente ben definito. Il Tesauro identifica

<sup>5</sup> C. A., p. 200.

<sup>6</sup> Aristotele, parlando delle „fonti delle espressioni brillanti e popolari", sostiene l'importanza del „rapido apprendimento", per cui gli entimemi non risultano tali se „una volta pronunciati, restano incompresi". Si veda ARISTOTELE, *Retorica*, Milano, Mondadori, 1996 (a cura di Dorati, Marco) III, 1410 b, 1412 a.

<sup>7</sup> TESAURO, Emanuele, *Filosofia morale*, Venezia, Pezzana, 1719, p. 310. La questione della buona creanza viene inserita dall'autore stesso nella prima edizione veneziana del 1673, seguita da varie ristampe, tra cui l'edizione del 1719. (Le citazioni sono da quest'ultima edizione, e indicate con la sigla F. M.)

l'argutezza stessa con l'entimema urbano, il quale nella *Retorica* aristotelica, a sua volta, è il frutto di quelle espressioni brillanti che „derivano dalla metafora e da una sorpresa ingannevole”<sup>8</sup>

In tal modo, non è un caso che il Tesauro analizzi la facezia in un „altro luogo più opportuno” (C.A., p. 304), che è appunto l'altro capolavoro tesauriano, la *Filosofia morale*, ideata ed elaborata quasi parallelamente al suo *Cannocchiale*. Emanuele Tesauro, nella sua *Filosofia morale*, attenendosi con una mentalità del tutto moderna ad Aristotele, sostiene l'idea della facezia essere „alcun civile ricreamento”, e la definisce parte dell'urbanità o della buona creanza, siccome „è una operatione dell'intelletto che insegna alcuna cosa con maniera ingegnosa” (F. M., p. 309, 311). La creazione delle facezie, infatti, esige l'ingegnosità, ma la messa in atto dipende dall'intelletto, il cui compito è porre limiti all'effetto del *risus*, provocato dalle facezie, ponderando le circostanze secondo la convenienza del tempo, del luogo e delle persone anche nelle situazioni decisamente comiche. È ovvio che la fonte di tutti e due i trattati è il divino Aristotele, ma il Tesauro saccheggia, qua e là, anche altri classici: oltre a Cicerone e a Quintiliano, non possono mancare nelle sue enunciazioni, pensieri di autori italiani, quali ad es., il Pontano o il Castiglione che, in contesto prevalentemente etico, formarono l'idea dell'*homo facetus*.

L'uomo faceto, a sua volta, è contraddistinto dalle belle maniere del comportamento e da una piacevolezza, chiamata dal Tesauro affabilità, che è la virtù per eccellenza della buona creanza, tema al quale viene dedicato l'intero libro undicesimo della *Filosofia morale*. La buona creanza, con forti reminiscenze dell'acacianesimo, è quell'„anonima virtù dei modi amabili nelle relazioni sociali” dell'*Etica nicomachea* di Aristotele (IV, 12), i quali si riferiscono sia alle parole che ai fatti nella civil conversazione, per usare la terminologia rinascimental-barocca. Il Tesauro, dando nome a quest'anonima virtù, nella definizione<sup>9</sup> riporta vari sinonimi della buona creanza, come per esempio buona costumatezza, urbanità, civiltà, cortesia, gentilezza e leggiadria. Nel caso di alcune categorie, vi è una forte carica sociale: l'*urbanitas* (dei greci) o *civilitas* (prediletta dai latini) segnala la pertinenza alla cultura cittadina, o comunque non campagnola, mentre gentilezza e cortesia sono proprie della società aristocratica di corte. La buona creanza è senz'altro il termine socialmente meno determinato, e dimostra il fatto che le regole del *Galateo* (tanto caro e citato dal Tesauro stesso) stavano per diventare norme del comportamento civilizzato anche per strati o gruppi medio-alti della

<sup>8</sup> ARISTOTELE, *Retorica*, III 1412 a.

<sup>9</sup> La definizione suona così: „La buona creanza altro non è che la stessa virtù dell'affabilità, in quanto nella civil conversazione procura di compiacere altrui con modi seriosi e cortesi nelle parole e ne gli atti quanto richiede il decoro” (F. M., p. 280).

società italiana secentesca, benché la casta privilegiata fosse tuttavia l'aristocrazia cortigiana.

Il Tesauro, pur seguendo la genealogia delle virtù e dei vizi relativi, sulla base dell'*Etica nicomachea*, concede maggior spazio alla facezia rispetto ad Aristotele, e la analizza, sempre sulla scia di Aristotele, come forma di manifestazione e mezzo dell'affabilità „circa il compiacere ad altri nel giocoso” (*F. M.*, p. 77). La facezia si manifesta nei momenti di riposo e di divertimento, quando l'anima si rilassa concedendosi alla compagnia di altri ingegni in grado di dare e ricevere gentilmente motti arguti e detti spiritosi „a guisa de' cagnolini che tra loro scherzando con denticelli innocenti rissano, e stanno in pace, si mordono e si carezzano” (*F. M.*, p. 311). Essere faceti, quindi, significa ed esige la reciprocità, perché „non ha intero l'habito, chi volentieri altrui motteggia, e non vuol' essere motteggiato”. Essendo la facezia „uno scherzo amichevole”, l'uomo faceto deve comportarsi come si suole tra amici. Tra loro, infatti, tutto è comune e vicendevole: quindi, similmente alle tre Grazie che danno, ricevono e ricompensano, anche le facezie devono essere contraccambiate. Il Tesauro, anche a questo punto, dà una carica sociale alle facezie, in quanto un bel detto faceto può avere la stessa forza che la grazia del comportamento: „Onde Mercurio dio della facondia si fingeva accompagnato dalle Gratie” (*F. M.*, p. 333). Se con la grazia (e con le Grazie in senso metaforico) è possibile acquisire la benevolenza altrui, anche le facezie servono allo stesso fine: rendendo piacevole la civil conversazione, possono ottenere la benevolenza dell'uditorio. La facezia, bisogna aggiungere, opera nella società tra gruppi e persone che, culturalmente (e anche socialmente), sono allo stesso livello.

Nel corso dell'esposizione, il Tesauro sottolinea di nuovo la premessa base: la facezia è fortemente legata alla buona creanza in contesto sociale, e alla metafora, in contesto retorico. Per di più: i motti faceti sono ingegnosità o acutezza pronunciate, e „questa ingegnosità si divide in tante specie generiche, quante sono le differenze delle figure metaforiche, come abbiamo dimostrato nel nostro Cannocchiale”<sup>10</sup>, aggiunge il Tesauro. Se, quindi,

...la metafora meritevolmente si può chiamare urbanità ingegnosa, (*C. A.*, p. 202), perciò con ragione le facetie dal nostro Filosofo son chiamate *urbanità*, cioè civiltà: perché come si è detto della buona creanza, non nascono nel suolo incolto de' selvaggi e rustici cervelli, ma nelle menti cittadinesche, le quali, o per costume, o per arte sian *divenute* ingegnose (*F. M.*, p. 311).

---

<sup>10</sup> *F. M.* p. 313. A questo punto il Tesauro passa in rassegna, spesso con gli stessi esempi, le forme delle figure metaforiche trattate nel suo Cannocchiale, e cioè parla della metafora di proporzione, di attribuzione, di equivoco, di ipotiposi, di iperbole, di laconismi, di contrapposto e di decezione.

L'acutezza, che inventa le metafore ingegnose della poesia<sup>11</sup>, è capace di creare motti spiritosi, detti faceti e urbani, convenienti alla conversazione civile. La convenienza è, tra l'altro, il connotato prettamente etico della facezia, la quale, quindi, appartiene all'*ethos* dell'utente, ma ne fa parte anche per conto suo, essendo parte integrante dell'individuo. Chi ne è privo (e su questo vanno d'accordo filosofi da Democrito e Montaigne, a Kierkegaard, Freud e a Pirandello), a chi manca la leggiadria e la disinvoltura nel comportamento, chi non ha un briciolo di senso d'umorismo, è troppo presuntuoso e borioso, rigido e secco: di conseguenza, quasi sempre è privo di magnanimità, di mansuetudine e di rispetto. Nell'interpretazione del Tesauro „chi lascia il ridicolo, mal può assegnar li confini del lecito e dello illecito”, per aggiunta „non può sputar dolce, chi ha fiele in bocca” (*F. M.*, p. 334, 340).

La facezia in tal modo è considerata dal nostro Tesauro non soltanto segno e manifestazione dell'ingegno acuto, ma nel contempo ne riconosce il ruolo sociale: „è un'habito dell'anima, circa il dire e udire le cose facete e giocose, con la mediocrità che conviene nella conversazione di persone civili e onorate” (*F. M.*, p. 331). L'esercizio di questa virtù richiede il senso del giusto mezzo aristotelico che non pecca né in più, né in meno, e presuppone, naturalmente oltre all'*ingenium*, il *iudicium*.

*L'ingenium* pone un problema intrinseco tanto discusso fin dagli antichi, cioè: la facezia è un'attitudine naturale, una dote innata per cui non valgono precetti e studio, oppure è possibile imparare ad essere faceti, perché ci sono regole d'oro da seguire. Aristotele, parlando delle fonti delle facezie, sottolinea che esse „possono essere create per talento naturale e per esercizio” (*Ret.*, III, 10), ma la tesi di Cicerone esclude lo studio, affermando che „a differenza di tutto il resto, che può essere anche insegnato dalla teoria, questi [lo scherzo e le battute di spirito] sono senz'altro doni di natura e non hanno bisogno di precetti”.<sup>12</sup> Quintiliano sostiene prevalentemente l'opinione di quest'ultimo, dicendo che non esiste alcuna arte che possa insegnare l'acutezza faceta o l'arte dell'umorismo, essendo, questa, dono di natura, benché l'occasione possa intervenire e facilitare l'uso delle battute e dei detti spiritosi. Il Tesauro, ora sembra privilegiare Cicerone, ora prende come modello Aristotele, ma fondamentalmente segue la traccia aristotelica, affermando che „non è sì bel fiore che in alcun terreno spontaneamente non nasca. Così in alcun'ingegni felici naturalmente fioriscono arguti e faceti motti. In altri si coltivano con l'esercizio o con lo studio, e dagli atti frequenti si forma l'habito” (*F. M.*, p. 331). In tal modo, il Tesauro sottolinea di nuovo il fatto che la facezia

<sup>11</sup> Forse non è superfluo citare la definizione della metafora del *Cannocchiale*: „essendo la metafora il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole, il più facondo e fecondo parto dell'humano intelletto” (*C.A.* p. 178).

<sup>12</sup> Cicerone, *De oratore*, Milano, Rizzoli, 1994, (a cura di Narducci, Emanuele) II, 216.



è una virtù morale che si apprende similmente agli altri costumi, che diventano virtuosi appunto tramite l'esercizio. Ciò, ovviamente, non esclude che la facezia sia il frutto dell'ingegno il quale produce metafore retorico-poetiche.

Il *iudicium* invece, riposto nell'intelletto, riguarda un problema etico-comportamentale, in quanto l'uomo bencreato e costumato, appoggiandosi sulla sua vastissima cultura, guidata dall'intelletto, sa ponderare le circostanze in cui può valersene e può dimostrare, con la massima naturalezza, la facezia nei fatti e nelle parole, e „nella civil conversazione dentro i termini della mediocrità; questa è l'opera della moral filosofia” (*F. M.*, p. 332). Il giudizio è quella forza moderatrice che rende possibile che l'uomo, „con una certa temperata e faceta piacevolezza”, come disse il Castiglione, possa volgere in pratica i prodotti della propria ingegnosità. Anche a prescindere dalla buona creanza, è il giudizio che regola il modo in cui opera l'uomo faceto. Il Tesauro, tenendo presenti i suggerimenti del Castiglione, dichiara che, „essendo il fine della civil conversazione un divertimento onorevole”, la facezia deve attenersi a diverse regole. Tra esse, considerando il luogo e il tempo, „altra legge adunque non ha la virtù della facezia, fuorché il giudizio di colui che la possiede”, e in base a questo giudizio bisogna decidere „quai facezie si dicano, chi le dica, e a cui si dicano”. (*F. M.*, p. 335, 334)

Gran senno adunque ci vuole per andare a verso a ciascuno nelle facetie sicche a tutti piacciono, e niuno offendano. Perciò il faceto dal nostro filosofo si chiama nel greco idioma eutrapelo, cioè versatile, e destro, che al genio di tutti si acconcia, come lo specchio a tutti i volti. Con l'erudito più eruditi userà i motti, con l'ingegnoso, più acuti, con l'inletterato, più piani, con le matrone più honesti. Ma principalmente con il padrone e il principe, più rispettosi, non essendo molto sicuro lo scherzar con leoni, benché dimestici. (*F. M.*, p. 338).

Il Tesauro, una volta classificate le forme delle facezie, in un maniera molto chiara, veloce, ma molto meno nuova, rispetto anche al suo *Cannocchiale*, ne individua tre tipi: di parole, di fatti e miste, collocandole in un formulario recettivo, e ovviamente umoristico, da filosofi e moralisti dell'età antica e moderna. A proposito delle facezie di parole, i tipi delle metafore possono orientarci senz'altro verso una tensione linguistico-concettuale dell'imprevisto e dell'improvviso. Per ciò che concerne le facezie di fatti, è rilevante l'importanza che il Tesauro attribuisce ai „cenni, che sono imagini di concetti, come le parole, onde possiamo chiamarli parole mutole o voci senza suono” (*F. M.*, p. 328).<sup>13</sup> I cenni,

---

<sup>13</sup> I cenni, i gesti metaforici erano tema prediletto anche per altri autori barocchi. Uno dei trattati più 'acuti' è quello di Giovanni Bonifacio, *L'arte dei cenni*, pubblicato nel 1616 (Vicenza, Grossi), che tratta della muta eloquenza, del linguaggio del silenzio in contesto socio-culturale. La cognizione dei gesti metaforici, dice Bonifaccio, è importante non soltanto per „discernere [...] il costumato e discreto dal rustico et incivile; quanto anco a servar in noi stessi questa graziosa e moderata convenienza per riuscir appresso ogn'uno amabili e riguardevoli e per usar atti civili che ne gli altri desideriamo” (p. 566).

quindi, hanno un valore comunicativo in simbiosi con la loro funzione morale e sociale. La stessa idea si riprende nel *Cannocchiale*, „talché possiamo dire, che le parole son cenni senza movimento, e i cenni son parole senza romore.” Anche il corpo umano è paragonato a „una pagina sempre apparecchiata a ricever nuovi caratteri, e cancellarli” (C. A. p. 23). L'immagine dei gesti metaforici rappresenta una scenografia composta e ragionata a seconda di un'associazione ingegnosa, fonte di meraviglia. Alla logica associazionistica del Tesauro non sfugge il terzo tipo della facezia, che mescola, similmente alle imprese, un motto arguto con la rappresentazione visualizzata.<sup>14</sup>

Nella civil conversazione, le facezie ingegnose servono „a spiegar gli affetti nostri, e piegar gli animi altrui” (F. M., p. 333), quando la facezia, il senso d'umorismo, cioè la voglia di riso portano il diletto e un po' di sollievo contro le miserie del mondo. La facezia insegna i mezzi con cui si possono rendere sopportabili anche i vizi e le sofferenze, essendo „tante le maniere de' ridicoli figurati, quante delle figure ingegnose. Talché [...] potrai tu honestamente vestirla con alcuna delle otto metafore” (C. A. p. 390). L'acutezza faceta mostra le armi con cui, almeno metaforicamente, è possibile combattere l'inerzia, la sofferenza e l'indifferenza; insegna a non prendere sul serio neanche noi stessi in un mondo codificato, ma decodificabile „rationalmente, moralmente, pateticamente” (C. A. p. 357).

---

<sup>14</sup> Forse vale la pena di ricordare il famoso *excursus* del *Cannocchiale aristotelico*, il *Trattato delle imprese*, il quale nella sua prima ideazione, nell'*Idea delle perfette imprese* (Firenze, Olschki, 1975, a cura di Doglio, Maria Luisa) sostiene „ch'il motto dell'impresa deve essere arguto” (capo XV). L'impresa ideale in tal modo è una metafora, e la facezia mista di parole e di fatti, nella sua forma metaforica, contiene anche qui tutti i paradigmi etico-retorici della definizione dell'acutezza.

## De Sanche à Don Sanche d'Aragon

« *non tam meliora quam nova* »

Notre sous-titre figure dans la dédicace<sup>1</sup> de Pierre Corneille à Zuylichem, « conseiller et secrétaire de Monseigneur Le Prince d'Orange »<sup>2</sup>, en 1647, un an avant que le Prince d'Orange n'arrive à assurer l'indépendance des Pays-Bas bourgeois à Aix-La Chapelle.

L'expression latine nous informe de deux choses : le genre est nouveau (du moins en France)<sup>3</sup>, bien que l'œuvre reste éventuellement peu parfaite. La nouveauté réside dans le fait qu'il ne s'agit pas d'une tragédie traditionnelle, ni d'une variante particulière de celle-ci comme la tragicomédie, ni d'un drame romanesque<sup>4</sup>, ni encore d'une comédie « traditionnelle ».

Les étapes de l'argumentation d'une très belle rhétorique baroque, difficile à suivre selon certains sont les suivantes :

1. La pièce n'est pas une tragédie, car seul le rang social et politique des personnages pourrait la justifier. Plaute avait qualifié de tragédie l'*Amphitryon* à cause de la présence des dieux, des rois, etc.

2. Pour Aristote, ce n'est pas le rang social des personnages qui compte, mais leurs traits moraux en fonction de l'action. C'est le caractère des événements qui implique le haut rang des personnages. De plus, puisque la tragédie doit exciter la pitié et la crainte, la représentation des « infortunes » et des « malheurs » « des personnes de notre condition » pourrait nous « exciter plus fortement ». Et si cette logique est acceptable, pourquoi ne pas « faire une comédie entre des

---

<sup>1</sup> Pour les citations de tout texte de Corneille, nous utilisons : CORNEILLE, *Œuvres complètes* (Raymond Lebègue – André Stegmann, abrég. O. C.), Paris, Seuil, 1963. Cette fois : « *A Monsieur de Zuylichem* », p. 495.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> D'après COUTON, Georges, *Corneille et la Fronde*, Clermont, 1951 ; Corneille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1984, « Notice », p. 1429–1434.) et STEGMANN, André, *L'héroïsme cornélien*, Paris, Armand Colin, 1968. LILIANE PICCIOLA (*Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, « Biblio 17 », « *Don Sanche d'Aragon* », p. 245–283.) étudie minutieusement la question de l'origine espagnole de cette œuvre et du genre. Il est connu depuis « l'aveux » de Corneille qu'il utilise des modèles espagnols mais, pour nous, il est plus important de voir la signification de sa nouveauté dans l'évolution de la dramaturgie en France.

<sup>4</sup> Comme le définit le *Dictionnaire Dramatique* de LA PORTE et CHAMFORT, Paris, La Combe, 1776, p. 269 ; le *Dictionnaire du théâtre* de PAVIS, Patrice, Paris, Dunod, 1996, p. 55., ou le *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel, 1997.

personnes illustres, quand nous nous en proposons quelque aventure qui ne s'élève point au dessus sa portée<sup>5</sup>. »

3. Selon Aristote la tragédie est l'imitation des actions des hommes et non pas des hommes eux-mêmes. Par conséquent, on ne peut définir le genre du poème dramatique que sur la base du caractère des actions. *Don Sanche* est donc une comédie, car « [n]otre aventurier Carlos n'y court aucun risque » sauf qu'on découvre ce qu'il croit être ses origines. Et, quand il est découvert pour fils de pêcheur, il « ne mendie pas les larmes des spectateurs, comme les héros tragiques d'Euripide [...] il soutient sa disgrâce avec tant de fermeté qu'il nous imprime plus d'admiration de son grand courage que de compassion de son infortune »<sup>6</sup>.

4. Le quatrième argument est de la meilleure rhétorique juridique avec une ironie peu dissimulée : pour voir dans la pièce une tragédie il faudrait recourir à la définition d'Averroès, qui affirme que la tragédie n'est qu'une peinture des puissantes impressions que les rares qualités d'un honnête homme font sur toutes sortes d'esprits. Quant à notre auteur, il n'oserait pas utiliser la définition d'Averroès, puisque cet ouvrage n'est que la réduction de l'œuvre d'Aristote qu'il ne connaît qu'en version latine. Et la définition d'Aristote ne permettrait pas d'élever *Don Sanche* à un plus haut rang que celui de la comédie.

5. Cela ne signifie pas – dit-il – qu'il n'ait hésité de qualifier son œuvre de comédie dans lequel on ne trouve rien qui inspire le rire. Mais, depuis qu'il connaît la thèse de Heinsius, selon qui « movere risum non constituit comoediam, sed plebis aucupium est, et abusus »<sup>7</sup>, il n'a plus le droit d'exiger le rire dans une comédie. En ce qui concerne l'épithète de « héroïque », il le justifie par un argument conjoncturel : satisfaire à la dignité des personnages.

Mais, quels pouvaient être le besoin et l'intention poétique de l'auteur de qualifier cette pièce, avec une sorte de fausse modestie, de comédie bien qu'ennoblie, et en laquelle A. Stegmann voit « un drame à dénouement heureux » ou « une tragédie à fin heureuse »<sup>8</sup> et M.-O. Swester le précurseur du drame bourgeois<sup>9</sup>? Et pour quelle raison insistait-il sur la thèse qu'un personnage du peuple pouvait être le héros d'une tragédie au même titre qu'un roi ou un prince ? Ou bien, inversement, un personnage de haut rang ne pouvait-il devenir un personnage de comédie ?

La réponse, à la fois cornélienne et aristotélicienne, peut être que, ce héros n'est pas menacé d'un péril mortel, car la seule arme de ses adversaires contre

---

<sup>5</sup> O.C., p. 496.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 497.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> STEGMANN, André, *L'héroïsme cornélien*, Paris, Armand Colin, 1968, t. II, p. 608 ; O.C., p. 495.

<sup>9</sup> *Les conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques*, Genève, Droz, 1961, p. 172.

lui est de refuser le duel avec cet « aventurier », qui est pourtant l'incarnation vivante des valeurs chevaleresques (« incarnation authentique de l'idéal héroïque »<sup>10</sup>) auxquelles s'ajoute le talent de stratagème. Afin d'éviter de se mesurer avec lui, car ils craignent et non sans raison l'issue du combat, ils s'en rapportent à la dignité de leur place dans la société qu'auraient acquis leurs aïeux lointains par des actes héroïques qui justifieraient aussi bien leurs privilèges et leur ambition démesurée à la couronne. Incapables de sortir d'une situation nettement ridicule, ils mettent tout leur espoir à retrouver en Carlos, qui se sait fils de pêcheur, un Don Sanche d'origine royale. C'est l'aspect satirique et non comique de la pièce. Mais sommes-nous certains que Carlos ne se trouve pas dans une situation de dilemme tragique non plus ? La réponse exige une analyse un peu plus complexe.

Les actes héroïques du jeune Carlos font partie de la préhistoire du drame. Carlos avait servi le roi précédent (frère de Donna Isabelle, reine de Castille contre les Maures) décédé avant de pouvoir le récompenser. Donna Isabelle s'en charge<sup>11</sup>, mais l'obligation se confond avec l'amour non avoué. La place de Carlos dans la cour est celle d'un *condottiere* bien qualifié<sup>12</sup> de la Renaissance d'origine inconnue, cachée ou offusquée, et à cause de cela un monde le sépare des comtes, qui sont ahuris quand il s'assoit « spontanément »<sup>13</sup> parmi eux au conseil d'État (acte 1, scène 3).

Nous sommes avertis de sa situation ambiguë, dès la première scène, quand Donna Léonore, reine d'Aragon réfugiée en Castille prévient d'abord sa fille, Donna Elvire, du danger que représente sa sympathie pour ce héros qui devrait l'accompagner afin de mâter la révolte des Grands. Elle la rassure de la manière suivante : « Je s'ais ce que je suis, et ce que je me dois »<sup>14</sup>. Ou quand Donna Isabelle, qui aime Carlos s'exprime de la même façon devant Donna Léonore : « Madame, je suis reine, et je dois régner sur moi »<sup>15</sup>.

Nous pouvons être d'accord avec S. Doubrovsky<sup>16</sup> que dans le processus de la transformation des rapports de Maître à Esclave en rapports de Maître à Maître

---

<sup>10</sup> DOUBROVSKY, Serge, *Cornelle et la dialectique du Héros*, Paris, Gallimard, 1982 (1963). p.314.

<sup>11</sup> « Je prends sur moi sa dette... » v. 238.

<sup>12</sup> Les grands *condottieri* comme Bartolomeo Colleoni, (Muzio) Sforza, et Prospero Colonna qui servit l'Aragon ou Othello de Shakespeare ont souvent des origines sociales peu connues ou basses.

<sup>13</sup> DOUBROVSKY, Serge, *Op. cit.*, p. 316.

<sup>14</sup> O. C., v. 66–68.

<sup>15</sup> O. C., v. 68. ; v.120.

<sup>16</sup> Pour DOUBROVSKY, dans les rapports du Maître au Maître, l'égalité n'est pas possible. Par conséquent, accepter l'égalité de Carlos signifierait : accepter la supériorité de celui-ci et lui confier le pouvoir politique. Voir : *Op. cit.*, « Introduction », p. 9–30.

l'égalité n'est reconnue que sur la base de la supériorité de l'Esclave au Maître ce qui signifierait la destruction de la suprématie des tenants du vieux système. Carlos manifeste son aspiration d'être considéré égal aux Grands, mais n'ose pas aspirer plus haut, puisqu'au fond de son âme il appartient au même ordre de valeurs dont l'omniprésence empêche la réalisation de sa propre tentative de percer. Ce n'est pas au système de valeurs dominant qu'il s'oppose. Il accuse le sort, la fortune, qui l'a privé d'être mieux né (Monologue – Acte 2, scène 3) après avoir essayé de se faire accepter tel qu'il est :

Se pare qui voudra des noms de ses aïeux,  
Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux ;  
...Mais pour en quelque sorte obéir à vos lois,  
Seigneur, pour mes parents, je nomme mes exploits ;  
Ma valeur est ma race, mon bras est mon père<sup>17</sup>.

Dans ces conditions, Carlos ne peut qu'être ridiculisé ou contraint à un acte immoral égal au suicide s'il ne trouve pas d'alliés dans ce monde où il est indispensable et étranger à la fois. En apparence, il trouve une alliée puissante en la personne de la reine Isabelle, qui est amoureuse de lui, mais de qui ni Carlos (malgré la connivence entre eux qu'on découvre à la fin de la pièce<sup>18</sup>) ni les trois prétendants désignés par l'élite dirigeante,<sup>19</sup> ignorent les vraies intentions. Pourtant, Donna Isabelle ose faire un premier pas : « Eh bien! Je l'anoblis / Quelle que soit sa race et de qui qu'il soit son fils. / Qu'on ne conteste plus »<sup>20</sup> ; – ce qui ne veut pas dire qu'elle épouserait sa « création » : elle assure Don Manrique « Qu'au choix de ses États elle veut demeurer »<sup>21</sup>. Elle va donc choisir pour mari l'un des trois comtes. À condition, tout de même, que ce soit Carlos qui cède la bague qu'elle lui transmet, à celui qu'il juge digne de la porter : « J'en ai fait un marquis, je veux qu'il fasse un roi »<sup>22</sup>. Signe de mauvaise foi 'philosophique'<sup>23</sup> ?

L'alliance de Donna Isabelle et Carlos devrait être inconditionnelle pour qu'ils trouvent une solution au problème de chacun. Pour y arriver, chacun d'eux devrait assumer sa propre individualité : Carlos, sa prouesse et honnêteté spontanées, Donna Isabelle, son être amoureux d'une part et le métier de régner sur la base des seules valeurs d'autre part. Et les deux devraient prendre et accepter tous les risques que cela implique.

<sup>17</sup> O. C., v. 247–248 ; 253.–253.

<sup>18</sup> O. C., v. 1605–1608.

<sup>19</sup> O. C., « États » : v. 110, v.132, v. 491.

<sup>20</sup> O. C., v. 255–257.

<sup>21</sup> O. C., v. 280.

<sup>22</sup> O. C., v. 296.

<sup>23</sup> Nous pensons à la notion de « mauvaise foi » sartrienne.

A. Stegmann n'a peut-être pas tout à fait raison quand il affirme que Corneille « consacre trois actes à une action qui revient à son point de départ exact, avant de repartir sur une autre donnée »<sup>24</sup> pensant à l'arrivée de Don Raymond (au 4<sup>e</sup> acte) qui rapporte l'histoire de l'enfance du dauphin d'Aragon. Donnée nouvelle ? Oui, au niveau de l'intrigue. Mais seulement catalyseur de l'action dans le drame.

Les deux tentatives de la reine pour faire accepter Carlos par la classe politique sont vouées à l'échec. La première échoue à cause du fait que les représentants et bénéficiaires de l'ordre établi n'ont pas les qualités auxquelles ils font référence ; de peur de perdre, ils refusent l'invitation de Carlos à se mesurer à lui dans un duel d'entre chevaliers : « Un juge que sans honte on ne peut soupçonner... / Ce sera votre épée et votre bras lui-même<sup>25</sup> ». La deuxième est rejetée quand la reine Isabelle (pour contraindre les Grands à reconnaître le droit de la couronne à définir les valeurs morales et politiques) s'offre et offre la couronne à l'un des deux Grands qui accepterait Carlos pour époux de sa sœur<sup>26</sup>. Don Manrique se permet de le faire d'une manière humiliante aussi bien pour la reine que pour Carlos : « ...Votre sceptre, Madame, est trop cher à ce prix ». <sup>27</sup> Don Lope répond la même chose, bien qu'il soit plus diplomatique en déclarant au nom de tous les deux qu'« ...A d'autres qu'au marquis l'une et l'autre est promise »<sup>28</sup>. Ajoutons-y que selon Blanche, confidente de la reine, Carlos non plus « ne veut point de fortune à ce prix »<sup>29</sup> puisque « Quelque secret obstacle arrête son désir »<sup>30</sup>. Et « le secret obstacle » qui arrête le « désir » de Carlos à propos de Donna Elvire n'est autre chose que son secret amour pour la reine de Castille.

Cette deuxième tentative de médiation échouée placée juste au milieu géométrique<sup>31</sup> de la pièce nous avertit : l'impossibilité du compromis proposé par la reine devrait l'inciter à une concentration de volonté afin de rompre l'autorité des traditions qui empêchent Carlos de s'imposer. Mais elle est hésitante même en tant qu'*adjuvant* du *sujet* dans la fable ; <sup>32</sup> – si Carlos est *sujet*, car, il suggère

<sup>24</sup> STEGMANN, André, *Op cit.*, p. 610.

<sup>25</sup> O. C., v. 324–325.

<sup>26</sup> « Et je veux que le roi qu'il me plaira de faire / En recevant ma main, le fasse son beau-frère » (O. C., v. 904–919.)

<sup>27</sup> O. C., v. 923.

<sup>28</sup> O. C., v. 948–950.

<sup>29</sup> O. C., 1023.

<sup>30</sup> O. C., v.1028.

<sup>31</sup> O. C., v. 914–916 / 1830.

<sup>32</sup> Dans le théâtre classique le « roi » remplit le plus souvent la fonction de *destinateur*. GREI-MAS, A. – COURTÈS, J., *Sémiotique, dictionnaire de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979 ; UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982. p. 54–81, 109–138.

hésiter entre deux reines quand il explique à Donna Elvire qu'il plaindrait un amant qui « Se verrait déchiré par un égal amour »<sup>33</sup>. En réalité il n'ose vraiment aimer ni l'une ni l'autre à cause de ce qu'il croit le secret de ses origines. Il n'est ni Jason (arriviste sans scrupule), ni Curiace (héros coincé entre l'humain et le surhumain face à l'inhumain), ni Polyeucte (martyre), mais Donna Isabelle aussi, elle est loin de pouvoir assumer le rôle ambigu à la fois d'assassin et de victime de Médée, de martyre de Camille et de Pauline<sup>34</sup>, ce qui la prive de mettre en oeuvre ses prérogatives de reine.<sup>35</sup> La faiblesse de la reine et l'incertitude affective de Carlos condamnent tous les personnages de la pièce à l'incapacité d'agir. Les trois pôles du triangle (Isabelle – Carlos – comtes) s'équilibrent, et se paralysent mutuellement. Les tensions s'aggravent et personne n'a les moyens de dynamiser le monde qu'ils constituent. Mais, malgré tout, le retour au point de départ n'est qu'un trompe l'œil. L'équilibre dans la paralysie est une absurdité dramaturgique et, au niveau philosophique, le suspens du mouvement ou sa négation même.

Le redémarrage de l'action dont parle A. Stegmann n'aura lieu que dans l'acte 5 et non pas juste après le troisième. Car le quatrième acte n'étale que la crise, et les fausses solutions. La fausse nouvelle de la fin du 3<sup>e</sup> acte que « Don Sanche (d'Aragon) n'est point mort, et vient ici, ... »<sup>36</sup> et la vraie sur la mort de Don Garcie paraissent réduire à zéro l'importance du « héros », comme le pense Carlos : « ...ma mort vous donnât un plus vaillant que moi. / Mais je n'ai plus Madame, aucun combat à faire. / Je vois pour vous (Isabelle) Don Sanche un époux nécessaire, / Car ce n'est point l'amour qui fait l'hymen des rois »<sup>37</sup> et pas seu-

<sup>33</sup> O.C., v. 703.

<sup>34</sup> Voir à ce sujet nos articles : ÚJFALUSI NÉMETH, Jenő, « Rapports entre dynamique sociale et structures dramatiques (Corneille : Médée) », *Acta Romanica VII*, Szeged, 1982, p. 301–338 ; « Le problème des asymétries structurales dans l'univers d'Horace de Pierre Corneille », *Acta Romanica XIII*, Szeged, 1988, p. 45–63 ; « Les relations socio-politiques dans Polyeucte, problème des „motivations” », *Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae*, Sectio Philologica Moderna XIX, 1989–1990, p. 151–161 ; « Le fonctionnement du thème de l'amour contrarié de *Mélite* à *Polyeucte* de Pierre Corneille », *Acta Romanica XXII*, 2003, p. 47–59.

<sup>35</sup> La particularité de la situation est que : (1) La reine est amoureuse, mais en tant que reine, fonctionnellement *destinateur*, elle est en même temps *l'objet* de la convoitise des comtes. Si elle ne peut pas épouser celui qu'elle aime (comme *sujet*) elle cède sa fonction de *destinateur* à *l'objet* de son amour, à Carlos, qui n'a pas les moyens de prouver que lui seul mérite d'être l'époux et le roi ; (2) La reine est amoureuse, mais en tant que reine, fonctionnellement *destinateur*, elle est en même temps *l'objet* de la convoitise des Grands. Si elle ne peut pas épouser celui qu'elle aime, elle s'offre (comme *objet*) au Grand (*destinataire*) qui marierait (*destinateur*) sa sœur avec Carlos (*destinataire*). Le résultat pour Carlos serait d'accepter ce comte comme beau-père.

<sup>36</sup> O. C., v. 1083.

<sup>37</sup> O. C., v. 1428–1431.



lement en Castille, mais aussi en Aragon, du moins à l'avis de Donna Léonore : « Ne vous préparez plus à nous accompagner, / Nous n'avons plus besoin de secours pour régner »<sup>38</sup>.

Les deux sociétés à caractère identique, basées sur la primauté des relations génétiques aussi bien du point de vue politique que moral, qui pour la même raison (l'espoir de l'arrivée de Don Sanche) semblent sortir de l'impasse et n'ont plus besoin du « héros » irrégulier à la fois médiateur et transgresseur<sup>39</sup> rejettent Carlos dont la présence postulerait une société fondée sur la notion de générosité<sup>40</sup> tout en niant la primauté de la naissance.

Revenons en arrière pour une analyse un peu plus détaillée du processus : – Aux États généraux la reine devrait choisir un époux parmi les comtes. Pour une raison ou pour une autre l'intrus Carlos est présent et veut s'asseoir parmi les Grands. Ils protestent. Pour le faire égalier aux Grands, la reine le comble de titres et de rangs (marquis, comte, gouverneur). Don Manrique réplique : ...faites-le roi, madame : / Par ces marques d'honneur l'élever jusqu'à nous, / C'est moins nous l'égalier que l'approcher de vous<sup>41</sup>. La réponse de la reine de déléguer à Carlos « ...de faire un roi »<sup>42</sup>, c'est-à-dire de choisir son époux parmi les comtes – ce qui l'exclut du cercle de ceux qui peuvent être choisis – démontre, qu'elle est d'accord, au fond de son âme, avec les comtes en ce qui concerne la valeur de la noblesse toute fraîche tout en espérant les placer dans une situation où il leur serait impossible de mettre en question ses décisions.

L'intrigue jusqu'alors mélodramatique se transforme en satire (acte 2) puisque, après la démonstration de la couardise de Don Manrique et de Don Lope quand, au lieu de dénouer un conflit profond (égalité / inégalité) Donna Isabelle tente – pour gagner du temps – de profiter de l'apparence du double engagement amoureux de Don Alvar (qui répond au défi de Carlos) et d'ajourner ainsi, une fois pour tout, la démonstration du rapport de forces : « Je romprai ce combat feignant de le permettre, / Et je le tiens rompu si je puis le remettre<sup>43</sup> » – dit-elle. Mais ce n'est qu'un agissement d'alibi (acte 3) d'offrir sa main et la couronne à Don Manrique ou à Don Lope si l'un ou l'autre consent à marier sa sœur à Carlos. La situation est comique et humiliante en même temps et permet à Don Manrique le refus méprisant que nous avons cité plus haut. Ce qui veut dire, que toutes les formes de l'intégration ou la suprématie d'une force nouvelle bloqueraient le

<sup>38</sup> O. C., v. 1331–1332.

<sup>39</sup> PAVEL, Thomas G, *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Paris / Ottawa, Klincksieck / Editions de l'Université d'Ottawa, 1976.

<sup>40</sup> Voir ROHOU, Jean, *Histoire de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1989, chap. 4, A/ 2 : « De la „générosité" à la sujétion », p. 159–160.

<sup>41</sup> O. C., v. 266–68.

<sup>42</sup> O. C., v. 296.

<sup>43</sup> O. C., v. 456–457.

fonctionnement du monde qu'on nous présente, et interdiraient une fin heureuse de la pièce. – Le royaume de Castille devrait sombrer dans l'anarchie et Carlos devenir dictateur<sup>44</sup> ou échouer moralement. L'éloignement de Carlos pour accompagner Donna Léonore et Donna Elvire en Aragon ne ferait que transférer les mêmes tensions dans un autre royaume, puisque Donna Elvire, la dauphine a les mêmes sympathies ambiguës pour Carlos que Donna Isabelle signalée dès la première scène du premier acte et même un conflit entre deux royaumes comme nous laissent prévoir – sous forme de jalousie amoureuse – les reproches de Donna Elvire à Carlos à la fin du 2<sup>e</sup> acte :

...les nouveaux desseins que vous en concevez,  
Vous ont fait oublier ce que vous me devez,  
Rendez-lui ces honneurs qu'un tel oubli profane,  
Rendez-lui Pennafiel, Burgos, et Santillane :<sup>45</sup>

– ce qui n'empêche pas Donna Isabelle de se plaindre : « ...il aspire au trône, et ce n'est pas le mien »<sup>46</sup>.

Au niveau de l'intrigue, le déblocage « historique » va avoir lieu grâce au hasard spatio-temporel et psychologique, grâce aux facteurs semi extérieurs. Semi extérieurs puisque l'arrivée de Nugne (père adoptif de Carlos) et celle de Don Alvar sont étroitement liées à l'histoire de la reine et de la dauphine d'Aragon, reléguée jusqu'ici à l'arrière plan. Le déblocage dramaturgique s'inscrit dans la structure traditionnelle de la comédie qu'assure la présence de deux couples d'amoureux et le coup de théâtre (*deus ex machina*) par lequel l'état des personnages se transforme. Mais au niveau de l'action tout se passe autrement.

Jusqu'ici, nous avons eu un Carlos alias Sanche, qui, de peur d'être dénoncé s'attachait rigidement à la valeur de ces actes. Les premières scènes de vraie comédie de l'acte IV, où se combinent le comique, le satirique et l'émouvant, produisent une situation où tout semble être possible puisque, provisoirement, tous les facteurs s'accordent pour reconnaître Don Sanche en Carlos. Une telle éventualité soulagerait les comtes pour qui il ne serait plus humiliant de reconnaître la supériorité absolue de Carlos et ne qui tardent pas à offrir leur service à Donna Léonore et à offrir Isabelle à son fils, comme si elle faisait partie de leur patrimoine. Et, de l'autre côté, Donna Isabelle pourrait épouser celui qu'elle aime. Carlos, alias Sanche aurait tout intérêt de se faire reconnaître Don Sanche. Il ne le fait pas, il en a même horreur, parce qu'un para-personnage, une force obscure fait sentir sa présence sans paraître sur la scène ; le vouloir de cette force est d'abord rapporté par Carlos comme le fait Curiace dans la 3<sup>e</sup> scène du premier

---

<sup>44</sup> Comme le fait Carlos de Lope de Vega dans son *El Palacio confus*. Voir l'analyse de L. PICCIOLA (note 3).

<sup>45</sup> O. C., v. 662–663.

<sup>46</sup> O. C., v. 1074.

acte d'*Horace* citant le discours du dictateur mais avec la différence que Carlos ne cite pas ; tout effrayé, il interprète en s'adressant à Donna Léonore : « Madame, sauvez-moi d'un honneur qui m'offense : / Un peuple opiniâtre à m'arracher mon nom / Veut que je sois Don Sanche, et prince d'Aragon »<sup>47</sup>. La réaction de Donna Léonore est sibylline :

Quoi que vous présumiez de la voix populaire,  
Par de secrets rayons le ciel souvent l'éclaire  
Vous l'apprenez par là du moins les vœux de tous,  
Et quelle opinion les peuples ont de vous.<sup>48</sup>

Nous croirions qu'il s'agisse des pressentiments d'une mère, si elle ne le traitait pas à la fin de la scène 3 du même acte comme un mercenaire aventurier trop ambitieux, et surtout, si elle n'exigeait pas que son fils prouve qu'il est son fils : « Mon estime, ...est pour vous si puissante / Qu'il ne tiendra qu'à vous que mon coeur y consente »<sup>49</sup>. La reine Léonore, comme la reine Jocaste chez Euripide, ne reconnaît pas son fils. La culture ou ce que Pascal appelle notre deuxième nature<sup>50</sup> est capable d'étouffer la nature en elle.

Carlos, qui devait partir pour Aragon, ne peut plus rester à Valladolid sans révéler ses basses origines, et *renier ou représenter* ceux auxquels il se croit appartenir. Mais pour le moment il ne fait que le premier pas : il avoue à la reine son vrai prénom (Sanche) et qu'il est né dans l'Aragon<sup>51</sup>. Situation plus que paradoxale : le peuple se reconnaît en Carlos qu'il veut croire Don Sanche, tandis que sa mère ne le reconnaît pas et Carlos ne se reconnaît pas en le peule tout en s'attachant à ses origines inavouables. Ce dont il a peur c'est devenir « un roi de comédie »<sup>52</sup>. Le peuple, qui n'est pas préparé à choisir un Carlos pour son roi, a besoin d'un Don Sanche fictif. Quand la désillusion arrive (Carlos par un geste spontané embrasse Nugne « son père » qui retrouve « son fils » égaré), ce même peuple faillit lyncher le père adoptif, qui « ...en dépit de Carlos passe pour imposteur »<sup>53</sup> et même « ...un fourbe, un méchant suborné par les comtes » et que « Les comtes font traîner ...en prison »<sup>54</sup>.

La rencontre est cathartique pour notre héros. Quand il revient sur la scène dans le cinquième acte, il n'est plus le même Carlos incertain, tremblant d'être

---

<sup>47</sup> O. C., v. 1194–1195.

<sup>48</sup> O. C., v. 1201–1204.

<sup>49</sup> O. C., v. 1325–1326.

<sup>50</sup> PASCAL, Blaise, *Les Pensées*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de Poche, 1972, pensée 82/ 361.

<sup>51</sup> O. C., v. 1376.

<sup>52</sup> O. C., v. 1230.

<sup>53</sup> O. C., v. 1587.

<sup>54</sup> O. C., v. 1596.

démasqué ; il est Sanche tenant tête à l'ordre injuste du monde, tenant tête au sort. Il est fils du « chétif vieillard » et il assume ce statut :

Je suis fils d'un pécheur, mais non pas d'un infâme.  
La bassesse du sang ne va point jusqu'à l'âme ;  
E je renonce aux noms de comte et de marquis  
Avec biens plus d'honneur qu'au sentiment de fils<sup>55</sup>.

Il n'existe plus de compromis possible. Le peuple exige un Don Sanche et les comtes qui craignent aussi bien Sanche que le peuple voudraient bien composer afin d'empêcher que ce dernier puisse prendre conscience de sa force. Don Manrique mendie presque le consentement de Sanche : « Aidez ainsi que nous ce peuple à s'abuser »<sup>56</sup> puis il cajole « A tant de beaux exploits rendez cette justice, / Et de notre pitié soutenez l'artifice »<sup>57</sup>. La réponse est définitive : « La gloire de mon nom (Sanche) vaut bien qu'on la retienne, / Mais son plus bel éclat serait trop acheté, / Si je le retenais par une lâcheté »<sup>58</sup>. Et il y ajoute encore pour déclarer son appartenance à ceux qui, pour percer sont obligés de produire une performance surhumaine : « La gloire... / Éclate encore assez pour honorer ma race »<sup>59</sup>. Il jette aux yeux des privilégiés de naissance : « ...à l'exemple du ciel j'ai fait beaucoup de rien »<sup>60</sup>.

L'élément le plus important de l'apologie de Sanche est justement le fait, que notre héros veut faire connaître sa naissance à tout le monde, c'est-à-dire à ceux aussi qui se trouvent en dehors du palais : « Si ma naissance est basse, elle est du moins sans tâche... / Puisque *vous* la savez, je veux bien qu'*on* la sache »<sup>61</sup> – et qu'on reconnaisse les actes héroïques de

**Sanche**, *fils d'un pêcheur*, et non d'un imposteur,  
De deux comtes jadis fut le libérateur ;  
**Sanche**, *fils d'un pêcheur*, mettait naguère en peine  
Deux illustres rivaux sur le choix de leur reine ;  
**Sanche**, *fils d'un pêcheur*, tient encore en sa main  
De quoi faire bientôt tout l'heur d'un souverain ;  
**Sanche** enfin, malgré lui, dedans cette province,  
Quoique *fils d'un pêcheur*, a passé pour un prince<sup>62</sup>.

---

<sup>55</sup> O. C., v. 1613–1616.

<sup>56</sup> O. C., v. 1627.

<sup>57</sup> O. C., v. 1629–1630.

<sup>58</sup> O. C., v. 1638–1640.

<sup>59</sup> O. C., v. 1653–1654.

<sup>60</sup> O. C., v. 1656.

<sup>61</sup> O. C., v. 1641–1642. C'est nous qui soulignons.

<sup>62</sup> O. C., v. 1643–1650. C'est nous qui soulignons.

Cette insistance sur le prénom « Sanche » et son attribut « fils d'un pécheur » qui témoigne bien de la liberté et fierté retrouvées ébahissent d'abord, puis, contraignent les comtes de déposer les armes et d'avouer leur admiration mêlée d'amertume : « ...même le sort est au dessous de lui »<sup>63</sup> – dit Don Lope à la reine Isabelle, qui étonnée de « ...la nouveauté de ces événements »<sup>64</sup> et heureuse de voir confirmé le bien-fondé de ses sentiments, comprend et valorise l'importance morale et politique de la métamorphose de Carlos « guerrier » et « aventurier » en « Sanche » « miraculeux héros » qui refuse *les trente écus*. Elle est même prête à ouvrir les yeux du peuple qui « s'abuse » : « Je vous tiens malheureux d'être né d'un tel père, / Mais je vous tiens ensemble heureux au dernier point / D'être né d'un tel père, et de n'en rougir point »<sup>65</sup>.

C'est cette transformation dont témoignent les paroles de la reine qu'André Stegmann laisse en dehors de ses considérations<sup>66</sup> parce que dans la tradition des historiens littéraires français le personnage des pièces de théâtre classique n'évolue pas : le caractère constitue une donnée immuable.

Après la victoire morale sanctionnée par la reine, la machine du drame peut redémarrer pour relier la fable de l'enfant retrouvé au miracle chrétien de conte populaire suggérant la possibilité d'améliorer l'ordre du monde sans le transformer mais rendu plus ouvert et plus dynamique. Mais, pour le faire il faut y introduire une valeur tenue jusque là pour une anti-valeur. Le fait, que notre héros doit d'abord *mériter moralement* qu'après, on puisse découvrir ses origines royales, le fait que ses exploits militaires et les traits liés à sa personnalité inspirant l'amour de deux reines appartiennent à la préhistoire du drame, et que la seule vraie épreuve dans le temps du drame est de prouver son intention et sa capacité de partager la communauté de sort avec les « abjectes », de retrouver en eux ses parents, relègue en arrière plan le cadre archétypal idéologique du petit prince menacé par les Grands placé sous la protection du petit peuple. Ajoutons y, que des cinq étapes<sup>67</sup> de la vie sociale et éthique du protagoniste qui se succèdent et

---

<sup>63</sup> O. C., v. 1672.

<sup>64</sup> O. C., v. 1675.)

<sup>65</sup> O. c., v. 1690–1692.

<sup>66</sup> « La manière dont il assume son humble origine ne témoigne pas d'un esprit nouveau : il défend fièrement les exploits de sa seule valeur. Il résume fort bien (v. 1392–1340) tout son comportement : agréable et lâche refus de choisir vraiment entre deux reines, temporisation devant les contraintes du sort, amusement de sa douleur ; tout est bon pour reculer l'issue. » (STEGMANN, André, *Op. cit.*, p. II. 611.)

<sup>67</sup> Se reportant à A. Adam, A. Stegmann pose la question des difficultés de Corneille quand il veut créer une comédie en 5 actes imitant les *comedias* espagnoles « *qui n'ont que trois journées* ». Puis il ajoute que Corneille « consacre trois actes à une action qui revient à son point de départ exacte, avant de repartir sur une autre donnée » (STEGMANN, André, *Op. cit.*, p. II. 610).

se nient dans la : Don Sanche le dauphin → Sanche le faux fils du pêcheur → Carlos le guerrier et aventurier → Sanche le héros miraculeux, fils conscient du pêcheur → Don Sanche le roi. La fiction cadre n'utilise que trois étapes : la première (Don Sanche le dauphin), la deuxième (Sanche le faux fils du pêcheur), et la cinquième (Don Sanche le roi) dont notre héros n'est pas responsable. S'il ne passait que par ces trois étapes, il serait l'objet du sort sans valeur intrinsèque. Il a été conçu (par qui ?). On l'a caché. (Qui ? Chez qui ?). On le retrouve ? On ne le retrouve pas ? Et si oui, qui le retrouvera ? Il faut des marques extérieures pour qu'on le reconnaisse. Du point de vue formel, la fiction enchâssée, autrement dit l'action du drame qui se termine par l'apothéose du protagoniste prend, elle aussi, en considération trois étapes : la troisième (Carlos le guerrier et aventurier), la quatrième (Sanche le héros miraculeux, fils conscient du pêcheur) et la cinquième (Sanche et Don Sanche le roi).

La deuxième étape, conséquence de la révolte des Grands d'Aragon dont le petit Don Sanche est socialement et politiquement victime puisque caché et élevé chez un pêcheur de Castille est nié mais jamais dépassé au cours de la troisième étape par Carlos toujours souffrant d'être démasqué malgré les rangs, les titres et les honneurs difficilement acquis :

Honteuse obscurité, qui seule me fait craindre!  
 Injurieux destin, qui seul me rends à me plaindre!  
 Plus on m'en fait sortir, plus je crains d'y rentrer ;  
 Et crois ne t'avoir fui que pour te rencontrer.<sup>68</sup>

Ce n'est que quand il « ...renonce aux noms de conte et de marquis / Avec bien plus d'honneur qu'aux sentiments de fils » (quatrième étape) qu'en se solidarissant publiquement avec son père adoptif qu'il réussit à retrouver la nature (humaine) et à retrouver soi-même. Ce seul geste valorise tous ses actes de guerrier et d'aventurier et lui confère une nouvelle qualité. Il a vraiment fait « à l'exemple du ciel » « beaucoup de rien ». Le chemin qu'il a parcouru le conduit de la fuite au défi au bout duquel il représente une valeur autonome. Tout en niant Carlos, ce deuxième Sanche unit Sanche et Carlos le fils du pêcheur et le miraculeux héros. Mais le prix en est énorme. Il n'a jamais été plus loin de pouvoir épouser Isabelle et d'être accepté fils de Léonore.

La boucle serait bouclée si tout cela n'était qu'un songe. Mais comment distinguer la vie et le songe ? La formule conte populaire ne fonctionne pas : on n'a pas de fée qui transforme le crapaud en jeune prince, on n'a pas non plus de père qui puisse offrir sa fille et la moitié de son royaume au héros de basse origine qui l'a sauvé. Mais heureusement, deux royaumes sont à la recherche de roi : en Aragon, on vient de mater la révolte des Grands, en Castille trois comtes aspirent à la couronne sans qu'ils la méritent. Isabelle a anobli Carlos que Sanche vient

<sup>68</sup> O. C., v. 613–616.

de dévaloriser et qu'à la tête de qui, à cause de cela, ni l'une, ni l'autre reine ne voudrait voir la couronne. Sans lui, les deux royaumes sombreraient dans l'anarchie. Avec lui ni Isabelle, ni Léonore ne voudrait imaginer l'avenir. Toute solution politique ou humaine semble interdite. Et pourtant, le peuple de Valladolid qui « s'abuse » a bien reconnu en la personne d'un « aventurier étranger » Don Sanche qu'il accepterait pour son roi. Et la voix du peuple... ne peut être érigée en voix de Dieu que dans un monde virtuel bien discipliné : celui d'une comédie dérivée de la tragédie telle que la conçoit Aristote : Corneille utilise la « double constitution » « quand les plus grands ennemis... en arrivent à être amis sur la fin de la pièce » considérée par le Stagirite appartenir « plutôt » « à la comédie »<sup>69</sup> et « le meilleur mode de reconnaissance, celui qui résulte des faits eux-mêmes, parce que, alors, la surprise a des causes naturelles » : la lettre (un billet) bien écrite en de beaux alexandrins complétée d'un tissu de cheveux, des portraits des parents et de pierres précieuses rares<sup>70</sup>.

On ne parle pratiquement jamais de l'humour de Corneille. Pourtant, Sanche (re)devenu Don Sanche grâce aux conjonctures a une personnalité qui ne doit plus rien à sa naissance, et il le déclare lui-même à la fin de la pièce, quand il répond à Don Raymond, grand seigneur d'Aragon venant de raconter et interpréter le trajet de sa vie : « Je reprends toutefois Nugne pour mon vrai père »<sup>71</sup>. – Qui en est donc le faux ?

Par ce geste, le futur roi d'Aragon et de Castille, dans l'alternative du sang ou du cœur, choisit le cœur, le père adoptif face au père de sang, et quand il faut choisir entre la reconnaissance et le choix, il choisit. Il fait éclater l'histoire cadre et lie les éléments de celle-ci à sa propre histoire subjectivement vécue.

Don Sanche va probablement épouser Donna Isabelle et soumettre Castille à Aragon. Donna Elvire et Don Alvar peuvent s'épouser dans un royaume uni.

La conclusion serait facile : le monarque s'accorde avec le peuple au dessus de la tête des Grands, qui survivent bien qu'humiliés. Situation quasi historique de la France sous Louis XIV. Mais qui serait ce monarque virtuel ou réel en 1647–49 ? Mazarin amant présumé d'Anne d'Autriche ? Ou quelqu'un d'autre ? Carlos pourrait être identifié avec Mazarin si on pense à sa naissance et à sa carrière<sup>72</sup>. Mais il est loin de correspondre à l'idéal du héros de l'époque. Par contre, Guillaume d'Orange-Nassau, le Stathouder pourrait bien correspondre à un Don Sanche qui s'identifie avec le peuple tout en étant descendant d'une très ancienne famille aristocratique. Les Carlos n'ont plus d'avenir. Il leur faut redevenir Don Sanche. Choix possible entre Cromwell, le Stathouder, ou le futur Louis XIV.

<sup>69</sup> ARISTOTE, *Poétique et Rhétorique*, par Ch. Émile Ruelle, Paris Garnier, Chapitres XIV–XVI.

<sup>70</sup> *Ibidem*, Chapitre XIII.

<sup>71</sup> O. C., v. 1797.

<sup>72</sup> BIBLIOTHEQUE NATIONALE, *MAZARIN, 1602–1661, Homme d'État et collectionneur*, Paris, 1961. *Les chemins du pouvoir*, p. 1–19.





## Crispin au tournant de deux siècles

*Crispin, rival de son maître* de Lesage est sous-titré : comédie. La pièce date d'une époque<sup>1</sup> où la tragédie était un genre rigoureusement défini, tandis que la comédie restait une notion très large, comprenant les comédies d'intrigue et les comédies de mœurs, comme représentantes de la « haute comédie ». Aux antipodes de ces pièces nous avons les comédies de la foire, les parades, et un peu plus tard les proverbes. La pièce en question, dans cette classification, se situe à la rubrique des comédies de mœurs. Ce type de comédie au début du siècle est une comédie « cynique, à base de financiers sans scrupules et de nobles décaqués, que Dancourt, Regnard et Lesage faisaient triompher dans la dernière partie du règne de Louis XIV<sup>2</sup>. » Si on cherche à préciser dans cette profusion des genres comiques la famille de laquelle *Crispin rival de son maître* fait partie, nous pouvons la désigner : farce. Elle a à peu près la durée des *Précieuses ridicules* (un seul acte), et ce n'est pas l'unique trait qui nous permette de la rapprocher aux pièces de Molière<sup>3</sup>. Mais en dépit des ressemblances, quoiqu'on soit à peine entré au siècle suivant à la date de sa création, l'œuvre de Lesage se distingue des comédies classiques, surtout de par son cynisme.

Dans le présent travail, au lieu de chercher les traits de caractère qui la rapprochent aux plus grands du XVII<sup>e</sup> siècle français et espagnol<sup>4</sup>, nous nous mettons en quête des particularités de cette pièce. S'il est vrai que son cynisme l'éloigne du siècle classique, ce n'est qu'au sens de mépris des conventions sociales, de l'opinion publique, qui ne va pas de pair avec ce qui constitue la seconde partie de la définition du mot : « généralement fondé sur le refus de l'hypocrisie et/ou sur le désabusement, souvent avec une intention de provocation<sup>5</sup>. » La démarche que nous suivrons se compose des étapes suivantes : après avoir fait quelques remarques concernant la répartition des personnages dans le réseau de forces dramatiques qui constituent la base de la pièce, nous faisons l'inventaire des didascalies dans *Crispin rival de son maître*, car nous sommes convaincue que la partie non-dialoguée de tout texte dramatique (la didascalie) est porteuse de précieuses informations concernant, justement, la théâtralité du texte. Nous les

---

<sup>1</sup> La première a eu lieu le 15 mars 1707 à la Comédie Française.

<sup>2</sup> TRUCHET, Jacques, textes choisis, établis, présentés et annotés in: *Théâtre du XVIII<sup>e</sup>*, Paris, Gallimard, 1972, p. XXXIII.

<sup>3</sup> TRUCHET, notice, p. 1347.

<sup>4</sup> On a démontré que la pièce a pour origine la pièce d'Antonio Hurtado de Mendoza : *Los Empeños del mentir*.

<sup>5</sup> Cf. *Trésor de la Langue Française*, Paris, Gallimard, 1990.

classerons selon le moyen théâtral sur lequel elles nous apportent des renseignements, pour pouvoir ensuite faire des observations à propos de la quantité et de la qualité de ces éléments. Sans jamais oublier que la partie didascalique d'une pièce de théâtre est rarement autonome, son intérêt et sa signification ne se comprennent que dans les rapports avec le dialogue. Dans une dernière phase de notre travail, nous nous proposons d'analyser les apartés de la pièce.

### La constellation des personnages. Crispin-Lisette

Crispin est incontestablement le premier rôle de la pièce. Mais curieusement, cela n'implique pas une présence physique prépondérante sur la scène.

Scènes	M. Oronte	Mme Oronte	Angélique	Valère	M. Orgon	Lisette	Crispin	LaBranche
1				×			×	
2							×	
3							×	×
4			×			×		
5		×				×		
6		×	×			×		
7	×	×	×			×		
8	×	×	×			×		×
9	×	×	×			×	×	×
10	×	×	×			×	×	
11			×			×		
12			×	×		×		
13	×					×		
14	×							×
15	×						×	×
16							×	×
17				×			×	×
18							×	×
19					×			×
20								×
21	×					×		×
22						×		
23				×		×		

24		×	×	×		×		
25	×	×	×	×	×	×		
26	×	×	×	×	×	×	×	×

Comme le tableau de la présence sur scène des personnages nous le montre, des 26 scènes de la pièce, il n'est sur scène que dans 10. Même La Branche, son compagnon dans les affaires douteuses se voit plus (dans 11 scènes). La tradition théâtrale nous fournit beaucoup plus d'informations sur Crispin que les instructions scéniques n'en disent. Grâce à une tradition vivante, le code théâtral connu par le public de l'époque définit certains traits de ce personnage, ainsi Lesage n'avait pas besoin d'en donner des détails. Le premier Crispin se trouve dans une tragi-comédie de Scarron : *L'Écolier de Salamanque* (1654), imité de Lope de Vega. Le nom est d'origine italienne, mais le modèle est espagnol. Toute l'iconographie du temps prouve que Crispin est loin de nous donner l'impression du personnage famélique.

L'habit de Crispin est célèbre : vêtements noirs rehaussés d'une large fraise blanche et de dentelles aux poignets, cape noire également et tombant jusqu'aux reins [...], chapeau rond, large ceinture de cuir jaune, longue rapière et, surtout, grandes bottes montant jusqu'aux genoux et d'autant plus originales que, jusque là, les valets portaient des chaussures basses à l'Hôtel de Bourgogne<sup>6</sup>.

« Crispin est un fourbe, mais un fourbe maladroit, agent d'exécution, mais aussi victime<sup>7</sup>. » Qu'est-ce qui caractérise donc l'action de Crispin ? Pour pouvoir créer le modèle actantiel (d'après Anne Ubersfeld) de cette pièce, dont nous supposons Crispin d'être le sujet, nous devons constater qu'en tant que sujet il est trop faible. Dans ses entreprises il est toujours accompagné : « J'ai été en Touraine, avec un chevalier de mes amis, faire une petite expédition. » – raconte-t-il à son maître à la première scène. Qu'il soit mécontent de son sort, nous l'apprenons de lui-même dans un des rares monologues de la pièce (scène 2) : « Que je suis là d'être valet ! [...] Ah Crispin, c'est ta faute ! Tu as toujours donné dans la bagatelle... » Et, comme le jeu avec le pronom personnel le montre, il s'agit probablement de plus que d'un mécontentement. C'est plutôt la volonté de ne pas s'identifier avec l'être nommé Crispin, qui s'exprime par ce moyen. De ce mécontentement, de cette volonté peut naître le désir qui en fera le sujet de ce modèle actantiel. Mais toujours doublé, poussé par quelqu'un d'autre, au cas échéant : par La Branche. Définir l'objet de leur quête est aisé. Comme dans tant d'autres comédies de l'époque, tout tourne autour de la problématique de s'assurer une position confortable dans la société par l'argent (destinataire dans

<sup>6</sup> EMELINA, Jean, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Cannes / Grenoble, CEL / PUG, 1975, p. 166.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 168.

le modèle actantiel). C'est une motivation égoïste et de nature purement matérielle (destinateur) qui fait agir Crispin et sa compagnie. Au lieu de se consacrer aux intérêts de la communauté dont ils font partie, au lieu de vouloir réaliser des valeurs éthiques et morales, ils ne font que tourner en rond dans leur petit monde régi par l'argent. Ils parlent, sans aucune scrupule, de leurs entreprises basses : « Crispin : Je toucherai la dot. [...] Et je disparaîtrai ... » – dit-il dans la troisième scène. Le cynisme de la pièce est à reconnaître dans le fait que toutes autres valeurs sont remplacées par l'argent. Jacques Truchet constate, qu'à la fin du règne de Louis XIV, « l'argent au théâtre apparaissait comme un facteur de corruption...<sup>8</sup> » Lesage; auteur qui fait des observations pertinentes concernant l'état des mœurs de son siècle, se charge du devoir d'en éclairer les autres, et de ses propres moyens, des moyens de la comédie, contribuer à l'amélioration de la société. Faire rire ses contemporains quand ils se reconnaissent sur la scène est une tâche qui peut servir efficacement ce but. « En dévoilant, à travers le rire, l'état soumis de l'homme dans la société, l'auteur fait appel à la nature libre du spectateur de la comédie<sup>9</sup>. » Il s'agit non seulement de se libérer des contraintes sociales de la monarchie absolue en déclin, mais aussi de se libérer de la bassesse éternelle de l'être humain.

Dans les comédies, en général, on identifie

... un caractère, celui du refus ou du rejet du principe d'autorité. Ce principe qui trouve aussi ses visages dans la comédie, dans les rôles de Dieu, d'Idéal, de Père, de gouvernement, de langage, d'ordre social, de logique, ou d'existence même, y est toujours bafoué (violemment ou non, cela importe peu). Quelque aspect qu'il revête, ce genre semble donc nécessairement exprimer une revanche face à tout dogme, face à toute loi établie ...<sup>10</sup>

Dans cette ville, baptisée Paris dans l'unique instruction scénique concernant le lieu, les personnages parlent de certains lieux symboliques, représentant l'autorité sociale : de la Tournelle (chambre criminelle du Parlement) et d'une prison. Cette autorité est continuellement bafouée par les protagonistes, qui éprouvent un plaisir cynique à courir le risque des entreprises illégales. L'autorité du père dont la description et l'interprétation psychanalytique a fait couler déjà beaucoup d'encre, est aussi présente dans la pièce. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la liste des personnages pour se rendre compte de ce que le nom de « M. Oronte, bourgeois de Paris », malgré sa position faible dans la constellation des personnages, figure en tête de cette liste. Quoique son personnage ne représente aucune force dramatique qui vaille, ni en face de l'immoralité des Crispin, ni en

---

<sup>8</sup> Cf. l'introduction de Jacques Truchet in *Théâtre du XVIII<sup>e</sup>*, p. XLII.

<sup>9</sup> MORIMOTO, Tatsuo, *Fonction du rire dans le théâtre français contemporain*, Paris, Nizet, 1984. p. 95.

<sup>10</sup> GIRARD, G. – OUELLET, R. – RIGAUULT, C., *L'Univers du théâtre*, Paris, PUF, 1978, p. 175.

face de ceux qui sont en quête de valeurs sincères (Angélique aidée par Lisette), Lesage lui réserve la place conventionnelle des pères autoritaires. Ainsi, il le rend ridicule, justement tout en démontrant, combien il est insuffisant de se reposer sur la convention dans un monde en changement. Dans la pièce de Lesage les autorités traditionnelles ne font qu'apparaître, mais le conflit se crée en dehors d'eux. Il y a collision entre valeurs fausses et valeurs authentiques, entre le couple Crispin-La Branche en proie à leur avidité matérielle et le couple Angélique (un nom qui parle !) – Lisette, partisans de l'amour sincère. On observe une symétrie reposante des deux forces, et au lieu de l'anéantissement de l'une des deux, on est témoin de leur réconciliation à la fin de la pièce.

Lisette est le personnage le plus durablement sur scène, dans 16 scènes sur 26 (voir tableau). Mais taciturne, elle n'a que 133 lignes de texte à dire (Crispin en a 214). Elle n'intervient pas à la discussion dans des situations exceptionnelles où elle est avec Crispin et La Branche. Dans cette construction symétrique qui caractérise l'œuvre, le monologue de la scène 22 de Lisette fait pendant au monologue de Crispin, de la scène 2. Dans ces monologues nous observons la redondance, qualité naturelle aux textes de théâtre. L'auteur met en tête de la scène un seul nom : LISETTE, accompagné d'une instruction scénique: « Seule. » « La représentation théâtrale est toujours redondante » – écrit Patrice Pavis dans son *Dictionnaire de théâtre*. Et, continue-t-il, « Il en résulte une dévalorisation informationnelle, mais aussi une cohérence et une clarté accrue de l'univers dramatique<sup>11</sup>. » Le monologue de Lisette est une scène pivot d'auto-interrogation, après laquelle nous sommes amenés à la solution finale avec une vitesse vertigineuse : dans les scènes consécutives, Lesage fait entrer en scène toujours plus de personnages, pour les y réunir tous dans la scène finale. Dans cette pièce, et en général dans des textes de théâtre les monologues et, comme nous le verrons plus tard, les apartés ont un statut très accentué :

Les non-dialogues – monologues et soliloques – sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur ; dialogues ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur 'autre'<sup>12</sup>.

Il importe, pour connaître Lisette (et les autres personnages), de tenir compte de sa place sur l'aire scénique. Contrairement à ce que les autres font, dans 16 scènes sur 26 elle se tient devant les yeux des spectateurs. (Crispin et La Branche ont tendance à être présents dans les scènes où Lisette est absente.) Dans les rares cas où elle quitte la scène, évidemment, c'est pour entrer chez ses maîtres. « Les seules déplacements d'un personnage peuvent traduire visuellement les

<sup>11</sup> PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980.

<sup>12</sup> UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996. p. 21.

modifications intervenant dans ses rapports avec les autres<sup>13</sup>. » Du point de vue de ce qu'on appelle l'indice de mobilités des personnages – qui se définit comme le rapport entre le nombre des entrées et des sorties d'un personnage et le nombre total des scènes –, Lisette représente un cas extrême avec ces deux entrées et sorties. Ce qui veut dire que dans ce continuel va-et-vient que les autres réalisent, elle incarne la stabilité-même. « Le mouvement permet au personnage de délimiter son territoire dans l'espace grâce à la plus ou moins grande amplitude de ses déplacements, grâce aussi à la forme de la figure géométrique dessinée au cours d'une représentation<sup>14</sup>. » Cela veut dire dans le cas donné que Lisette a un domaine restreint, mais dans ce domaine elle est capable à tenir le jeu en main. Comme une instruction prise au hasard de la scène 5 nous le montre : « Lisette, faisant signe à Angélique de s'approcher. » Une seule fois elle serait obligée de modifier son chemin entre dedans/dehors de la maison d'Oronte (elle est chargée de porter un message à Valère), mais elle est comme empêchée de faire cette modification du trajet ordinaire (Valère lui vient en face).

### **Les didascalies et les instructions scéniques**

Nous entendons par didascalie tous les éléments textuels d'une pièce de théâtre qui nous enseignent (voir l'étymologie) les conditions extérieures et intérieures de l'action dramatique qui constitue la base de l'œuvre ; les personnages étant conçus (après Aristote) comme participants de cette action. Normalement ces éléments didascaliques trouvent leurs places dans la dichotomie dialogue/partie textuelle non-dialoguée, dans cette deuxième. Et deuxième ne veut pas dire secondaire. Avant tout, parce que le sujet de l'énonciation (pour reprendre le terme d'Anne Ubersfeld) dans cette partie textuelle est l'auteur lui-même<sup>15</sup>. Cette intervention directe de l'auteur (directe par rapport aux dialogues où il n'est présent qu'indirectement, caché derrière son personnage) justifie suffisamment une lecture méthodique des didascalies, qui – quoique dans la représentation sont menacées à être modifiées, mutilées – font partie intégrante de l'œuvre théâtrale imprimée. Nous ne considérerons pas les didascalies comme un texte à double destinataire, comme le fait Jean-Marie Thomasseau (l'un étant le praticien de théâtre : metteur en scène, comédien, etc., l'autre le lecteur)<sup>16</sup>, parce que, de toute façon, pour les deux, c'est l'acte de lecture qui constitue la rencontre initiale avec le texte. D'autre part nous considérons toute lecture de textes dramatiques

---

<sup>13</sup> GIRARD, G. – OUELLET, R. – RIGAULT, C., p. 49.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>15</sup> UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Sociales, 1978, p. 17–18.

<sup>16</sup> THOMASSEAU, Jean-Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtral », *Littérature* 53, p. 79–104.

comme travail de « mise en scène mentale ». Dans cette conception le texte du drame n'est autre qu'un scénario pour des représentations virtuelles. Et un dernier geste justificatif pour l'étude des didascalies (considérées par Roman Ingarden par exemple, comme texte secondaire) est le paradoxe suivant : il n'y a pas de pièce de théâtre sans didascalies, tandis que sans dialogues, on en a déjà vue (Cf. Beckett : *Actes sans parole*).

De cette partie non-dialoguée de la pièce, nous nous pencherons surtout sur les instructions scéniques qui, par rapport à ce qu'on a vu dans des comédies du XVII<sup>e</sup> siècle, sont d'un nombre considérable. Nous en avons trouvé 67 sur les 30 pages de l'œuvre. Sans vouloir à tout prix construire un système de classification original, nous adopterons celui de Michael Issacharoff<sup>17</sup> qui distingue, selon leur fonction, les types suivants de didascalies verbales : nominative (les didascalies désignent celui ou celle qui parle), destinatrice (didascalies indiquant celui à qui on s'adresse), mélodique (les didascalies qui décrivent la façon de parler) et locative (sont celles qui fournissent des précisions sur le lieu scénique où doit s'accomplir l'acte de la parole), et deux types de didascalies visuelles : qui concernent soit le jeu de l'acteur (ses gestes, sa mimique, ses mouvements), soit son apparence physique (son costume, son maquillage, sa coiffure). De cette classification nous n'examinerons pas le premier type (nominatif), qui est un élément didascalique, mais pas une instruction scénique au sens strict du mot. Pour le reste, nous trouvons :

#### VERBALES

Destinatrice : 11

Mélodique : 13

Locatrice : 1

#### VISUELLES

Jeu : 30

Apparence physique : 0

De ces chiffres nous constatons qu'une quantité considérable des instructions scéniques concerne le jeu, notamment le jeu de La Branche (13) et de Crispin (8). Pour cela, le court commentaire que nous avons la possibilité de faire concernant les indications scéniques portera d'abord sur ce sujet. Il suffit de parcourir ces instructions pour être renforcé dans notre conviction qu'ils constituent un couple de personnages, dont le membre le plus solide est La Branche. Plusieurs instructions scéniques prescrivent une mimique rieuse pour ce personnage, tandis que son partenaire parle « faisant l'étonné » (page 76) ou « d'un air inquiet » (pages 69). Et puisqu'on est à la mimique, notons que Lesage tire des effets comique

<sup>17</sup> ISSACHAROFF, Michael, « Texte théâtral et didascalecture », in *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 25-41.

par ce moyen aussi. Le jeu de regard de La Branche à la page 80 est une scène comique d'extrême finesse. Le fonctionnement presque chorégraphié du couple La Branche-Crispin s'exprime par leur façon accordée de se mettre en genoux et de se relever (pages 87–88). Souvent leurs gestes ne font qu'imiter le gestuel conventionnel de la bonne société, mais étant donné le fait qu'ils ne font pas partie de cette société, la surprise, qui est considérée par Arthur Koestler comme une source intarissable du comique, fera naître l'humour dans ces situations<sup>18</sup>. Comme, par exemple, dans la scène où Crispin embrasse M. Oronte (page 77). Il est significatif, que les derniers mots de la pièce sont aussi les éléments d'une instruction scénique concernant le jeu des personnages. Il s'agit de remplacer la parole par des gestes parlants, qui nous donne en résumé le dénouement du conflit : « M. Orgon donne la main à Mme Oronte, et Valère à Angélique. »

*Crispin rival de son maître* est une pièce qui se passe d'objets scéniques. Dans les instructions scéniques il n'est question que des seules lettres que La Branche tire de ses poches. Évidemment il se trompe concernant la lettre à transmettre à M. Oronte. C'est une situation bouffonne non seulement à cause des mouvements drôles qui se répètent – la répétition étant encore un moyen efficace pour faire rire le public<sup>19</sup> – mais aussi à cause des adresses humoristiques sur les enveloppes.

### Les apartés

Les apartés indiquent des situations dramatiques qui sont très proches du monologue, ainsi ils soulignent le caractère théâtral de la situation. Mais, « [S]i le monologue est sécurité, l'aparté est tension, effort rapide pour glisser une réflexion secrète dans la trame des paroles audibles » – écrit Jacques Scherer<sup>20</sup>. Selon la définition que Nathalie Fournier en donne, l'aparté est un discours (une partie d'une réplique, une réplique ou un ensemble de répliques) secret. Faire enten-

---

<sup>18</sup> "Humour depends primarily on its surprise effect: the bisociative shock. To cause surprise the humorist must have a modicum of originality – the ability to break away from the stereotyped routines of thought. Caricaturist, satirist, the writer of nonsense-humor, and even the expert tickler, each operates on more than one plane..." Cf. KOESTLER, Arthur, *The Act of Creation*, New York, The Macmillan Company, 1964, p. 91.

<sup>19</sup> "The clown's domain is the coarse, rich, overt type of humor [...] One means of producing and prolonging these effects is repetition. The clown and the clowning kind of music-hall comedian will tell, or act out, a long-drawn narrative in which the same type of flash, the same pattern, the same situation, the same key-words, recur again and again. Although repetition diminishes the effect of surprise, it has a cumulative effect on the emotive charge. The logical pattern is the same in each repeat, but new tension is easily drawn into the familiar channel." *Ibid.*, p. 82.

<sup>20</sup> SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1968, p. 259.



dre ce discours secret est un procédé dramatique, car ce secret n'est garanti que par une convention théâtrale<sup>21</sup>. Et puisque, aujourd'hui, cette convention théâtrale ne semble plus fonctionner, ayant survécu jusqu'aux années 1920, l'aparté a disparu du théâtre. « Cette disparition a une raison : elle est due au renouvellement de la dramaturgie et à la contestation; voire à la destruction de la mimesis dramatique<sup>22</sup>. » Le siècle classique se questionnait à propos de l'aparté parce que ce procédé est à la fois un entorse au vraisemblable, notion clef de la dramaturgie classique, et emblème de ses exigences. Pendant les deux siècles suivants on voit fleurir l'aparté, comme l'exemple de Lesage aussi nous le montre<sup>23</sup>.

Dans les dialogues entre Crispin et La Branche nous n'en trouvons jamais, ce qui est logique, puisque les deux personnages représentent une même force dramatique, ils n'ont rien à cacher devant l'autre. Le premier cas intéressant de ce point de vue dans *Crispin rival de son maître* est un geste de Lisette à la fin de la scène 5. « Lisette, faisant signe à Angélique de s'approcher. » Ici le message secret n'est pas verbalisé, mais remplacé par un mouvement. Mme Oronte ne doit pas savoir que les deux jeunes filles ont inventé un stratagème contre la volonté paternelle. Toujours Lisette, dans la scène 7 exprime son inquiétude concernant la réussite de ce stratagème dans un aparté : « Lisette, à *part* : Adieu ! La girouette va tourner. » D'ailleurs Lesage utilise le plus fréquemment l'instruction à *part* pour créer cette situation spéciale. Dans la scène suivante, où on annonce l'arrivée du fiancé choisi par le père, nous avons un exemple de l'autre solution préférée de Lesage, à la réplique « Angélique, *bas* : O ciel ! » A propos de cette forme d'aparté Fournier remarque, que les indicateurs perlocutoires (interjections, jurons, apostrophes) ont la tâche de « garantir la spontanéité et l'authenticité de la réaction affective exprimée en aparté, et sont la traduction pragmatique de l'émotion du personnage<sup>24</sup>. » Le cas suivant, dans la scène 9, se passe d'instruction scénique, mais le contenu de la phrase nous fait comprendre que cela ne peut être une réplique ordinaire. La bienséance interdit à une dame de s'exprimer si ouvertement concernant la beauté d'un homme. Mme Oronte, qui dans plusieurs situations nous est présentée comme celle qui aime être entourée de jeunes hommes, dit la phrase suivante à la vue de Crispin déguisé en Damis : « Il n'est pas mal fait, vraiment ! » Il est à noter que c'est un aparté du début de la scène.

<sup>21</sup> FOURNIER, Nathalie, *L'aparté dans le théâtre français du XVII<sup>ème</sup> siècle au XX<sup>ème</sup> siècle*, Louvain-Paris, Édition Peeters, 1991, p. 12.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>23</sup> Corneille témoigne à plusieurs reprises dans ses *Examens* des réticences vis-à-vis de l'aparté, La Mesnardière, l'abbé d'Aubignac en parlent aussi. Au XVIII<sup>e</sup> siècle Marmontel n'examine pas le problème, par contre Cailhava s'en occupe.

<sup>24</sup> FOURNIER, p. 262.

Si une scène de théâtre se définit par ses limites, le jeu des entrées et des sorties, les seuls mouvements scéniques ne suffisent cependant pas à assurer l'unité et la cohérence nécessaires à son efficacité ; c'est ici que l'aparté peut intervenir comme auxiliaire de l'organisation scénique en s'insérant aux articulations de la scène, au début, à la fin ou à la charnière des mouvements scéniques<sup>25</sup>.

C'est dans ce sens que nous voyons l'importance des apartés pareils à ce que nous venons de citer. (Cette pièce en contient plusieurs, par exemple au début des scènes 12, 17, 19, 23.) Dans la scène 9 nous sommes témoins de la naissance du conflit. Le couple Crispin-La Branche a beaucoup à perdre au cas où leur entreprise secrète se découvre. Ils sont obligés d'échanger quelques paroles sans être entendus. Dans la réplique de Crispin le changement subit de volume fait naître le comique. « Crispin : ... La Branche ? Permettez que je donne une commission à mon valet. Va chez le marquis ... (*Bas.*) Va-t'en arrêter des chevaux pour cette nuit ... Tu m'entends ? (*Haut.*) Et tu lui diras que je lui baise les mains. » Dans la scène 14, M. Oronte, quoiqu'il ait des doutes, se laisse tromper par La Branche. « M. Oronte, *bas* : Ce qu'il dit est assez raisonnable. »

Pour qu'il y ait aparté, il y a une condition indispensable : il faut qu'il y ait un seul lieu scénique. L'époque de Lesage qu'on peut appeler postclassique fait des efforts à observer les règles de théâtre formulées pendant le Grand Siècle. La parfaite vraisemblance du lieu et l'utilisation de l'aparté semblent pourtant s'exclure. Dans cette pièce, avec cet espace neutre (lieu public, rue) où évoluent les personnages, Lesage a réussi à créer un aire de jeu unifié qui permet le fonctionnement de la convention théâtrale nécessaire pour l'aparté.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 240.

## Le Brun, Félibien et l'expression des passions dans la théorie picturale du XVII<sup>e</sup> siècle

Quel rôle l'expression des passions a-t-elle tenu dans la réflexion française sur l'art qui s'est constituée au XVII<sup>e</sup> siècle ? Dire que ce rôle était primordial ne nous semble guère exagéré. Parmi les théoriciens français de la peinture, c'est sans doute Le Brun qu'il conviendrait de citer en premier lieu pour la place que l'expression des passions tenait dans sa pensée picturale. Or, le XVII<sup>e</sup> siècle français voit paraître plusieurs traités de passions, dont le plus connu est assurément celui de Descartes<sup>1</sup>. Aussi est-il souvent considéré comme l'une des principales sources de la conférence de Le Brun sur l'expression. Bien que Le Brun s'abstienne de citer directement le *Traité de passions* de Descartes, il s'en inspire vraisemblablement, aussi bien que des pensées de Cureau de La Chambre, médecin du roi et auteur des traités *Les Caractères des passions* et *Le système de l'âme*.

On peut facilement être tenté de rechercher, dans la conférence de Le Brun sur l'expression, l'influence de la philosophie cartésienne et – avec un peu d'exagération – l'application du *Traité des passions* aux arts plastiques<sup>2</sup>. Certes, il existe de nombreux points communs entre le traité de Descartes et la conférence de Le Brun<sup>3</sup>, ce qui n'empêche pourtant pas de percevoir également leurs nuances différentes. En tout cas, vouloir identifier Le Brun à l'aspect mécaniste du cartésianisme nous semble être un point de vue excessif, même s'il est évident que la théorie d'expression selon Le Brun dépend davantage de l'argumentation raisonnée que de l'observation de la nature.

---

<sup>1</sup> Cf. DESCARTES, René, *Les passions de l'âme* (1649). Cf. encore SENAULT, Jean-François (*De l'usage des passions*, 1641 ; rééd. Paris, Fayard, 1987), COEFFETEAU, Nicolas (*Tableau des passions humaines*, 1620) et CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin (*Les Caractères des passions*, 1640). Pour l'analyse de leurs ouvrages, voir entre autres LEVI, Anthony, *French Moralists. The Theory of the Passions: 1585 to 1649*, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. 142–256.

<sup>2</sup> Selon Th. Kirchner, le traité de Le Brun s'appuie directement sur Descartes. Voir KIRCHNER, Thomas, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz, Philipp von Zabern, 1991, p. 47.

<sup>3</sup> Pour les passages que Le Brun a probablement empruntés aux ouvrages de Charron, de Descartes, de Cureau de La Chambre et de Senault, voir l'appendice III in MONTAGU, Jennifer, *The expression of the passion: the origin and influence of Charles Le Brun's « Conférence sur l'expression générale et particulière »*, New Haven & London, Yale University Press, 1994, p. 157–162.

Quant à la localisation du siège des passions et à leur dénombrement, la position de Le Brun est bien ambiguë car il fait allusion à l'ancienne division de l'âme, rejetée par Descartes, en partie concupiscible – lieu traditionnel des passions simples (telles que l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse) – et en partie irascible où siègent les passions farouches et composées (donc la crainte, la hardiesse, l'espérance, le désespoir, la colère et la peur). En même temps, Le Brun ajoute à ce dénombrement l'opinion « d'autres » – terme vague par lequel il entend sans doute Descartes – qui accordent la première place à l'admiration<sup>4</sup>. Le Brun admet avec Descartes la primauté de l'admiration et rapporte à ce propos la définition du philosophe, tout comme dans le cas des cinq autres passions simples<sup>5</sup>. Pourtant, l'intérêt de Le Brun porte principalement sur le visage où l'effet de la passion est le plus manifeste. Parmi les parties du visage, ce ne sont plus, selon Le Brun, les yeux qui possèdent une valeur expressive maximale, mais les sourcils dont les deux mouvements rendent compte de la nature de l'agitation de l'âme :

Ces deux mouvements que j'ai remarqués ont un parfait rapport à ces deux appétits, car celui qui s'élève en haut vers le cerveau exprime toutes les passions les plus douces et les plus tempérées, et celui qui s'incline en bas vers le cœur représente toutes les passions les plus farouches et les plus cruelles<sup>6</sup>.

Remarquons dans ce passage l'usage du superlatif : il ne s'agit là que des émotions les plus intenses, en quelque sorte prototypiques, soient-elles les plus douces ou les plus farouches. Par la suite, Le Brun distingue deux sortes d'élévation du sourcil : s'il s'élève par son milieu, la passion est agréable tandis que son élévation vers le milieu du front indique la douleur et la tristesse. La combinatoire des mouvements se complique encore en sorte que le sourcil, par sa forme changeante, devient presque comme une trace décrivant la nature de la passion<sup>7</sup>. De cette façon, à la passion simple correspond le mouvement simple du sourcil, à la passion douce le mouvement doux, et ainsi de suite. A la lecture du

<sup>4</sup> LE BRUN, Conférence sur *L'Expression des passions*, in MEROT, Alain, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, ENS-BA, 1996, p. 149.

<sup>5</sup> La première partie de la conférence de Le Brun reproduit souvent littéralement le *Traité* de Descartes. Voir PROUST, Jacques, « Diderot et la physiognomonie », CAIEF, n° 13, juin 1961, p. 317–329.

<sup>6</sup> LE BRUN, Conférence sur *L'Expression des passions*, in MEROT, p. 152.

<sup>7</sup> Lors de sa conférence sur le *Saint Michel* de Raphaël, Le Brun accorde une attention particulière au mouvement des sourcils de l'ange méprisant le démon : « Ses yeux qui sont médiocrement ouverts, et dont les sourcils forment deux arcs très parfaits sont une marque de sa tranquillité, de même que sa bouche, dont la lèvre d'en bas surpasse un peu celle d'en haut, en est aussi une du mépris qu'il fait de son ennemi. » LE BRUN, Conférence sur le *Saint Michel terrassant le démon* de Raphaël (1667), in MEROT, p. 63.

texte de Le Brun, on peut avoir l'impression d'être en face d'un visage, semblable à un tableau, sur lequel la passion est marquée par des traits bien caractérisés et lisibles, et l'observateur n'a qu'à déchiffrer les signes. Cet effet de lisibilité visuelle est renforcé par les figures schématiques de Le Brun illustrant sa conférence, où chaque trace a valeur d'indice : l'ensemble des signes permet d'identifier la passion. Une sorte de sémiologie des passions se dessine ainsi, constituée d'un inventaire limité de signes : ils forment un réseau à l'intérieur duquel on peut, par des transformations, aisément passer d'une figure à l'autre<sup>8</sup>.

Alors que Descartes, adoptant un point de vue psychophysiologique, s'attache en premier lieu à caractériser les mouvements intérieurs que causent les passions, Le Brun, étant peintre, s'intéresse avant tout à la manière dont elles se manifestent à la surface du corps. Son ordre de présentation suit celui de Descartes dans la mesure où il accorde la première place à l'admiration – la plus tempérée des passions – qui altère peu le visage et qui suspend le mouvement. Pourtant, au lieu de dénombrer, l'une après l'autre, les passions tenues pour simples comme le faisait Descartes, et passer seulement ensuite à leurs sous-genres, Le Brun traite les passions principales ensemble avec leurs espèces. Dans cet enchaînement, chaque passion entretient un rapport avec l'autre, et le passage entre elles se produit tantôt par engendrement, tantôt par opposition. C'est exactement cette possibilité d'engendrement mutuel qui assure au système de Le Brun sa cohérence : le répertoire ainsi obtenu ressemble à un « alphabet des masques » des passions<sup>9</sup>. Cependant, Le Brun ne se limite pas à la description du seul visage, mais la complète par celle de l'agitation des autres parties du corps qui participent également à l'expression des passions : il offre ainsi un alphabet de figures entières.

Il importe de remarquer que dans la série des dessins de visages illustrant sa conférence, Le Brun fait précéder la figure de l'admiration par celle de la tranquillité. Celle-ci est considérée comme une sorte de « degré zéro » de passion à partir de laquelle on peut obtenir, par écarts, toutes les autres figures. Bien que la description de la tranquillité manque au texte de Le Brun<sup>10</sup>, ses dessins suggèrent

---

<sup>8</sup> Voir COURTINE, Jean-Jacques – HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage*, Paris, Rivages / Histoire, 1988, p. 96.

<sup>9</sup> Ce terme frappant est d'Hubert Damisch. Voir DAMISCH, Hubert, « L'alphabet des masques », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 21, 1980, p. 123–131. L'expression « alphabet des masques » donne à songer à la comparaison de Poussin, rapportée par Félibien, entre les lettres de l'alphabet et les linéaments du corps : « En parlant de la peinture, [Poussin] dit que de même que les vingt-quatre lettres de l'alphabet servent à former nos paroles et exprimer nos pensées, de même les linéaments du corps humain à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paraître au-dehors ce que l'on a dans l'esprit. » Cf. POUSSIN, Nicolas, *Lettres et propos sur l'art*, éd. par A. Blunt, Paris, Hermann, " Miroirs de l'Art ", 1994, p. 196.

que c'est, paradoxalement, la figure de la passion maîtrisée qui sert de figure de base aux passions décrites.

Dans son article « Passion » du *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Watelet évoque la critique adressée à Le Brun car celui-ci a ajouté la tranquillité à la liste traditionnelle des passions. Watelet fonde son argumentation pour la défense de Le Brun sur l'étymologie du terme de passion : « On désigne par ce mot toutes les affections de l'âme, toutes ses modifications ; même la tranquillité : car le mot grec *pathos*, d'où il tire son origine, ne signifie pas seulement les agitations de l'âme, mais toutes les modifications dont elle se rend compte à elle-même<sup>11</sup>. » Il est curieux de remarquer que dans son article – qui s'appuie largement sur la conférence de Le Brun –, Watelet donne une définition de la tranquillité qui ne figure pas en tant que telle chez Le Brun<sup>12</sup>. Ou, plus précisément, le passage que Watelet lui a emprunté et qu'il rapporte à l'état de tranquillité fait partie, chez Le Brun, de la caractérisation de l'admiration.

Avec la conférence de Le Brun, née au sein de l'institution académique, nous ne trouvons pas sans intérêt d'interroger un autre texte, contemporain, qui traite de l'expression des passions d'un point de vue foncièrement différent. Effectivement, le *Sixième Entretien* de Félibien prend ses distances avec Le Brun dont le nom n'apparaît qu'allusivement, à la fin de l'entretien où le porte-parole de l'auteur dit à son interlocuteur Pymandre : « Je suis assuré que vous admireriez comment par de simples traits il a si bien marqué toutes les passions de l'âme & les divers mouvemens de l'esprit : ce qui sans doute peut être d'une grande utilité aux Peintres<sup>13</sup> ». Le contexte de ce passage n'est pas sans lien avec la théorie de Le Brun, du moins en ce qui concerne les deux principaux mouvements des traits du visage, « l'un qui les élève, & l'autre qui les abaisse selon l'esperance ou la crainte qui se rencontrent dans chaque passion<sup>14</sup> ». Ces considérations ne conduisent pas pour autant Félibien à attribuer, comme le faisait Le Brun, un rôle

---

<sup>10</sup> La liste décrite et la liste dessinée des passions composées ne s'accordent pas entièrement. Tandis que la vénération et le ravissement ne paraissent que dans le texte de Le Brun, les figures de la tranquillité, de l'étonnement, de la hardiesse et de la douleur d'esprit, illustrées par les dessins, manquent au texte.

<sup>11</sup> WATELET, Claude-Henri et LEVESQUE, Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1792), Genève, Minkoff, 1972, t. 2, p. 733. Lors de la citation des sources anciennes, nous respectons l'orthographe de l'édition consultée.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 742–743. Rappelons que dans la *Rhétorique* d'Aristote, le calme figure parmi les passions.

<sup>13</sup> Cf. le *Sixième Entretien*, in FELIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (réimpression de l'éd. de Trévoux, 1725), Farnborough, Hants, 1967, p. 244.

<sup>14</sup> *Ibid.*

crucial aux sourcils lors de l'expression des passions : semblablement aux théoriciens précédant Le Brun, il l'accorde à l'action des yeux.

Le silence de Félibien sur la conférence et les toiles de Le Brun est d'autant plus éloquent qu'il s'exprime d'une façon plutôt élogieuse sur les dessins du peintre. A propos de l'expression des passions, Félibien tient à souligner qu'il parle de la théorie et non de la pratique picturale. Par théorie, il entend la manière dont les passions naissent dans l'âme, de même que leurs effets « que tous les Peintres y doivent remarquer, & en les développant, les exposer tellement en vûë, qu'on les puisse bien considerer, & en faire des peintures qui leur ressemblent<sup>15</sup> ». Bien que selon Félibien, l'illustration des passions ait une visée didactique pour l'artiste, les dessins de Le Brun servent davantage de modèle de comparaison que de modèle à imiter.

Sur de nombreux plans, le texte de Félibien diffère sensiblement de l'approche des passions par Le Brun. Au lieu d'opérer un dénombrement systématique, Félibien montre la possibilité de parler de ce sujet d'une autre façon : il aborde l'expression des passions toujours à propos des tableaux concrets. Puisque le peintre n'est pas en mesure de commander à son modèle la passion qu'il veut représenter, il ne peut pas se passer entièrement de la connaissance théorique des passions. Cette étude devrait pourtant être complétée par l'observation des signes extérieurs des passions et par les règles de l'art. Félibien insiste sur le caractère individuel de chaque passion et affirme que la connaissance théorique de l'expression donne encore plus de plaisir si elle est accompagnée des tableaux où les passions sont bien représentées<sup>16</sup>. En fait, ce plaisir – qui est déjà une passion, comme le remarque Pymandre – n'est pas réservé aux peintres :

Car outre que vous me faites voir que cette partie est comme l'ame de la Peinture, & la plus noble de toutes celles qui s'y rencontrent ; C'est qu'il me semble que cette connoissance est la plus convenable aux personnes qui ne peuvent apprendre que la Théorie de l'Art<sup>17</sup>.

Félibien considère l'expression comme d'autant plus importante qu'il la trouve accessible même à ceux qui ne sont pas peintres. Au sujet de l'expression différenciée de la même passion, notons encore l'allusion aux « ris de condition »<sup>18</sup> qui marquent la différence, par exemple, entre le rire d'un homme de qualité et d'un paysan. L'évocation des ris de condition nous conduit sur un terrain épineux, celui de la coupure sociale liée à l'expression des passions dont le discours sur l'art est conscient dès ses débuts. Ainsi, les passions violentes et les

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 210.

mouvements forcés « qui fatiguent les yeux » ne conviennent qu'aux personnes de condition sociale moyenne ou basse :

Car il est certain que la colere paroît autrement exprimée sur le visage d'un honnête homme, que sur celui d'un païsan ; qu'une Reine s'afflige d'une autre maniere qu'une villageoise, & que dans les mouvemens du corps, aussi bien que dans ceux de l'esprit des personnes qu'on peint, il doit y avoir de la différence<sup>19</sup>.

Tout se passe comme si la coupure sociale donnait lieu, à la fois, à deux manières entièrement différentes d'exprimer la même passion, sans qu'il y ait entre elles quelque différence de valeur<sup>20</sup>. On peut donc constater que la théorie de Félibien est loin de suggérer l'existence d'un schéma quelconque des passions qui serait constamment à la disposition du peintre.

Cette position est bien différente de l'emploi des dessins de Le Brun qui, diffusés par la gravure, persistent même au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils sont souvent utilisés comme modèles par les peintres et l'usage répétitif des têtes d'expression à la manière de Le Brun est susceptible de rendre uniformes leurs compositions. Ces modèles sont cependant loin d'être exempts de critique, quelquefois sévère, des théoriciens d'art. Que Winckelmann, adepte de la représentation des passions modérées, les désapprouve, ne peut point surprendre<sup>21</sup>. A notre avis, le reproche maintes fois adressé – entre autres, par Roger de Piles – à Le Brun à cause de ses têtes schématisées vient plutôt de ce que, d'habitude, les peintres ont pris ses descriptions et ses dessins pour des prescriptions :

Pour les démonstrations que Le Brun en a données, elles sont très savantes et très belles, mais elles sont générales : quoiqu'elles puissent être utiles à la plupart des Peintres, on peut néanmoins sur le sujet faire de belles expressions tout à fait différentes de celles de Le Brun, quoique ce Peintre y ait très bien réussi<sup>22</sup>.

La formulation prudente de Roger de Piles ne cache pas sa critique contre le répertoire restreint des expressions de Le Brun et suggère que non seulement le peintre peut s'en écarter, mais que, secouru par son imagination et prenant la place de la personne passionnée, il trouvera lui-même les expressions dont il a besoin. De surcroît, Roger de Piles ne croit pas en la possibilité de pouvoir

---

<sup>19</sup> FELIBIEN, *Quatrième Entretien*, éd. de Trévoux, p. 345.

<sup>20</sup> Voir l'article de DEMORIS, René, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », *Des Mots et des couleurs*, Lille, PUL, 1986, p. 39–67.

<sup>21</sup> Dans son article « Passions », Watelet rapporte le jugement de Winckelmann sur les dessins de Le Brun : « L'expression égarée a été réduite en théorie, dit Winckelmann, dans le traité des *passions* de Charles Le Brun, ouvrage qu'on met entre les mains des jeunes gens qui se destinent à l'art, non seulement les dessins qui accompagnent ce traité donnent aux physionomies le dernier degré des affections de l'âme, mais encore il y a des têtes où les passions sont poussés (sic !) jusqu'à la rage. » WATELET – LEVESQUE, t. 2, p. 755.

<sup>22</sup> PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, 1989, p. 93–94.



appliquer les principes philosophiques à la peinture et trouve que les définitions de Descartes, dans lesquelles Le Brun a largement puisé, « ne sont pas toujours mesurées à la capacité des Peintres qui ne sont pas tous philosophes, quoique d'ailleurs ils aient bon esprit et bon sens<sup>23</sup> ». Une telle conception de la peinture mènera pourtant à des horizons nouveaux dans la théorie de l'art. De toute manière, l'opinion de Roger de Piles, datant du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, témoigne de l'influence puissante de Le Brun qui a pendant longtemps marqué les théories de l'expression des passions. L'article « Passion » de l'*Encyclopédie* (de la plume du chevalier de Jaucourt) ainsi que les dictionnaires de peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle en portent l'empreinte évidente.

Dans la théorie de l'art français, qui commence à se constituer vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, l'expression des passions tient assurément une place de choix. Dans son poème en langue latine, intitulé *De Arte Graphica* – qui précède de quatre ans la conférence de Le Brun – Charles-Alphonse Du Fresnoy s'abstient encore de caractériser les passions : « Je laisse aux Rhétoriciens à traiter de ces caracteres des Passions, & me contenteray seulement de rapporter ce qu'en dit autrefois un excellent Maistre, *Que les mouvemens de l'ame qui sont étudiiez, ne sont jamais si naturels que ceux qui se voyent dans la chaleur d'une veritable Passion*<sup>24</sup> ». La référence au rhéteur Quintilien suggère que Du Fresnoy doute de la possibilité que le peintre puisse obtenir, par l'étude et par le travail, le naturel d'une vraie passion : par conséquent, il renonce à traiter de la théorie des passions. Cette position semble considérablement changer avec Le Brun qui, s'appuyant sur des principes philosophiques, entreprend une répartition nette des passions. Ce principe de classification rigoureux a beau être critiqué par un bon nombre de théoriciens de peinture, il demeure maintenu, voire développé, par une part des théoriciens du siècle suivant<sup>25</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle cependant, il cédera progressivement la place à d'autres critères d'appréciation comme, en premier lieu, à l'intensité des passions.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>24</sup> DU FRESNOY, Charles-Alphonse, *L'Art de peinture* (1664), traduit en françois avec des remarques nécessaires & très-amplés (par R. de Piles), Paris, Nicolas l'Anglois, 1668, p. 24.

<sup>25</sup> Cf. entre autres la séquence sur la passion du *Discours sur la peinture* (1708–1721) de COYPEL, Antoine, in MEROT, p. 496–508.



## La littérature comme catégorie mouvante. Vers une redéfinition du roman épistolaire

J'ai eu le plaisir de pouvoir participer au programme doctoral de littérature française à l'Université de Szeged entre 1999 et 2002. Je suis profondément reconnaissante à Mme Olga Penke, directrice du programme, pour avoir donné et organisé des cours toujours en fonction de l'intérêt des participants du programme. Ma thèse intitulée « Entre recueil de lettres et roman épistolaire : la publication originale de la correspondance de Roger de Rabutin, comte de Bussy et de Marie de Rabutin Chantal, la marquise de Sévigné (1697) » est étroitement liée à l'étude des genres littéraires, mais il convient d'ajouter que c'est précisément l'étude des genres littéraires qui m'avait menée à bien définir le sujet de ma thèse. Les réflexions qui suivent sont le fruit de l'étude des genres littéraires dans le cadre des cours de l'école doctorale.

### 1. Sujet de thèse : La première publication des lettres de Madame de Sévigné : la correspondance avec Bussy (1697)

Les deux premiers des quatre volumes de l'édition de 1697 des *Lettres de Messire Roger de Rabutin, comte de Bussy* contiennent l'échange de lettres avec sa cousine, Mme de Sévigné, qui était sa correspondante privilégiée<sup>1</sup>. Le texte des lettres de ce corpus a été remanié en vue de la publication, par Bussy puis par son éditeur, usant comme méthode la réécriture, la correction des textes et les ajouts postérieurs. « Tels quels, ces textes constituent une œuvre littéraire savamment agencée, bien différente de ce qu'est la simple édition de la suite des lettres reçues et envoyées par Bussy. » – écrit Roger Duchêne à propos de cette édition particulière<sup>2</sup>. Dans le travail de thèse, j'ai proposé l'interprétation de cette édition en tant qu'œuvre littéraire. Le statut littéraire de cette édition est un sujet qui

---

<sup>1</sup> *Les Lettres de Messire Roger de Rabutin, comte de Bussy, Lieutenant général des armées du Roi, et maître de camp Général de la Cavalerie française et étrangère*. R. Duchêne précise dans l'introduction : « Nous avons donné, dans une orthographe modernisée, le texte des deux volumes contenant la correspondance de Bussy et de Mme de Sévigné d'après l'édition originale de 1697 (achevé d'imprimer du 31 décembre 1696), qui fait partie de notre bibliothèque. » DUCHENE, Roger, *Mon XVII<sup>e</sup> siècle, de Mme de Sévigné à Marcel Proust*, Cédérom, Copyright 2001.

<sup>2</sup> *Ibid.*

mérite en effet plus d'attention, non seulement du côté philologique<sup>3</sup> (modifications du texte, évaluation de l'importance de cette correspondance dans la vie privée des correspondants et des intentions d'auteur) mais du point de vue d'une lecture subjective du texte. Mais avant d'aborder toute interprétation subjective qui apparenterait la simple suite de lettres à un roman épistolaire, il m'a semblé nécessaire d'en cerner l'arrière-plan théorique, afin de vérifier les enjeux théoriques d'une telle interprétation.

## 2. Déclin et renaissance de la théorie des genres dans la théorie littéraire à la fin du XX<sup>e</sup> siècle

C'est dans le cadre de la théorie des genres que s'inscrit mon travail d'analyse des *Lettres* de Bussy. Il convient donc d'esquisser en premier lieu quelles sont les tendances que l'on peut observer dans ce domaine de la théorie littéraire contemporaine. Toutefois, même le résumé des prises de positions principales d'un aussi vaste versant de la théorie littéraire donnerait lieu à un ouvrage particulier qui serait dédié à cette seule problématique, et cette sorte de synthèse d'ailleurs ne manque pas<sup>4</sup>. Je me limiterai donc à énumérer les principaux théoriciens de ce que l'on pourrait appeler le *déclin* et la *renaissance* de la théorie des genres dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le phénomène du déclin serait marqué par la pensée critique de Blanchot formulée dans *Le livre à venir* et dans *L'espace littéraire* ; dans son article intitulé « L'origine des genres »<sup>5</sup>, Todorov rappelle entre autres la thèse de Blanchot questionnant l'utilité de la notion du genre. Mais Blanchot n'est pas le seul à formuler ses doutes ; et Antoine Compagnon évoque à ce propos toute une tradition qui est hostile à la classification générique. Ce dernier mentionne en premier lieu Croce :

---

<sup>3</sup> Voir les notes de DUCHENE, Roger, in Madame de SEVIGNE, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", 1995 et ses articles sur ce sujet, ainsi : « Bussy et Mme de Sévigné : une vengeance posthume », *Cédérom cité*.

<sup>4</sup> Nous trouvons à ce propos *Calepin*, revue électronique de recherches en littérature contemporaine : « Les collectifs portant sur la théorie des genres pleuvent dans les dernières années. Les résultats sont certainement inégaux. La problématique est en vogue – et les réflexions proposées inégalement stimulantes. Notons, parmi ces ouvrages : *Nouvelles tendances en théorie des genres*, sous la dir. de Richard St-Gelais, Québec, Éditions Nota bene, 1998 ; *Problématique des genres, problèmes du roman*, sous la dir. de Jean Bessière et Gilles Philippe, Paris, Honoré Champion, coll. " Varia ", 1999. [CR dans *Acta fabula*] ; *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001 ; *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, 2001. [CR dans *Acta fabula* ], [<http://carnets.ixmedia.com/audet/archives/000841.html>], consulté en octobre 2003.]

<sup>5</sup> TODOROV, Tzvetan, « L'origine des genres », in *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987].

À ses yeux, les catégories génériques pervertissent les réactions du lecteur qui tente de les appliquer à une œuvre particulière ; elles le font passer d'une réaction intuitive à une réaction logique. De ce point de vue anti-théorique, une classification générique de la littérature est un déni de la nature même de la littérature et fait violence à la sensibilité du critique et à l'individualité de l'objet. Toute œuvre véritable brise les lois génériques ; la recherche de classifications formelles est donc non pertinente et dangereuse<sup>6</sup>.

Le déclin de la théorie des genres le long du XX<sup>e</sup> siècle remonte selon Compagnon à cette méfiance crocéenne. L'œuvre dans son unicité serait incompatible selon les sceptiques avec la classification générique :

De Mallarmé à Gide et à Valéry, les genres ont été refusés, mais aussi par l'histoire littéraire positiviste lansonienne, réagissant aux abus de la philosophie de l'histoire et des théories de l'évolution (Brunetière). Les codes seront souvent jugés sans pertinence devant l'œuvre ouverte. Ou bien les genres ne sont plus jugés pertinents historiquement ; le modernisme aurait brisé les genres<sup>7</sup>.

Nous pouvons considérer le travail intitulé « L'origine des genres » de Todorov comme annonçant la réhabilitation de la notion du genre questionnée entre autres par Blanchot. Selon l'interprétation de Todorov, Blanchot parle de l'époque contemporaine, et sa perspective n'est donc pas historique. Si Blanchot dit que la notion perd de son importance, cela ne peut être appliqué rétrospectivement. De plus, Todorov remarque que quand Blanchot, ennemi de la notion de genre, formule des réflexions par exemple sur le journal intime, il est en train de définir – sans le vouloir, peut-être – un genre littéraire (à la lisière de la littérarité, pourrions-nous ajouter).

La renaissance des théories des genres peut être mise en relation avec la parution d'un recueil collectif, *La théorie des genres*<sup>8</sup>, qui regroupe des études des auteurs suivants : Karl Viëtor, Hans Robert Jauss, Robert Scholes, Gérard Genette, Wolf Dieter Stempel et Jean-Marie Schaeffer, parues, à l'exception du premier, entre 1970 et 1983. De nouvelles voies d'approches y apparaissent, et certaines études en induisent d'autres, ainsi le travail de Schaeffer s'ouvre sur une critique de la notion d'architexte développée par Genette, à cause du caractère hypothétique de cette notion censée définir une relation d'appartenance. Schaeffer réfute et continue la réflexion de Genette. L'entrecroisement des réflexions de Todorov et de Schaeffer est tout aussi notable, sujet que j'aimerais traiter ici plus en détails, car les ouvrages qui ont directement influencé la réflexion sur le statut générique des *Lettres*, sont l'article de Tzvetan Todorov intitulé « L'origine des

---

<sup>6</sup> COMPAGNON, Antoine, Cours « Théorie de la littérature : la notion de genre », [<http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>, Consulté en novembre 2003.]

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> GENETTE, Gérard (éd.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

genres » et les œuvres de Jean-Marie Schaeffer : son étude de 1983 dont le titre est *Du Texte au genre. Notes sur la problématique générique*<sup>9</sup>, et principalement son livre *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*<sup>10</sup>.

### 3. La théorie des genres dans la réflexion critique de Tzvetan Todorov et de Jean-Marie Schaeffer

Dans son travail en question, Todorov s'intéresse au moment de la transformation des genres. Il pose la question de savoir s'il existe des textes qui annoncent un nouveau genre mais qui n'y appartiennent pas encore. Dans sa définition des genres, Todorov considère comme tels seulement les classes de textes qui ont été reconnues historiquement comme genres. Il argumente en disant qu'il est « toujours facile de trouver des points communs entre deux textes et les mettre dans un même tiroir »<sup>11</sup>.

L'essai de Todorov semble être en rapport étroit avec l'œuvre critique de Jean-Marie Schaeffer : il paraît y suivre les réflexions de l'étude antérieure de Schaeffer intitulée *Du texte au genre. Notes sur la problématique générique*, parue en 1983 dans *Poétique* n° 53 et reprise trois ans plus tard dans le recueil collectif *Théories des genres*. L'auteur y souligne lui-même ce qui constituera le sujet principal de l'étude de Todorov : l'importance de la transformation générique. En citant Schaeffer : « On a trop souvent tendance à identifier la généricité à un de ses régimes, à savoir le régime de la reduplication, alors que le régime de la transformation générique (donc de l'écart générique) est tout aussi important pour comprendre le fonctionnement de la généricité textuelle<sup>12</sup>. » L'autre intérêt de ce texte de Schaeffer, c'est qu'y apparaît déjà la distinction entre les différents registres de la généricité. Todorov en distingue deux : le régime lectorial et le régime auctorial. Bien qu'il n'utilise pas ces mêmes notions, il formule :

C'est parce que les genres existent comme une institution qu'ils fonctionnent comme « horizon d'attente » pour les lecteurs, des « modèles d'écriture » pour les auteurs. Ce sont là en effet les deux versants de l'existence historique des genres (ou si l'on préfère, de ce discours métadiscursif qui prend les genres pour objet). D'une part, les auteurs écrivent en fonction du (ce qui ne veut pas dire en accord avec le) système générique existant, ce dont ils peuvent témoigner dans le texte comme en dehors de lui-même, ou même en quelque sorte entre les deux : sur la couverture du livre ; ce

---

<sup>9</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du Texte au genre. Notes sur la problématique générique », *Poétique*, n° 53, 1983. Repris in GENETTE (éd.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986 [par la suite : SCHAEFFER (1986)].

<sup>10</sup> Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989 [par la suite : SCHAEFFER (1989)].

<sup>11</sup> Todorov, p. 32.

<sup>12</sup> SCHAEFFER (1986), p. 202.

témoignage n'est évidemment pas le seul moyen de prouver l'existence des modèles d'écriture. D'autre part, les lecteurs lisent en fonction du système générique, qu'ils connaissent par la critique, l'école, le système de diffusion du livre ou simplement par l'ouï-dire ; il n'est cependant pas nécessaire qu'ils soient conscients de ce système<sup>13</sup>.

Nous devons noter que Todorov renvoie directement à la théorie de la réception, alors que Schaeffer ne distingue ici que la « catégorie de classification rétrospective » de la généricité comme fonction textuelle<sup>14</sup>.

Nous pouvons observer la continuité de la réflexion chez les deux théoriciens. Todorov, dans son essai, pose la simple question : « Qu'est-ce, au fond, qu'un genre<sup>15</sup> ? » Le livre suivant de Schaeffer porte presque le même titre : *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Le régime lectorial et auctorial que distingue Todorov se complète dans ce livre de Schaeffer par le régime classificatoire. C'est dans ce livre que se cristallise la distinction des trois régimes : alors que dans son étude de 1983, Schaeffer identifie simplement le genre avec la *généricité classificatoire*<sup>16</sup>, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* il parle déjà de *régime classificatoire*<sup>17</sup> : « Les effets de rétroaction ont uniquement à voir avec le *régime classificatoire* [...] de ce fait le régime classificatoire d'un texte est toujours ouvert<sup>18</sup>. » Il définit aussi l'autre pôle :

... celui que dans « Du texte au genre » j'ai qualifié de régime textuel mais auquel le nom de *régime auctorial* conviendrait mieux, le régime textuel étant en fait classificatoire aussi bien qu'auctorial. Au niveau auctorial, [...] les seuls traits génériquement pertinents sont ceux qui se réfèrent à la tradition antérieure du texte. En ce sens, la généricité auctoriale est stable<sup>19</sup>.

Schaeffer précise que « cette généricité auctoriale n'est autre chose que ce que E. D. Hirsch appelle le *genre intrinsèque* (intrinsic genre). Hirsch le distingue du genre classificatoire, qu'il appelle *genre extrinsèque* (extrinsic genre) et

---

<sup>13</sup> TODOROV, p. 34–35.

<sup>14</sup> « La problématique générique peut être abordée sous deux angles différents, complémentaires, sans doute : le genre en tant que catégorie de classification rétrospective et la généricité en tant que fonction textuelle. » SCHAEFFER (1986), p. 198.

<sup>15</sup> TODOROV, p. 31.

<sup>16</sup> « Qu'en est-il de l'aspect normatif des catégories génériques ? Dans la mesure où la généricité classificatoire (c'est-à-dire le genre) est une catégorie de lecture, elle contient bien entendu une composante prescriptive, elle est donc bien une norme, mais une norme de lecture. » SCHAEFFER (1986), p. 199.

<sup>17</sup> L'auteur met ici en évidence sa volonté de reconsidérer et de corriger certaines de ses affirmations formulées dans *Du texte au genre*.

<sup>18</sup> SCHAEFFER (1989), p. 147.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 148.

auquel il n'accorde qu'une fonction heuristique<sup>20</sup>. » Schaeffer ne suit pas E. D. Hirsh, lorsqu'il affirme que toute identification générique lectoriale (du « genre intrinsèque ») est « fautive ». Selon Schaeffer, « il suffit simplement de distinguer les deux phénomènes et d'accepter qu'ils se réfèrent à des objets distincts : la seule faute à éviter est celle de leur confusion<sup>21</sup>. » Qu'advient-il du *régime lectorial* ? Pour Schaeffer, « le régime classificatoire n'est en fait qu'un cas de figure particulier du régime lectorial, régime lié à la situation de réception de l'œuvre, à ce que H. R. Jausa a appelé « l'horizon d'attente générique » et qui est plus spécifiquement un horizon d'attente contextuel<sup>22</sup>. » La classification générique rétrospective est un cas particulier de la généricité lectoriale, puisque le régime lectorial peut être également considéré comme contemporain de la genèse de l'œuvre (contrairement au régime classificatoire, toujours rétroactif) :

On peut supposer que, au moment de la genèse du texte, généricité auctoriale et lectoriale se superposent plus ou moins. [...] Cependant, plus on s'éloigne chronologiquement – ou culturellement – du contexte dans lequel l'œuvre a vu le jour et plus les différences entre la généricité auctoriale et la généricité lectoriale risquent d'être grandes : la généricité lectoriale est une variable qui s'enrichit (ou s'appauvrit) de tout contexte inédit<sup>23</sup>.

A bien penser, cette différence entre registre classificatoire et lectorial pourrait être simplifiée à la distinction entre le registre lectorial contemporain et le registre lectorial ultérieur à la genèse du texte.

Si nous avons observé jusqu'à présent les liens étroits entre la réflexion de Todorov et de Schaeffer, nous pouvons également remarquer des différences entre les deux travaux. L'intérêt de Todorov est centré sur l'origine des genres, alors que Schaeffer cherche à parcourir l'histoire et synthétiser les différentes théories des genres. Toutefois, il y a une logique profonde analogue dans les deux cas : Todorov met en relation les genres avec les actes de parole, alors que Schaeffer explique la pluralité et le caractère composite des référents génériques par la complexité sémiotique de l'acte verbal. Todorov formule la question sur l'ori-

<sup>20</sup> Cf. HIRSH, E. D., *Validity in Interpretation*, New Haven–London, Yale University Press, 1967, p. 110. Cité par SCHAEFFER (1989), p. 149–150. L'auteur énumère également ceux qui ont distingué avant lui le régime auctorial du régime classificatoire et insisté sur le rôle « potentiellement transformateur de tout texte nouveau par rapport à la classe d'œuvres à laquelle il s'agrège » ou formulé des considérations allant dans le même sens. Ainsi il cite Eliot, T. S., « La traduction et le talent », in *Essais choisis*, Paris, Seuil, 1952 ; BERGSON, Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 1987 ; WEITZ, Morris, « Le rôle de la théorie en esthétique » [1954], traduit in *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988 ; BORGES, J. L., *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1957.

<sup>21</sup> SCHAEFFER (1989), p. 153.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 153–154.



gine des genres de la manière suivante : « quelles sont les transformations que subissent certains actes de parole pour produire certains genres littéraires<sup>24</sup> ? » Le schéma communicationnel permet à Schaeffer de démontrer que les noms de genres caractérisent les genres selon de différents critères. J'aimerais terminer ce bref parcours par une phrase citée par Schaeffer du travail de Fowler, qui a servi de point de départ pratique aux réflexions sur le statut générique du corpus examiné : « On soutient souvent que les genres procurent un moyen de classification. C'est là une erreur vénérable [...] En réalité [...] la théorie générique sert à toute autre chose : elle a une fonction de lecture et d'interprétation<sup>25</sup>. »

#### 4. Les genres littéraires et les critères de la fiction

Après avoir médité sur la possibilité et les conséquences d'une classification générique rétrospective, il m'a semblé incontournable d'examiner les critères de la fiction, étant donné que dans le cas des *Lettres* de Bussy, la lecture interprétative du texte équivaut à la fictionnalisation ultérieure d'un texte à l'origine non-fictif. Nous pouvons formuler une remarque préliminaire à propos des critères de la fiction qui rappellera le début de nos considérations sur la problématique des genres : il s'agit d'une des questions fondamentales de la théorie littéraire. Dans le vaste corpus théorique, j'ai choisi de me référer au colloque en ligne « Frontières de la fiction »<sup>26</sup>, qui se propose comme but « une question que la poétique n'avait jamais explicitée en tant que telle : celle des frontières externes de l'espace littéraire et, corrélativement, celle des frontières de la fiction ». Cette problématique émerge dans le débat critique par l'étude renouvelée ces derniers temps de genres frontières tels que la biographie, l'autobiographie, l'essai, le journal intime et le récit de voyage : « Le statut de ces *no man's land* (selon le mot de Käte Hamburger) trouve une prégnante actualité et nous invite à jeter un regard nouveau sur ces *marginalia* si fécondes de notre histoire littéraire ». Les remarques suivantes – provenant toujours de l'introduction dudit colloque – sont d'autant plus importantes du point de vue de notre analyse, qu'elles touchent aux fondements de notre démarche interprétative :

On peut voir dans la fictionnalité une option de lecture (de Searle à Genette), ou à l'inverse une propriété intrinsèque du texte (de K. Hamburger à D. Cohn). Si la

---

<sup>24</sup> Todorov, p. 38.

<sup>25</sup> FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 37. Cité par SCHAEFFER (1989), p. 153.

<sup>26</sup> Colloque tenu du 15 décembre 1999 au 28 février 2000 : les communications ont été publiées en ligne et les participants réunis par le biais d'un forum électronique accessible sur le site Fabula, ce qui a permis également au public d'intervenir dans les débats. [<http://www.fabula.org/forum/colloque99.php>, Pages consultées en novembre 2003.]

fictionnalité est une décision libre du lecteur, cette décision opère-t-elle sur n'importe quel texte ? Si elle est une propriété du texte, comment se fait-il qu'on puisse lire un texte référentiel comme fictionnel, ou l'inverse ? La fiction se réduit-elle à une simple « suspension » volontaire de l'incrédulité, ou se construit-elle à partir de propriétés textuelles spécifiques, narratives ou génériques, c'est-à-dire à partir d'une « optique » narrative particulière ou d'un contrat métaphysique géré de l'intérieur ? Bref : à qui attribuer l'autorité de l'effet de fiction ? Au genre ? A l'auteur ? Au texte ? Au lecteur ?

Ces questions posées dans l'ouverture du débat « Frontières de la fiction » peuvent être considérées à la lumière de la thèse de Schaeffer. L'effet de fiction peut être attribué tout aussi bien au genre, à l'auteur, au texte et au lecteur. Seulement faut-il marquer la distinction de registre. La fictionnalité comme catégorie mouvante (en régime classificatoire) n'est pas en contradiction avec son caractère de propriété textuelle : selon la volonté de l'auteur qui se trouve signalée en maints endroits, un texte reste invariablement fictif ou référentiel, en registre auctorial.

Dans son essai *Les écritures intimes aux frontières du réel*, Annie Cantin va jusqu'à poser la question : « Une littérature du vrai est-elle possible<sup>27</sup> ? » Elle cite cette observation de Manon Brunet à propos de la lettre :

Le statut de vérité donné assez spontanément à la lettre ne dépend-il pas de la profonde croyance que nous avons que celui qui écrit est plus réel que le personnage fictif dont la vie est mise en scène dans le roman ou dans le théâtre ? que l'épistolier parle plus de lui-même que dans la lettre que le romancier ne le fait à travers ses personnages ? C'est pourquoi les lettres de Mme de Sévigné, quoiqu'on en dise sur leur degré d'intention esthétique, paraîtront toujours plus vraies que celles inventées, de la religieuse portugaise ou des *Liaisons dangereuses*. [...] La lettre aurait le pouvoir, plus ou moins circonstanciel, de se passer de la médiation, filtre obligé de la fiction. L'autre aspect de la lettre, le plus convaincant quant à la vérité exprimée dans la lettre, est que la lettre raconte des histoires plus vraies que celles du roman<sup>28</sup>.

Cette remarque rappelle les considérations de Käte Hamburger sur la prédétermination du lecteur quant au genre du texte qu'il va commencer à lire. La lettre suppose une référentialité sur laquelle joueront autant les épistoliers que les auteurs épistolaires. Dans la suite, nous trouvons encore une fois chez Annie Cantin des remarques qui pourraient paraître gênantes pour notre démarche de lecture, car elle conteste les propos de Lecarme, qui demande :

---

<sup>27</sup> CANTIN, Annie, « Les écritures intimes aux frontières du réel », [[www.fabula.org/forum/colloque99.228.php](http://www.fabula.org/forum/colloque99.228.php).]

<sup>28</sup> BRUNET, Manon, « La réalité de la fausse lettre : observations pour une épistémologie appliquée de l'épistolarité », *Tangence*, n° 45 («Authenticité et littérature personnelle»), octobre 1994, p. 27 (l'ensemble de l'étude p. 26–49.)

Qu'est-ce qui empêchera un lecteur de lire *comme un roman* une autobiographie, et *comme une autobiographie* un roman, puisque ce lecteur est toujours libre et souvent contrariant<sup>29</sup> ?

Chose possible donc, – réplique Cantin – mais pari risqué pour l'énoncé non-fictionnel qui verrait alors ses caractéristiques fondamentales absorbées et annulées par la fiction et ses effets. Pari risqué et aussi difficilement tenable car on pourra toujours lire une correspondance privée comme un roman épistolaire, un journal intime comme un roman-journal, ou affirmer que « les autobiographies des écrivains sont nécessairement des mythologies » (*le Monde*, 10 septembre 1993), il n'en demeura pas moins que ce n'est pas ce genre de lecture transgressive que les textes intimes, par convention de pratique, de lecture et d'usage, appellent d'abord<sup>30</sup>.

Et encore une fois, nous renverrons à la distinction des différents régimes, et affirmerons que la lecture rétrospective ne modifiera en aucun cas les propriétés textuelles définies en régime auctorial et dans la lecture contemporaine.

Il ne faut certainement pas tomber dans le piège du « panfictionalisme », dans le sens que l'utilise Richard Saint-Gelais, d'après Marie-Laure Ryan, quand il explique :

Le discours a longtemps été sous le coup d'une présomption de référentialité : sauf indication contraire, ses lecteurs supposaient qu'il se rapportait (conformément ou non) au réel. On conçoit, dans une telle perspective où la dimension référentielle est un attribut par défaut des textes, l'importance de ce qu'on a fini par appeler les indices de fictionnalité [...] Mais nombreux semblent ceux pour qui la perspective globale, depuis quelques décennies, s'est comme inversée : de la présomption de référentialité, on est passé à une présomption généralisée de fictionnalité – ou, pour reprendre la formule de Marie-Laure Ryan (1999), au dogme du panfictionisme : tout discours, en ce qu'il implique inmanquablement un gauchissement, subjectif ou rhétorique, relèverait de la fiction<sup>31</sup>.

Pour éviter cet excès, nous espérons qu'il suffira de ne pas généraliser, ne pas mettre l'étiquette de *fiction* à l'ouvrage en question.

## 5. Conclusion : vers une redéfinition du roman épistolaire

Nous pouvons donc constater la pertinence de la lecture des *Lettres* comme roman épistolaire. La définition de Robert Adams Day qui considère comme tel « tout récit en prose, long ou court, largement ou intégralement imaginaire, dans

---

<sup>29</sup> LECARME, Jacques, « L'autofiction : mauvais genre ? », in DOUBROVSKY, Serge – LECARME, Jacques – LEJEUNE, Philippe (dir.), *Autofiction & Cie*, Paris, Université Paris X (Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, n° 6), 1993, p. 227–249.

<sup>30</sup> CANTIN, *Op. cit.*

<sup>31</sup> SAINT-GELAIS, Richard, « L'effet de non-fiction : fragments d'une enquête », [[www.fabula.org/effet/interventions/16.php](http://www.fabula.org/effet/interventions/16.php)]

lequel des lettres, partiellement ou entièrement fictives, sont utilisées en quelque sorte comme véhicule de la narration ou bien jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire<sup>32</sup> » ne nous permet certainement pas de qualifier ainsi cet ouvrage. Avant tout parce que ce n'est pas un récit intégralement, ni même largement imaginaire. Il est vrai que les lettres y constituent le véhicule de la narration et qu'elles sont partiellement fictives, mais l'insertion de lettres fictives ne met pas en cause le caractère référentiel de tout l'ouvrage. Pour pouvoir attacher l'étiquette de « roman épistolaire » aux *Lettres*, nous devrions modifier la définition de Day : le roman épistolaire serait tout récit en prose, long ou court, largement ou intégralement imaginaire, – ou nullement imaginaire mais dont la composition permet une lecture similaire à celle d'un ouvrage de fiction – dans lequel des lettres, partiellement ou entièrement fictives, sont utilisées en quelque sorte comme véhicule de la narration ou bien jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire.

Toutefois, le critère de la fiction perd de son importance lorsque l'on examine un ouvrage uniquement en régime classificatoire. C'est la conception des genres de Jean-Marie Schaeffer qui permet d'établir la distinction entre la classification générique, le régime auctorial et lectorial. Sur la base de cette différence, il devient désormais possible de considérer sous un jour nouveau le débat autour de la littéarité des lettres de Mme de Sévigné et de Bussy.

La critique traditionnelle avait estimé les lettres de Mme de Sévigné en tant que *documents* écrits d'une époque, sans tenir compte de ce que l'on pourrait appeler leur littéarité. Lorsque Gérard Gailly les considère comme une *production littéraire voulue*, il aborde la question en registre auctorial, de même que Roger Duchêne, quand il constate qu'il s'agit d'un *chef d'œuvre involontaire*. Mais qui peut décider à partir de la phrase « Vous me mandez une chose étrange, je n'eusse jamais deviné le tiers qui est entre nous », écrite par Mme de Sévigné à Bussy<sup>33</sup>, s'il s'agit d'une affirmation sincère ou bien de fausse-modestie, comme le suppose Gailly ? Et est-ce bien le même corpus que les deux théoriciens qualifient de leur propre manière ? Si cela est le cas du recueil des *Lettres* réunies de Madame de Sévigné, par exemple celui qui a paru dans la collection de la Pléiade, il est difficile de ne pas être d'accord avec Roger Duchêne, car ce n'est guère concevable, toujours en régime auctorial, qu'une personne se soit souciée d'ériger une œuvre littéraire dans chacune de ses lettres, y compris tous les billets d'occasion. Il est plus logique de qualifier de production littéraire voulue les recueils composés de manière consciente, mais dans ce cas, il s'agit de mettre en

---

<sup>32</sup> DAY, Robert Adams, *Told in letters, epistolary fiction before Richardson*, University of Michigan Press, 1966. Définition adoptée par Versini, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF (première édition : 1979), 2<sup>e</sup> édition corrigée : 1998.

<sup>33</sup> A Paris, le 10 janvier 1681.

valeur le travail de composition de l'éditeur. Du côté de Bussy, comme le démontre Rouben, toujours en régime auctorial, « nous sommes en présence d'un recueil de lettres dont chacune avait à l'origine un but éphémère, certes, mais dont la patiente accumulation voulue par l'auteur a tous les caractères d'un travail d'écrivain<sup>34</sup>. »

L'édition originale de 1696 de la correspondance de Bussy et de Mme de Sévigné peut-être envisagée si l'on veut comme un roman épistolaire en régime classificatoire, mais sa référentialité ne peut guère être questionnée en régime auctorial, et cela ne modifie absolument pas les classifications d'autres éditions. Au niveau de la classification nous devons donc nous contenter d'affirmer que la correspondance de Bussy et de Mme de Sévigné se situe entre recueil de lettres et roman épistolaire. Heureusement la remarque de Fowler nous dispense d'aller plus loin, lorsqu'il soutient que les genres ne procurent pas un moyen de classification, mais que la théorie générique a une fonction de lecture et d'interprétation<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> ROUBEN, César, *Bussy-Rabutin épistolier*, Paris, Nizet, 1972, p. 22.

<sup>35</sup> FOWLER, *Op. cit.*, p. 37.



## ***Ami et Amile, est-ce vraiment une chanson de geste ?***

On se demande à juste titre si, après tant d'investigations et tant de succès intellectuels, les recherches littéraires portant sur une période, une œuvre ou un auteur du Moyen Âge peuvent encore nous fournir des informations sinon révélatrices, du moins nouvelles. Le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècles fourmillent de genres littéraires ayant leurs traditions presque obligatoires, mais s'entrecroisant parfois d'une façon étonnante et spectaculaire.

Le but du présent exposé est de réviser les rapports entre les différents genres littéraires de cette époque, d'une part pour mieux situer l'histoire d'*Ami et Amile*<sup>1</sup> parmi eux et, d'autre part, pour mieux connaître les limites d'une définition plus rigoureuse et en même temps plus nuancée des chansons de geste.

*Ami et Amile* est une histoire datant du début du XIII<sup>e</sup> siècle : la date précise et le nom de l'auteur restent inconnus. Traditionnellement, on range cette histoire parmi celles du cycle provincial des chansons de geste. L'histoire d'amitié des deux frères, jumeaux ou non, remonte très loin, à une légende d'abord orale, ensuite, dès le Moyen Âge, écrite en latin, en francien ou en langue d'oïl. À l'origine de cette histoire de l'amitié parfaite ou éternelle, il y a des mythes célèbres de l'Antiquité comme ceux de *Damon et Pythias* ou d'*Oreste et Pylade* ou même celui des *Dioscures, Castor et Pollux*<sup>2</sup>. La chanson a plusieurs antécédents dans les différentes traditions du Moyen Âge également : la tradition hagiographique nous a légué une vie de saint intitulée *Vita Sanctorum Amici et Amelii Carissimorum*, texte latin datant de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Dans la tradition épique, nous connaissons un poème anglo-normand, *Amis et Amilum*, tout comme dans la tradition folklorique les deux contes *Les deux frères* et *Le fidèle serviteur*. Finalement, il faut également ajouter le roman d'*Amis et Amiloum*, une œuvre de la tradition romanesque.

On a l'habitude d'affirmer que la chanson de geste *Ami et Amile* se rattache à la tradition épique d'après les aspects formels. La question qui se pose tout de même est de savoir s'il s'agit vraiment d'une chanson de geste dans ce cas-là, *stricto sensu* et de tous les points de vue possibles. Nous nous sommes donc proposé de confronter d'abord les caractéristiques thématiques des genres littéraires dans lesquels apparaît cette histoire bien avant les chansons de geste proprement

---

<sup>1</sup> La version en langue francienne de cette chanson de geste nous est parvenue par un seul manuscrit qui se trouve dans les fonds français de la Bibliothèque Nationale de France. La chanson est composée de laisses décasyllabiques.

<sup>2</sup> LAFFONT-BOMPIANI, Robert, *Dictionnaire des œuvres*, (collection dirigée par Guy Schoeller), Paris, Laffont, 1968, p. 121.

dites, pour trouver ensuite la place de cette œuvre parmi les chansons de l'époque, au début du XIII<sup>e</sup> siècle.

### Quelques genres littéraires de l'époque

Tout d'abord, un bref aperçu historique des genres littéraires s'impose, à commencer par *les hagiographies*. Avec les hagiographies, les passions et les paraphrases d'Évangiles ainsi qu'avec les pérégrinations du X<sup>e</sup> siècle, l'action apparaît dans le genre épique. Du point de vue de notre réflexion, ce sont sans doute les hagiographies qui représentent le plus grand intérêt. L'hagiographie a sa structure propre qui se réfère non pas aux actes passés, aux lieux, mais à tout ce qui est exemplaire. C'est essentiellement un discours de vertus. Il est contigu à l'extraordinaire et au merveilleux. Dans les hagiographies, le possible, le merveilleux et l'extraordinaire sont les composants de la fiction qui sert elle-même d'exemplaire. Dans ce discours sont représentés le martyr, le miracle, l'accomplissement. Les vies de saint offrent bien évidemment un choix des vertus. Selon les variétés des vertus présentées, il est possible de distinguer trois grandes classes des hagiographies : type démoniaque, type ascétique et moral, et type historique.

On aura donc la vie de saint qui va de l'ascèse aux miracles par une progression vers la visibilité, ou, au contraire, celle qui vise, au-delà des premiers prodiges, les vertus communes et 'cachées', la 'fidélité dans les petites choses', traits de la véritable sainteté<sup>3</sup>.

Dans une hagiographie, le héros a souvent une origine noble, il présente l'exemple religieux et, souvent, il fait face à l'ordre politique. Le lecteur connaît le chemin de la sainteté et la vie de saint nous laisse constater que « le saint est celui qui ne perd rien de ce qu'il a reçu »<sup>4</sup>.

Quant aux *chansons de geste*, elles sont des poèmes épiques apparus d'abord à la fin du XI<sup>e</sup> et au début XII<sup>e</sup> siècle. Les chansons de geste narrent dans la plupart des cas des guerres menées par un roi, notamment Charlemagne, au nom de la chrétienté contre l'islam. D'autres sujets des chansons sont également des combats des chevaliers de Charlemagne, mais cette fois-ci contre les infidèles de la société féodale, pour défendre le droit, le fief. Dans un univers principalement guerrier, les actions des héros, l'intrigue et les aventures sont entourées du merveilleux, de la richesse et de la beauté. Il n'est pas exagéré d'affirmer que le merveilleux envahit toute l'épopée. Du côté du surnaturel, on voit apparaître des objets magiques, des enchanteurs, des anges, envoyés de Dieu. Les éléments historiques et surnaturels se mêlent, mais le personnage du héros reste toujours

---

<sup>3</sup> *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, (sous la rédaction de Pierre-Marc de Biasi), Paris, Encyclopaedia Universalis-Albin Michel, 1997. p. 356.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 355.



humain, il ne se bat pas avec des monstres, et le sujet reste le plus souvent politique. En parlant des chansons de geste, il est indispensable d'ajouter qu'elles sont généralement réparties en cycles. Le regroupement est essentiellement thématique. On connaît plusieurs cycles : le cycle du Roi, le cycle de Doon de Mayence, le cycle de Garin de Monglane. On pourrait les appeler des cycles familiaux car les chansons de chaque cycle racontent l'histoire des familles les plus connues de la société féodale de l'époque.

Le merveilleux et l'extraordinaire conquièrent une autre sphère de la littérature médiévale : *le conte*. Le conte est en effet un récit de fiction, c'est son caractère de « fictivité avouée » qui le distingue des autres formes littéraires. Il ne cherche pas à s'inscrire dans le monde actuel : dans l'univers du conte tout est possible, ce sont le merveilleux, la magie, le fantastique qui dominent ce monde. En ce qui concerne le merveilleux, on peut admettre avec Jacques Le Goff<sup>5</sup>, qu'il représente une catégorie tout à fait particulière de l'esprit et de la littérature. L'homme médiéval considère le merveilleux comme un univers d'objets ; le héros, de son côté, découvre « un mystère qui renvoie à ses propres limites, à son impuissance à comprendre, à son incapacité de concevoir »<sup>6</sup>. La merveille peut évoquer différentes sensations et sentiments qui vont « du simple étonnement devant l'imprévu jusqu'à la terreur panique provoquée par des prodiges les plus effrayants »<sup>7</sup>. Effectivement, le conte est inséparable du merveilleux.

Un conte a toujours des valeurs représentées par ses héros, un aspect moral qui cherche à aider l'évolution personnelle du héros et du public. Il est issu de la tradition populaire et folklorique. Notons à cet endroit que dans *Ami et Amile*, on peut trouver plusieurs motifs typiquement folkloriques, tel le serviteur fidèle qui reste, malgré toutes les situations pénibles, aux côtés de son maître.

Finalement, la tradition romanesque nous offre un très grand nombre de *romans*. D'une part, parallèlement aux chansons de geste, c'est dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent déjà les premiers romans<sup>8</sup>, en majeure partie à sujet antique, abondant en batailles et en combats. D'autre part, dans la même période, les romans en vers de Chrétien de Troyes<sup>9</sup> voient le jour, alors que les grands romans en prose n'apparaissent qu'au XIII<sup>e</sup> siècle. Le roman, déjà au Moyen Âge, est caractérisé par l'unité du temps et du lieu, et par le rapport entre l'imaginaire et le réel. Il est important de souligner encore le personnage du romancier. Il est auteur-narrateur : il raconte, explique, communique ses

<sup>5</sup> LE GOFF, Jacques, *Un autre Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1999.

<sup>6</sup> DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale. L'Autre, l'ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, p. 77.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>8</sup> Cf. : *Roman de Thèbes, Roman de Troie, Roman d'Énéas, Roman d'Alexandre*.

<sup>9</sup> Cf. : *Cligès, Érec et Énide, Yvain ou Le Chevalier au Lion, Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette, Le Conte du Graal*.

sentiments, ainsi qu'il influence le lecteur par ses inventions. Pour présenter la création romanesque médiévale, l'art de Chrétien de Troyes, un des plus célèbres romanciers de l'époque, nous sert d'exemple par excellence<sup>10</sup>. Chez lui, la prouesse sert l'amour et réciproquement, l'amour inspire la prouesse. La vertu chevaleresque fait partie des valeurs courtoises ainsi que la beauté, la sagesse et la spiritualité. Un rôle particulier revient ici aux personnages féminins secondaires, tantôt auxiliaires, tantôt maléfiques.

Dans *Tristan et Iseut*, roman à mi-chemin entre une courtoisie languissante et une prédestination mystique, la narration est plus proche de la parataxe de l'épopée que de la narration romanesque. Malgré les différentes conceptions de l'écriture de nombreux auteurs, les romans de Tristan sont des histoires de passions écrasantes, de bonheur impossible, d'échec total devant le destin triomphant. Au fil des événements, le lecteur perçoit aussi le souci de l'auteur de présenter, d'une façon minutieuse, l'état spirituel et psychique des personnages.

Chrétien de Troyes singularise ses personnages, il les décrit avec une grande finesse. Les aventures, les merveilles sont d'une part des signes pour le lecteur et d'autre part des raisons et des preuves de l'évolution du héros. Chrétien de Troyes unifie dans ses œuvres le merveilleux de la tradition bretonne et la description réaliste du monde arthurien. Le héros se déplace pour voir les merveilles, pour chercher l'aventure et pour surmonter les obstacles. Chrétien de Troyes est l'auteur de la fiction et de l'aventure. Il s'implique dans son texte tout en gardant une certaine distance face aux événements et aux personnages. Il utilise en même temps un grand nombre de structures narratives et dispose d'un véritable programme d'écriture. Il est clair que chez Chrétien de Troyes il s'agit d'une stratégie d'écriture et non pas d'une tactique. L'objet principal des romans est l'intégration du héros dans la société, la connaissance de l'autre et de soi-même.

Après avoir passé en revue les caractéristiques principales des genres littéraires majeurs vers le début du XIII<sup>e</sup> siècle, voyons *Ami et Amile* pour essayer de désigner sa place parmi les genres énumérés.

### ***Ami et Amile* : une chanson de geste ?**

*Ami et Amile* est une histoire particulière dont le sujet principal nous paraît être loin de celui des chansons de geste. Nous ne connaissons pas l'auteur qui chante l'amitié absolue de deux hommes :

---

<sup>10</sup> HALÁSZ, Katalin, « Structures narratives chez Chrétien de Troyes », *Studia Romanica* (series litteraria, fasc. VII.), Debrecen, 1980.

Huimais orréz de douz bons compaignons,  
Ce est d'Amile et d'Amis le baron.  
Engendré furent par sainte annuncion  
Et en un jor furent né li baron.  
A Mortiers gisent, que de fi le seit on.  
Huimais orréz de ces douz compaignons,  
Com il servirent a Paris a Charlon  
Par lor grant compaignie<sup>11</sup>.

Dans cette chanson, les guerres, les croisades sont absentes, il n'y a que des combats singuliers qui se déroulent souvent dans l'âme des deux amis. L'amitié exemplaire qui unit les deux chevaliers, atteint une dimension religieuse : Dieu intervient au cours des événements par des anges, des miracles. Il sauve, par exemple, les enfants sacrifiés d'Amile pour sauver Ami. Les deux héros se sacrifient mutuellement, ils sont l'un pour l'autre et l'un par l'autre. L'amour de l'autre dépasse l'amour de soi-même, ils représentent une amitié vécue jusqu'au sacrifice total : cette relation forte est voulue par Dieu. Leur amitié n'est pas liée au plan de l'amitié terrestre, elle est beaucoup plus spirituelle. L'amitié devient une forme de charité, ils meurent sur le chemin du retour d'un pèlerinage à Jérusalem. Les thèmes et les motifs sont tous liés aux relations humaines, à l'évolution du héros et ne réfèrent pas remarquablement au moment historique comme en général dans les chansons de geste. Le sujet de l'absolu, du manichéisme est traité sous l'angle de la religion chrétienne, et les autres thèmes pertinents sont la relation de l'amour et de l'amitié ainsi que le rôle de la femme. Dans *Ami et Amile* c'est l'individu, la personnalité, l'exploit personnel qui sont au centre de l'intérêt vis-à-vis des exploits collectifs connus par exemple de *la Chanson de Roland*.

Il est important de souligner également le fait que *Ami et Amile* ne contient pas d'anecdotes mais se borne à l'essentiel. Il utilise deux types de laisses : laisses narratives et laisses composées, et chaque fois, ces laisses se terminent par un vers orphelin qui ne se trouve pas du tout dans les chansons de geste traditionnelles. Il n'est pas sans intérêt de mentionner la ressemblance entre les stratégies narratives de l'auteur anonyme de cette histoire et de ceux des romans médiévaux. Nous sommes témoins de nombreuses interventions de l'auteur-narrateur soit pour porter un jugement ou faire un commentaire, soit pour annoncer ce qui va se produire.

Évidemment, nous ne pouvons pas prétendre à une analyse exhaustive du problème posé, mais après avoir souligné les caractéristiques tant formelles que thématiques de quelques genres littéraires et de l'histoire *Ami et Amile*, nous

---

<sup>11</sup> *Ami et Amile*, publiée par DEMBOWSKI, Peter F., Paris, Champion, coll. " Les Classiques français du Moyen Age ", 1987. (La traduction d'*Ami et Amile* en français moderne a été faite par Joël BLANCHARD et Michel QUEREUIL, *Ami et Amile*, Paris, Champion, 1985.)

repreions notre hypothèse concernant la place d'*Ami et Amile* parmi les genres littéraires.

Nous pouvons faire abstraction des traits purement formels des genres, pour nous pencher plutôt sur l'aspect générique. Il est intéressant donc de souligner qu'*Ami et Amile* diffère à plusieurs points des chansons de geste traditionnelles et révèle souvent les traits d'une hagiographie, d'un conte ou d'un roman. Dans *Ami et Amile* nous trouvons des exploits personnels, les aventures exceptionnelles des deux héros, de la longue quête qui sont bien des éléments caractéristiques de la création romanesque à l'opposé des exploits collectifs des chansons de geste. De plus, nous pouvons y découvrir des épisodes qui abondent en éléments merveilleux et légendaires référant aux contes. D'autres épisodes se composent d'innombrables moments miraculeux remontant à la tradition hagiographique. L'œuvre tout entière est fortement marquée par les motifs religieux, par les vertus chrétiennes.

### Conclusions

Le problème générique des chansons de geste a déjà été examiné par plusieurs médiévistes. Les ressemblances évidentes avec les hagiographies laissent constater les spécialistes que de nombreuses chansons, y compris également *Ami et Amile*, paraissent se situer à la frontière de ces deux genres. Cette chanson, en effet, est aussi proche du roman. « Cette ambiguïté pourrait être simplement due à son appartenance à une période (les environs de 1200) où le genre se diversifie, recherche des formules nouvelles et connaît un important renouvellement thématique. Ce n'est pas le cas. [...] Les problèmes que pose *Ami et Amile* intéressent en fait le genre tout entier ...<sup>12</sup>. » C'est l'époque où épopée, hagiographie et folklore s'entrecroisent. La chanson d'*Ami et Amile* contient donc de nombreux éléments qui permettent difficilement de la distinguer des hagiographies, des romans ou même des contes. Cette chanson est l'exemple par excellence de démontrer que « la chanson de geste n'est pas un genre figé, rigide, guindé dans une esthétique archaisante de plus en plus moribonde ».<sup>13</sup>

Par conséquent, il est pratiquement impossible d'insérer *Ami et Amile* dans la stricte catégorie de la chanson de geste. *Ami et Amile*, histoire de l'amitié exemplaire, histoire inclassable à multiples facettes, est un cas limite à la frontière de plusieurs genres littéraires.

---

<sup>12</sup> BOUTET, Dominique, *La chanson de geste*, Paris, PUF, 1993, p. 45–46.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 271.

## László et Lancelot

Le titre de ce petit exposé pourrait être *László* < *Lancelot* [l̃ā:s(ə)lo]. Que veut dire ce titre et pourquoi cet [ã], prononciation médiévale, comme on l'entend toujours dans le Midi de la France (et équivalant à peu près à la voyelle nasale [ã] du portugais contemporain), et non pas un [ɑ] nasal, prononciation moderne du français standard ? Dans ce qui suit, nous répondrons à ces questions en essayant de donner en même temps un nouvel aspect à l'étymologie traditionnelle du prénom hongrois *László*.

Grâce aux divers manuels et dictionnaires des noms propres, l'étymologie de la plupart des anthroponymes est plus ou moins bien connue. Souvent, pour un seul prénom, il peut y avoir plusieurs étymons qui ne s'excluent pas, fait dû à la rencontre de nombreuses conjonctures historiques et/ou culturelles. Les incertitudes s'expliquent toujours par le manque de documents. Il en est ainsi pour le prénom hongrois *László* : il est notoire que ce prénom serait d'origine slave, remontant, à travers la forme latinisée *Ladislaus*, à *Vladislav*<sup>1</sup>. Cependant, il y a deux circonstances moins connues : d'une part, la fréquente identification du prénom *László* au nom de *Lancelot*, et de l'autre, l'articulation difficile de ce prénom dans la série des noms slaves du même type.

Dans les hagiographies et les index onomastiques de l'Église, ainsi que dans les calendriers et livres liturgiques, l'identification des deux noms *Lancelot* et *László* comme équivalents de *Ladislas* (c'est-à-dire saint Ladislas, roi de Hongrie), est tout à fait courante<sup>2</sup>. Il est fort probable que l'emploi du prénom *Lancelot* dési-

---

<sup>1</sup> KÁLMÁN, Béla, *A nevek világa [L'univers des noms]*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1973, p. 32 ; SZILÁGYI, Ferenc, *Sokféle neveknek magyarázata [Explication des noms du calendrier]*, Budapest, RTV-Minerva, 1987, p. 144.

<sup>2</sup> À ce sujet, cf. les sites web suivants, consultés le 25 octobre 2005 :

- Short biography of St. Ladislaus I, also known as St. Lancelot, Lalo (sic!) or Laszlo : <http://users.erols.com/saintpat/ss/0627.htm#lalo>
- Saints' Names (boys J-M) & Their Meanings – Good News Ministries Online [Lance, Ladislaus, Lancelot, Lazlo] : <http://wordbytes.org/saints/names-boys-jm.htm>
- Patron Saints Index: Saint Ladislas [also known as Lancelot, Laszlo] : <http://www.catholic.forum.com/saints/saint158.htm>
- [En 1905, St Ladislas ou Lancelot ...] : <http://www.abbaye-tamie.com/Liturgie/martyrologe/juin.htm>

gnant plusieurs rois de Hongrie prénommés László<sup>3</sup> s'explique plus tard par la paronymie des deux mots, mais il n'en est pas moins possible d'admettre que le prénom hongrois *László* ait, à son tour, deux sources sinon parallèles du moins consécutives : *Vladislav* et (ensuite) *Lancelot*. Cette hypothèse est soutenue par la coïncidence de deux arguments phonétiques : la typologie syllabique des mots slaves passés dans le hongrois et la prononciation médiévale du mot *Lancelot*. À cette dernière considération s'ajoute encore un argument supplémentaire d'ordre culturel : la popularité de ce prénom dans la Hongrie du bas Moyen Âge.

Là où la première syllabe est accentuée dans un mot slave plurisyllabique, la deuxième, posttonique, disparaît lors du passage dans le hongrois, et cette syncope, parent lointain de la chute des pénultièmes atones en latin vulgaire, entraîne l'allongement de la première syllabe du mot devenu hongrois : sl. (vraisemblablement serbe) *ma'lina* > h. *málna*, sl. *pa'lica* > h. *pálca*, sl. *Ka'zimir* > h. *Kázmér*. Le phonétisme des noms propres (anthroponymes et toponymes) est souvent compliqué par des circonstances morphologiques : les noms terminés en *-slav* gardent, dans le hongrois, leur caractère trisyllabique : *Boguslav* > *Bogyiszló*, *Miroslav* > *Miriszló*, *Sobeslav* > *Szoboszló*, *Stanislav* > *Szaniszló*, et ... : *Vladislav* > *Laduzlo* [*Ladoszló*] (daté de 1334<sup>4</sup>) transformé en > *Lazlo* [*László*] (à partir de 1274<sup>5</sup>).

Pourquoi, auprès de *Stanislav* > *Szaniszló* etc., un traitement *Vladislav* > *Ladoszló* > *László* ? Comment expliquer cet écart sinon par une influence extérieure ? Quelle peut bien être cette influence sinon celle du nom *Lancelot*, prononcé à l'époque [lã:s(ə)lo] en ancien français et devenu [la:slo:] dénasalisé en hongrois ? On sait que la prononciation en [ã] a été maintenue très longtemps, la prononciation vélaire est relativement tardive<sup>6</sup>.

Pour soutenir cette hypothèse, il suffirait peut-être de citer Géza Bárczi qui constate que l'aristocratie hongroise du XI<sup>e</sup> siècle avait une prédilection pour les noms français comme *Roland*, *Olivier*, *Lancelot*, *Tristan*, *Iseut*, etc.<sup>7</sup> : tous des

<sup>3</sup> P. ex. : CSERNUS, Sándor, « Lancelot király és Magyarország mint a kereszténység védőbástyája » [Le roi Lancelot et la Hongrie comme bastion de la chrétienté]. In : *A magyar művelődés és a kereszténység – La civiltà ungherese e il cristianesimo*. (Éd. : Jankovics József, Monok István, Nyerges Judit, Sárközy Péter) Budapest – Szeged, Nemzetközi Magyar-ságtudományi Társaság – Scriptum Rt, 1998, p. 580–596.

<sup>4</sup> SZAMOTA, István – ZOLNAI, Gyula, *Magyar Oklevél-Szótár [Dictionnaire des Chartes hongroises]*. Budapest, Kossuth Nyomda, 1984.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> BOURCIEZ, Édouard, *Précis de Phonétique française*. Paris, C. Klincksieck, 1958, §§ 43–44, p. 45–46 et : RAYNAUD DE LAGE, Guy, *Introduction à l'ancien français*. Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1964, p. 13.

<sup>7</sup> BÁRCZI, Géza, *A magyar szókincs eredete [Les origines du stock lexical hongrois]*. Budapest, Tinta Kiadó, 2001 (Mesterművek I, reprint kiadás), p. 111.

noms littéraires ; on peut donc supposer à juste titre que les ouvrages dont ils étaient les personnages principaux étaient plus ou moins connus. Pourtant, *Ladislaus* et ses variantes (*Latizlou*, *Lodizlou*, *Logescelaus* [!] etc.) l'emportent sur tous, y compris *Lanceret* et ses variantes<sup>8</sup>.

Il y a cependant un autre argument, non plus linguistique, mais relevant plutôt du domaine de la littérature comparée qui, en dehors de son intérêt philologique, explique la présence de cet article dans un volume en hommage à madame Olga Penke, éminent connaisseur des lettres françaises et hongroises. Il s'agit de certains parallélismes qu'on peut relever entre *Le Chevalier de la Charrette (ou Lancelot)* de Chrétien de Troyes et la légende hongroise racontant la lutte de saint Ladislas avec le ravisseur païen d'une jeune fille hongroise.

Selon Béla Kálmán, la diffusion médiévale du prénom *László* a été certainement facilitée par la grande popularité des légendes du roi-chevalier<sup>9</sup>. Parmi ces légendes, il y en a une qui est particulièrement importante du point de vue de notre sujet : le rapt de la jeune Hongroise dans la bataille de Kerlés-Cserhalom représentée sur des fresques dans plusieurs églises de Transylvanie et de l'ancienne Haute-Hongrie et racontée dans plusieurs manuscrits : la *Chronique Illustrée*, le *Manuscrit Érdy*, la *Chronique Thúróczy*, et, enfin, chez Bonfini<sup>10</sup>.

Les analyses de Gyula László portent en premier lieu sur les rapports orientaux de cette légende. Au début de son livre il écrit que toutes les légendes de saint Ladislas ont leurs antécédents archaïques en Europe, sauf la bataille de Kerlés-Cserhalom qui n'en a pas<sup>11</sup>. Dans ce qui suit, nous voudrions prouver que les parallélismes qui se révèlent entre cette histoire et la première partie du *Lancelot* de Chrétien ne sont pas dus au hasard, et que ces parallélismes et ceux des noms (*Lancelot* ~ *László*) se soutiennent.

Les motifs principaux des deux récits, les points essentiels des arguments s'accordent, et s'inscrivent dans un schéma général, dans une structure des contes de fée, au sens proppien :

1. le récit commence par le rapt d'une femme,
2. le ravisseur représente le monde des ténèbres (il est presque noir sur les fresques, et, chez Chrétien, il représente un pays d'où nul étranger ne revient jamais ; ce monde est séparé du nôtre par « l'ève felesesse, / noire

<sup>8</sup> FEHÉRTÓI, Katalin, *Árpád-kori személynévtár [Recueil des anthroponymes du temps des Árpád] 1000–1301*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, p. 477–479, p. 481.

<sup>9</sup> KÁLMÁN, Béla, *Op. cit.*, p. 144.

<sup>10</sup> LÁSZLÓ, Gyula, *A Szent László-legenda középkori falképei [Les fresques médiévales de la Légende de saint Ladislas]*. Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület, 1993, p. 13–44.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 16.

- et bruiant, roide et espesse, / tant leide et tant espoantable / con se fust li fluns au deable »)<sup>12</sup>,
3. la femme enlevée est une des plus nobles (la fille de l'évêque et la reine),
  4. la scène d'enlèvement se passe devant tout le monde, en public,
  5. le rapt est suivi d'une poursuite,
  6. cette poursuite est menée par le meilleur des chevaliers (Lancelot et László),
  7. ce chevalier représente le monde de la lumière<sup>13</sup>,
  8. la poursuite se termine par un duel,
  9. au cours de ce duel, la femme court à l'aide de son chevalier (la jeune fille à l'épée dans la légende de saint Ladislav et Guenièvre donnant des instructions à Lancelot dans ce roman de *Chrétien*),
  10. après la lutte, le héros se trouve engagé dans une scène d'intimité avec la femme sauvée (la scène du « repos » dans la légende de saint Ladislav et la nuit d'amour dans *Lancelot*).

Notons encore un motif n'apparaissant pas dans toutes les versions hongroises et n'ayant pas d'importance dans *Le Chevalier de la Charrette* non plus : la grâce demandée par une femme pour le vaincu, refusée dans la légende de saint Ladislav et accordée dans *Lancelot*.

Malgré la brièveté et la simplicité des textes hongrois face à la richesse en épisodes et en éléments anecdotiques du texte français et malgré les écarts considérables entre les deux « messages » transmis par les textes français et hongrois, il n'est peut-être pas erroné ou exagéré de supposer que l'histoire de Lancelot et le roman même (fin du XII<sup>e</sup> siècle) aient été connus en Hongrie aux cours des siècles suivants.

D'après les témoignages de certains romans traduits en croate médiéval (*Roman de Troie*, *Roman d'Alexandre*) et contenant des emprunts linguistiques faits à l'ancien hongrois<sup>14</sup>, rien n'exclut la probabilité de l'existence d'autres textes tra-

---

<sup>12</sup> CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la Charrette ou le Roman de Lancelot* (éd. Charles Méla), Paris, Librairie Générale Française, 1992, v. 3009–3012.

<sup>13</sup> En ce qui concerne la lutte de la lumière et de l'obscurité dans cette légende, v. : LÁSZLÓ, Gyula, *A honfoglaló magyarok művészete Erdélyben [L'art des Hongrois conquérants en Transylvanie]*. Kolozsvár [Cluj], 1942, et JANKOVICH, Marcell, *Csillagok között fényes-séges csillag [Étoile brillante et lumineuse parmi les étoiles]*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1987, p. 13–25.

<sup>14</sup> HADROVICS, László, « Az ó-magyar *Trója-regény* nyomai a délszláv irodalomban » [Les traces d'un *Roman de Troie* en vieux hongrois dans la littérature des Slaves du Sud]. *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 5, 1954, p. 79–175, et « A délszláv *Nagy Sándor-regény* és középkori irodalmunk » [Le *Roman d'Alexandre* des Slaves du Sud et la littérature hongroise au Moyen Âge]. *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 16, 1960, p. 233–293.



duits en langue hongroise au XIII<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècles, juste au contraire : cette probabilité nous paraît assez grande.

La fréquente identification du prénom *László* au nom de *Lancelot*, l'articulation difficile de *László* dans la typologie syllabique des mots hongrois d'origine slave, la multitude des noms français, y compris *Lancelot*, dans la Hongrie du bas Moyen Âge et les parallélismes entre la structure narrative de *Lancelot de Chrétien de Troyes* et celle d'une légende de saint Ladislas : autant d'arguments donc pour une double étymologie du prénom *László*, admettant bien *Lancelot* parallèlement à *Vladislas*, étymon traditionnellement proposé et confirmé.



## Rabelais et les supplices

Evoquer Rabelais et les supplices peut, à première vue, paraître surprenant quand on admet généralement que son œuvre illustre d'ordinaire la joie de vivre, le vin coulant à flots, les joyeuses farces, l'amour physique, le rire. Et certes, cela est vrai, mais en analysant plus profondément l'œuvre, on se rend compte que la mort est présente partout, soit dans les textes dont elle est le sujet, soit de manière diffuse, là où il n'est pas question d'elle. C'est que la valorisation de la vie implique, en tant que telle, la pensée de la mort. Non que cette pensée constitue une hantise chez Rabelais. Au contraire, un peu comme Montaigne plus tard, il va nous familiariser avec la mort et nous indiquer une direction à suivre pour l'accepter lucidement, voire sereinement<sup>1</sup>.

Si tant est que le supplice suivi ou non de mort puisse l'être ! De tout temps, l'imagination dans ce domaine a été féconde et productrice de maintes manières de faire souffrir. Au Moyen Age, juges, baillis et leurs assistants, notamment le bourreau, « accompagnent le mort dans ses derniers instants<sup>2</sup> » et les motifs pouvant entraîner le châtement et la mise à mort des condamnés étaient fort variés. Ouvrons *Le Livre de Raison* de Maître Nicolas Versoris<sup>3</sup>, la *Chronique* de Pierre Driart<sup>4</sup>, le *Journal d'un bourgeois de Paris sous François 1<sup>er</sup>* (1515–1536)<sup>5</sup>, pour lire des exemples de suppliciés. Le 29 juillet 1523 est exécuté un certain « capitaine Mauclon » qui avait pris la tête d'une bande de pillards et de brigands qui volaient, maltraitaient les paysans, violaient les femmes et filles rencontrées ou surprises.

La troupe est décimée et le chef fait prisonnier : « ... pour sa peine fut mené au Palays à la pierre de marbre où là il eust la main dextre couppee, de là mené en Grève devant l'ostel de ville, mis sur ung eschaffault, luy fut la teste tranchée,

---

<sup>1</sup> Les hommes du XVI<sup>e</sup> siècle ont fait face au problème de la mort : les Evangéliques, tels Lefèvre d'Étaples, Briçonnet et sa fidèle Marguerite de Navarre, méditent sur la mort ; Luther édite en 1520 à Anvers le *Sermo Luther de Praeparatione ad moriendum e Vernaculum latinum versus*. Erasme publie en 1533 son *De Praeparatione ad mortem*, afin de conjurer l'angoisse des fins dernière et d'annihiler la peur eschatologique.

<sup>2</sup> ALEXANDRE-BIDON, Danièle, *La Mort au Moyen Age XIII<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Hachette Littérature, 1998, p. 175.

<sup>3</sup> VERSORIS, Nicolas, *Le livre de Raison*, éd. C. Fagniez, Paris, Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France, 1885.

<sup>4</sup> DRIART, Pierre, *Chronique parisienne de Pierre Driart (1522–1535)*, éd. Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France, XII, Paris, Champion, 1885.

<sup>5</sup> Edition V.L. Bourrilly, Paris, Picard, 1910.

puy son corps mis en quatre parties ...<sup>6</sup> ». On racontait qu'il voulait chasser le roi de France de son royaume, mais le chroniqueur ne retient pas ces dires, car, « ... si la chose eust esté contre luy prouvée, il eust en oultre trop plus grave peine<sup>7</sup> ». Pierre Driart nous apprend que le 10 novembre 1523, « fut brûlé tout vif en la place Maubert ung nommé Racine, imprimeur de la Nation de Normandie, qui comme on disoit avoit conspiré avec plusieurs mauvais garçons [ ... ] de piller plusieurs bonnes maisons<sup>8</sup> ». Un homme brûlé vif, sans preuve aucune (« comme on disait ») et Pierre Driart reste impassible...

Lisons aussi les *Mémoires* de Blaise de Monluc<sup>9</sup>. En février 1562, à Saint-Mézard, Monluc fait exécuter des Huguenots qui commencent « la guerre découverte contre la noblesse » et médisent du roi. Le neveu de l'avocat du Roi et de la Reine de Navarre à Lectoure, deux autres huguenots et un diacre ont été arrêtés sur son ordre. Monluc, sur un témoignage unique, sans jugement, en dépit de l'appel à la pitié qu'il entend, fait décapiter le neveu de Verdier, pendre deux autres réformés mais décide d'épargner le diacre, « pour ce qu'il n'avoit que dix-huit ans [ ... ] afin aussi qu'il portât les nouvelles à ses frères », mais il le fit tellement fouetter par les bourreaux que le jeune homme en meurt « au bout de 10 ou 12 jours après ». Et Monluc s'en félicite<sup>10</sup> !

De ces divers exemples, il ressort qu'on avait recours au bûcher après supplices raffinés ou sans supplice, à la pendaison, à la décapitation. De fait, le supplice des hérétiques était surtout le bûcher. Rabelais le mentionne à plusieurs reprises, notamment dans la lettre au « très illustre Prince et révérendissime Monseigneur Odet cardinal de Chastillon » où l'auteur parle d'amasser lui-même le bois « et le feu allumé pour en icelluy [se] brusler »<sup>11</sup>, sans compter les « je le maintiens jusqu'au feu exclusive » où le jeu n'est certes pas absent mais où un souvenir des bûchers n'est pas à exclure. La pendaison est aussi courante, Rabelais parle de la « mortelle squinanche » et Gymnaste, dans une situation qui prête à rire, affirme : « J'ay veu des pendus plus de cinq cens »<sup>12</sup>. Il était en outre de tradition de fouetter les petits enfants « en nos pays, quand on pendoit quelque malfaiteur, afin qu'il leur en soubvint » : C'est que, au Moyen Age, la mort du criminel se déroule en public et le caractère public du châtement a pour finalité un souci didactique : la mort du criminel sert d'exemple, au point qu'en Italie, aux XV<sup>e</sup>

---

<sup>6</sup> *Livre de Raison* de Maître N. Versoris, de l'an V cent XXIII, n° 115.

<sup>7</sup> Lire aussi dans le même ouvrage : n° 151, n° 294. Supplice du bûcher infligé à divers condamnés.

<sup>8</sup> *Journal d'un bourgeois de Paris*, p.158.

<sup>9</sup> *Commentaires*, éd. P. Courteault, Paris, 1913.

<sup>10</sup> MONLUC, *Commentaires*, *Op. cit.*, t. II, p. 419.

<sup>11</sup> RABELAIS, François, *Œuvres complètes de Rabelais*, Paris, Seuil, 1973, 1 volume (nous utilisons cette édition), p. 565.

<sup>12</sup> RABELAIS, François, *Gargantua*, chap. 42.

et XVI<sup>e</sup> siècles, les pères de famille emmènent les petits garçons assister à ce spectacle afin de compléter leur éducation morale par un exemple pris sur le vif. En revanche, Pantagruel prend position contre cette coutume<sup>13</sup>.

Il semblerait donc, à première vue, que Rabelais ne s'étende pas longuement sur les supplices. En revanche, se rendant compte de l'évolution défavorable des événements, de la montée des périls et du nombre toujours plus important des mises à mort d'hérétiques ou de prétendus tels, il va dans le *Quart livre* faire parler Homenaz, de telle manière que nous aurons devant nous l'image émouvante des suppliciés pour cause d'hérésie. Écoutons l'apôtre décrétaliste : « Bruslez, tenaillez, cizaillez, noyez, pendez, empallez, espaultrez, démembrerez, exentérez, découpez, fricassez, grislez, transez, crucifiez, bouillez, escarbouillez, escartelez, débezillez, déhingandez, carbonnadez ces meschans Haereticques Décréталifuges, Décréталicides, pires que homicides, pires que parricides, Décréталictones du Diable.<sup>14</sup> »

Terrible évocation suggestive de toute la gamme des supplices alors infligés à des êtres humains... L'imagination dans ce domaine est profusément destructrice !

Les allusions aux troubles de l'époque sont fort nombreuses et si, dans les deux premiers livres, elles sont en fin de compte discrètes – l'époque étant (restons prudents !) relativement favorable – dans les deux dernières la satire devient plus sérieuse, même si elle semble déguisée<sup>15</sup>. Rabelais condamne tout ce qui provient du fanatisme. Il blâme ainsi le délire, la frénésie des « Sorbonagres » et sa cible favorite demeure le syndic de la Faculté de Théologie, Noël Béda. Le collègue de Montaigu, dont les humanistes critiquaient la saleté et les méthodes pédagogiques est sévèrement mis en cause par Rabelais qui ajoute par Pnocrates interposé : « ... et si j'étois roy de Paris, le diable m'emporte si je ne mettois le feu dedans et faisois brusler et principal et regens ...<sup>16</sup> ». De fait, Noël Béda, régent de Montaigu, était mis en prison à peu près au moment où Rabelais écrivait ces lignes.

Mais revenons à la harangue d'Homenaz citée plus haut : puisque les hérétiques ne veulent ni apprendre ni connaître les *Décrétales* (de Grégoire IX, 1234), voici donc les châtements prônés avec force éloquence et dans une sorte d'extase par l'apôtre des *Décrétales*. L'escalade à l'île des Papimanes est mise en scène avec le plus grand soin par Rabelais, afin de donner plus de relief à la satire. L'auteur

<sup>13</sup> RABELAIS, François, *Quart livre*, 48.

<sup>14</sup> RABELAIS, François, *Quart livre*, 53.

<sup>15</sup> Lire *Pantagruel*, 5, 7, *Gargantua* 20, 34, 54. Dans ce dernier chapitre, l'entrée de Thélème est interdite aux hypocrites, aux « fagoteurs de tabus », c'est-à-dire vraisemblablement à ceux qui allument le bûcher pour les hérétiques.

<sup>16</sup> RABELAIS, François, *Quart livre*, 21.

veut faire saisir combien se révèle néfaste une fausse conception de la religion où les opinions des papes importent plus que le Nouveau Testament. L'inconscience d'Homenaz – et de ses pairs – qui vit dans le luxe, et qui est plein d'onction et de bienveillance pour ses hôtes, est pour nous significative : n'est-il pas prêt à torturer et à faire périr sans hésitation ceux qu'il tient pour hérétiques ? Où est l'esprit évangélique ? Où est l'enseignement du Christ ? Pantagruel et ses compagnons ont pour cette trahison de la vraie foi les jugements qui conviennent. On peut les considérer comme étant ceux de Rabelais. Mais la critique, si virulente soit-elle, n'en demeure pas moins discrète. Passant au large de l'île de Ganabin, habitée par « des forfans, des larrons, des briguans, des meurtriers et assassineurs, tous extraits du propre original des basses fosses de la Conciergerie [ ... ]. Ils sont [ ... ] pires que les Canibales<sup>17</sup> », Pantagruel fait tirer une salve en l'honneur des Muses de cet Antiparnasse, pour « rendre à des poètes persécutés un hommage discret<sup>18</sup> ». Rabelais pouvait penser à Marot qui y fut enfermé, à Dolet, voire à lui-même<sup>19</sup>.

Dans l'*Épître liminaire*, Rabelais n'évoque-t-il pas « ... la calumnie de certains Canibales, misanthropes, agelastes ...<sup>20</sup>, c'est-à-dire les critiques haineuses des censeurs de la faculté de Théologie qui condamnèrent le *Tiers livre* en 1546 et qui considéraient les Évangéliques comme des hérétiques, et de Calvin qui avait attaqué Rabelais dans le *De Scandalis*<sup>21</sup>, et également les « Maniacles Pistolets [...] les enraiges Putherbes ... »<sup>22</sup>. Pour Rabelais, tous ceux qui exigent un ascétisme inhumain sont des monstres « dénaturés » ; car non seulement ils tournent délibérément le dos à tout ce qui est amour de la vie mais aussi et surtout, ils mettent en péril la vie des autres. La condamnation de Rabelais est édifiante dans ces textes, précise et réelle et est le plus souvent formulée par les sages : Rabelais anathématise les fanatiques, ceux qui se disent « de Dieu » mais qui sont loin, à « mille et millions et certaines de millions de Diables » pour reprendre une des expressions de Frère Jean<sup>23</sup> de l'esprit évangélique, ceux qui, afin d'ériger leurs idéaux en dogmes absolus ou de les préserver, sont prompts à faire trépasser des

---

<sup>17</sup> RABELAIS, François, *Quart livre*, 66.

<sup>18</sup> VERDUN-L. SAULNIER, *Le dessein de Rabelais*, Paris, SEDES, 1957, cité par Jean Larmat, *Rabelais*, Connaissance des lettres, Paris, Hatier, 1973.

<sup>19</sup> Pour Verdun – L. Saulnier, « Pantagruel au large de Ganabin et la peur de Panurge ». *Biblioth. d'Hum. et Renais.* 1954, p. 58. Le « rochier à deux croupes » serait le Châtelet et la Conciergerie, dirigée par de farouches adversaires des réformés et des humanistes, le lieutenant criminel Jean Morin et le premier Président Pierre Lizet.

<sup>20</sup> RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, Paris, Editions du Seuil, p. 564.

<sup>21</sup> Il avait condamné son irrévérence systématique à l'égard de la divinité.

<sup>22</sup> RABELAIS, François, *Quart livre*, 32.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 20.

milliers d'être humains... Constatation assortie de la remarque suivante : ils sont « contrefaits en dépit de nature<sup>24</sup> ».

On peut expliquer cette pensée par le patriotisme de Rabelais ; il ne fait plus aucun doute que Rabelais a plus ou moins servi la politique royale contre l'empereur et contre les Papes, certes ; mais il y a plus. Il y a cet amour de la vie qui sous-tend une révolte et qui en même temps dresse un véritable réquisitoire contre ceux qui promeuvent les exécutions souvent sommaires, les supplices, en institutions destinées à convaincre l'autre de la vérité de leurs propres convictions – le rôle de la justice est ici souligné et Rabelais, tout au long du roman la critiquera – la satire ira d'ailleurs « crescendo ».

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, 32.







### *3. Les Lumières et leurs reflets*

---

---



## L'histoire de Hongrie dans l'*Encyclopédie*

Comme on le sait, dans le « Discours préliminaire » de l'*Encyclopédie*, d'Alembert distingue trois facultés fondamentales de l'esprit humain, notamment la mémoire, la raison et l'imagination. Ces facultés, ajoute-t-il, constituent les bases des trois objets généraux de nos connaissances, respectivement celles de l'histoire, de la philosophie (les sciences naturelles comprises) et des arts. Néanmoins, l'*Encyclopédie* ne prête pas la même attention à chacun de ces trois domaines : l'histoire est beaucoup moins représentée que les deux autres.

En ce qui concerne les informations concrètes sur les vicissitudes historiques de la nation hongroise, elles se trouvent, d'une part, dans l'article *Hongrie*, relativement court, du chevalier Jaucourt, d'autre part, d'une manière souvent sporadique, dans de nombreux articles rédigés par le chevalier lui-même et par d'autres collaborateurs de l'*Encyclopédie*, articles sur telle ou telle ville, région, nationalité ou sur certains événements européens importants. Il faut d'ailleurs remarquer que la matière de plusieurs articles signés « D. J. », c'est-à-dire « de Jaucourt », fut assemblée par les quatre ou cinq secrétaires (pour nous, anonymes) du chevalier qui donna aux textes en question leur forme définitive.

Dans ce qui suit, pour plus de brièveté, nous bornerons nos investigations à l'*Encyclopédie* même, en laissant de côté les volumes du *Supplément*, rédigés par Panckoucke. Pour les lieux géographiques, nous indiquerons aussi leur nom en hongrois et, si l'endroit se trouve au-delà des frontières de la Hongrie d'aujourd'hui, nous y ajouterons son nom officiel dans la langue du pays auquel il appartient.

L'*Encyclopédie* fait souvent allusion à des événements qui s'étaient passés dans l'antiquité sur le territoire du futur pays des Magyars. Jaucourt écrit, par exemple, que selon l'historien Sulpice Sévère, Sabaria, ville romaine en Pannonie fut le lieu de naissance de saint Martin, évêque de Tours, mort en 397. Quant à l'identification de Sabaria à une localité de l'âge moderne, le chevalier mentionne que selon certains, il s'agirait de Sárvár, selon d'autres, de Szombathely qu'il appelle Steinamanger, par son nom allemand (article *Sabarie*).

Un endroit très riche en traditions historiques se trouve dans la périphérie sud de la Hongrie médiévale : Mitrovica qui, aujourd'hui, sous le nom de Sremska Mitrovica, fait partie de la Serbie. Dans l'antiquité, c'est ici que les Romains fondèrent Sirmium, siège de la Pannonie inférieure (*Métrovisa ou Mitrovitz*). Sous les empereurs romains, Sirmium était puissant et célèbre et, depuis la diffusion du christianisme, ville épiscopale où même deux conciles furent tenus, l'un en 351, l'autre en 537 (*Sirmich ou Sirmisch*).

Une autre ville épiscopale (depuis 303), située en Pannonie supérieure, au confluent des rivières Save et Kupa, était Syscia ou Segestica, que le géographe

Strabon considérait comme *castellum*, lieu fortifié. Point stratégique important, elle devait subir beaucoup de conflits militaires au cours des siècles, c'est pourquoi, comme le chevalier de Jaucourt le constate, au XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'en est resté qu'une bourgade (*Syscia* = Sziszek ; Sisak, en Croatie).

L'histoire de la province romaine de Dacie, dont la partie septentrionale devint la Transylvanie au moyen âge, est également mouvementée. Avant la conquête de ce territoire par l'empereur Trajan en 106, c'était un royaume indépendant, celui des Daces, dont les monarques s'appelaient *Décébale*. Comme Jaucourt l'écrit, le dernier Décébale, vaincu, cacha ses trésors, avant de se tuer, dans un creux de la rivière Sargetia, près de sa capitale Sarmizogethusa. Les conquérants changèrent le nom de cette ville en *Ulpia Trajana* et en firent le siège de leur nouvelle province (*Sargetia* = Sztrigy ; Streiu, en Roumanie). Les ruines d'*Ulpia Trajana*, selon un autre article du chevalier, sont encore visibles dans la vallée de *Haczag* (*Haczag* = Hátszeg ; Hažeg, en Roumanie). Complétons cette information en y ajoutant que parmi ces ruines, il y a même celles d'un amphithéâtre.

L'histoire de la Transylvanie ancienne et moderne est résumée d'une façon concise dans l'article *Transilvanie* de Jaucourt. L'auteur insiste sur les difficultés que l'armée de Trajan devait surmonter dans ce pays hérissé de montagnes et traversé par des défilés étroits. Après la conquête de la Dacie, les Romains en firent une province consulaire et développèrent l'exploitation des mines d'or et d'argent. Cependant, sous l'empereur Gallien (253–268), les Daces commencèrent à secouer leur joug, et finalement, c'est Aurélien qui, en 271, retira ses troupes de la province. Parmi les restes des monuments romains, Jaucourt énumère dans cet article ceux de quelques routes, les ruines du pont de Trajan et plusieurs inscriptions en pierre.

Après avoir analysé quelques articles sur l'histoire antique des territoires où les Hongrois n'arrivèrent que vers la fin du IX<sup>e</sup> siècle, examinons l'opinion des encyclopédistes sur l'origine du peuple magyar. Jaucourt connaît bien la théorie (inventée de toutes pièces par certains chroniqueurs du moyen âge) concernant la parenté étroite entre les Huns et les Hongrois, mais il semble la considérer avec scepticisme : « Soit que les Hongrois soient descendants des Huns, soit qu'ils n'aient rien de commun avec eux que de leur avoir succédé, non contents des terres qu'ils possédoient à l'orient du Danube, ils le passèrent & s'établirent dans les deux Pannonies » (*Hongrie*). La ressemblance entre les deux noms de peuples donne quand même lieu à une idée intéressante : « Quelques auteurs prétendent que ce fut [des] Huns que la *Pannonie* reçut le nom de *Hongrie*, lorsqu'ils s'y furent retirés, après la défaite de leur roi Attila dans la plaine de Châlons-sur-Marne » (*Pannonie*). En évoquant les incursions sanglantes par lesquelles, au X<sup>e</sup> siècle, les Hongrois terrifiaient les pays occidentaux et détruisirent des villes entières, Jaucourt ne manque pas de qualifier de « nouveaux Huns » ces dévastateurs (*Remiremont*).

Selon une autre théorie, présentée par l'abbé Mallet, les peuples qui habitent la vaste région entre l'Adriatique et la mer Baltique, jusqu'à la mer Caspienne, « descendent tous des anciens Slaves ; [à] savoir, les Polonois, les Moscovites, les Bulgares, les Carinthiens, les Bohémiens, les Hongrois, les Prussiens [...] ; cependant, chacun de ces peuples a son dialecte particulier » (*Esclavon*). Dans l'article *Hongrie*, même Jaucourt tient la langue hongroise pour « un dialecte de l'esclavon ». Au moment de la rédaction de l'*Encyclopédie*, la vérité historique était encore loin d'être connue : ce n'est qu'en 1770 que le savant János Sajnovics démontra le caractère finno-ougrien du hongrois.

L'époque des incursions prit fin à la suite de deux défaites graves dont la première, survenue en 933, est mentionnée dans l'article *Mersbourg* de Jaucourt. Il est intéressant de noter que l'autre défaite, beaucoup plus importante, subie en 955, n'est pas du tout signalée dans l'article *Augsbourg* (texte d'un auteur non identifié). L'échec des campagnes de pillage eut pour conséquence un changement fondamental dans la mentalité des chefs de la nation. « On sait que ce fut vers l'an 1000 que la Hongrie reçut le christianisme, lisons-nous dans l'article *Hongrie* ; le chef des Hongrois, Étienne, qui vouloit être roi, se servit de la force & de la religion. » Le pape Sylvestre II « le gratifia du titre de roi, & même de roi apostolique. » De l'article *Strigonie ou Ostrogon* (= Esztergom), nous apprenons que cette ville « est la patrie de saint Étienne, premier roi chrétien de Hongrie, mort à Bude en 1038. » Quant à Bude, cette référence est anachronique, puisque la future capitale du pays ne fut fondée qu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle.

L'*Encyclopédie*, évidemment pour des raisons idéologiques, fait plusieurs fois allusion aux interventions de la papauté dans les affaires de la Hongrie. Les papes « prétendirent exiger des tributs » au royaume (*Hongrie*). En 1232, « l'archevêque de Strigonie, auquel le pape avoit donné commission de réformer plusieurs désordres qui régnoient en Hongrie, n'ayant pu y parvenir, avoit mis ce royaume en interdit. » Pour le faire lever, le roi André II s'engagea à exclure les juifs et les « sarrasins » (musulmans) des charges publiques et de « ne contrevenir en rien aux privilèges des clercs, & de ne lever aucune collecte sur eux, même de consulter le pape touchant les impositions sur ses autres sujets » (*Interdit*, article de Boucher d'Argis). Après les troubles qui, au début du XIV<sup>e</sup> siècle, suivirent l'extinction de la dynastie des Árpád, c'est de nouveau Rome qui intervint pour mettre sur le trône Carobert (Károly Róbert), de la maison d'Anjou. L'article *Hongrie* qui parle de cette intervention, attribuée à Carobert (1308–1342) des conquêtes qui, en réalité, avaient été faites bien plus tôt, par exemple celle de la Croatie dont la couronne fut obtenue par saint Ladislas et portée par tous ses successeurs dès la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle jusqu'à 1918, ou celle de la Transylvanie dont le même chevalier de Jaucourt affirme dans l'article *Transylvanie* que « S. Étienne, premier roi de Hongrie [la] conquit vers l'an 1001, & y répandit le christianisme », et qu'« à quelques soulèvemens près, qui n'ont pas été de longue durée, elle a toujours été sous le commandement d'un

voivode ou vice-roi. » Carobert était vraiment un grand monarque : il supprima l'anarchie féodale, mit en ordre l'économie du pays et renforça les liens diplomatiques avec ses voisins du nord : la Tchéquie et la Pologne. Au lieu de faire le détail de ces mérites, Jaucourt remarque d'une façon un peu courte que « la Hongrie, sous lui, devint plus puissante que les empereurs qui la regardoient comme un fief. »

Parmi les rois de Hongrie, c'est le fils de Carobert, Louis le Grand (1342–1382) qui semble être le favori des encyclopédistes. Jaucourt, en véritable intellectuel du Siècle des Lumières, projette dans ce personnage l'image d'un monarque éclairé : « il fut juste & fit de sages lois. Ce prince cultivoit la Géométrie & l'Astronomie ; il protégeoit les autres arts. » Il avait l' « esprit philosophique » et « connoissoit la saine raison, étoit un prodige dans ces climats. » Le brave chevalier, historien amateur, se révèle ici propagateur enthousiaste des idées éclairées de son siècle à lui.

Sigismond de Luxembourg, ayant épousé la fille de Louis, devint roi de Hongrie (1387–1437). Les calamités qu'il dut subir ne sont pas seulement mentionnées dans l'article que nous venons de citer, mais aussi dans l'article *Znaim ou Znoym* (= Znojmo, en Tchéquie), écrit également par Jaucourt : « Il fut malheureux [dans la bataille de Nicopolis] contre Bajazeth ; mais il eut plus à souffrir de ses sujets que des Turcs. Les Hongrois le mirent en prison, & offrirent la couronne en 1410 à Lancelot, roi de Naples. » Échappé de sa captivité, « il se rétablit en Hongrie, & fut enfin choisi pour chef de l'empire. » C'est à Znaim qu'il finit ses jours, à l'âge de 78 ans.

D'une façon curieuse, le grand roi Mathias Corvin (1458–1490), héros sympathique de beaucoup d'anecdotes populaires, ne trouve presque pas de place dans l'*Encyclopédie*. Pourtant, c'est lui qui était le véritable protecteur des sciences et des arts, en transformant sa cour en un lieu de rencontre des esprits brillants de la Renaissance. Jaucourt et ses collaborateurs manquaient sûrement d'informations sur lui, ce qui est un défaut considérable. De toute l'activité de ce roi, ce n'est que la prise de Vienne et de ses alentours qui est mentionnée, dans l'article *Neubourg* (= Klosterneuburg, à deux lieues de Vienne), mais pas dans l'article *Vienne* même.

Les décennies qui suivirent la mort de Mathias Corvin étaient celles de la décadence économique et militaire du pays, décadence qui eut pour conséquence la défaite catastrophique de Mohács. « Bourgade de la basse-Hongrie, écrit Jaucourt sur cette localité, elle est fameuse par les deux grandes batailles de 1526 & de 1687. » La première fut gagnée par le sultan Soliman II « contre Louis, dernier roi de Hongrie qui y perdit la vie. » (Plus précisément, Louis II, dernier roi de Hongrie avant la montée des Habsbourg sur le trône.) La seconde, plus de cent soixante ans après, fut gagnée « par les chrétiens contre les Turcs » (*Mohatz*). La distance temporelle entre les deux batailles marque une époque pleine de guerres et de sièges, époque pendant laquelle une grande partie du pays souffrait

sous l'occupation ottomane. Il y a de nombreux articles dans lesquels le chevalier de Jaucourt indique la date de la prise d'une ville ou d'un château fort par les Turcs, puis celle de sa reprise (parfois seulement l'une de ces dates) : *Gran, Giula, Kanisca, Lippa, Papa, Raab (autrement Javarin), Simonthorna, Vicegrad ou Visegrad, Zolnock* et d'autres (respectivement : Esztergom, Gyula, Nagykanizsa, Lippa, Pápa, Győr, Simontornya, Visegrád, Szolnok). Outre les dates mêmes, l'article *Zigeth* (= Szigetvár) parle aussi d'un événement digne de mention : « C'est en assiégeant cette place en 1566 que mourut Soliman II, fils de Selim, & la victoire l'accompagna jusque dans les bras de la mort : à peine eut-il expiré que la ville fut prise d'assaut. » En revanche, le lecteur attentif de l'article *Bude* (non signé) peut être surpris par le fait que l'auteur inconnu du texte ne dit rien sur la prise de cette ville, capitale du royaume, en 1541, ni sur sa libération en 1686. Ce sont pourtant des dates emblématiques dans l'histoire de Hongrie. La bravoure des défenseurs du château fort d'Eger qui, en 1552, réussirent à repousser les assiégeants trente fois plus nombreux qu'eux-mêmes, n'est pas mentionnée non plus dans le court article *Agria* (= Eger). Cette lacune sera d'ailleurs largement réparée dans l'article *Agria* du *Supplément*, de la plume de C. A., lettres qui marquent probablement Jean-Louis Carra.

À l'époque où le centre du pays était occupé par les Turcs, la Transylvanie, tributaire de la Porte, bénéficiait d'une autonomie relative. Selon deux articles non signés, « Albe-Julie, petite ville [...], capitale d'un comté [...] a été la résidence des princes de Transilvanie », tandis que « les États du pays » s'assemblaient ordinairement à « Clausenburg » (articles Weissebourg ou Albe-Julie et Clausenburg ; villes qui s'appellent en hongrois Gyulafehérvár et Kolozsvár, en roumain Alba Iulia et Cluj-Napoca). C'était aussi l'âge de la Réforme. Contrairement aux provinces dominées par les Habsbourg, en Transylvanie, la tolérance religieuse était généralement respectée. Bien que deux princes de la famille Báthori aient fait « de grands efforts pour y établir la religion catholique [...], la plupart des habitans sont demeurés dans la religion protestante, & ils font encore aujourd'hui le plus grand nombre » (Transilvanie, de Jaucourt). Même la « secte très-fameuse » des unitaires ou sociniens « fleurit long-tems dans la Pologne & dans la Transylvanie » (Unitaires, de Jacques-André Naigeon). Ailleurs, les protestants étaient souvent en butte à des tracasseries, comme par exemple Étienne Kis, « surnommé Segedinus, de Segedin, lieu de sa naissance » (= István Szegedi Kis). « Il souffrit beaucoup de persécutions pour avoir embrassé le luthérianisme, indépendamment de la dure captivité qu'il éprouva pendant trois ans chez les Turcs » (Segedin, de Jaucourt).

Dans l'histoire mouvementée des rapports des Habsbourg et de la noblesse hongroise, l'article Hongrie de Jaucourt, à la base du chapitre CXCI de l'*Essai sur les mœurs* de Voltaire, accorde une importance particulière à la conjuration des seigneurs hongrois les plus puissants contre l'empereur Léopold, conjuration dont les chefs furent décapités en 1671 :

Les Hongrois voulurent défendre leurs libertés contre cet empereur qui ne connut que les droits de sa couronne : il s'en fallut peu que le sang des seigneurs répandu à Vienne [plus précisément à Wiener Neustadt] par la main des bourreaux, ne coûtât Vienne & l'Autriche à Léopold & à sa maison ; le jeune Emerick Tekeli [= Thököly], ayant à venger le sang de ses parents & de ses amis, souleva une partie de la Hongrie, & se donna à Mahomet IV. Le siège étoit déjà devant Vienne en 1683, lorsque Jean Sobieski roi de Pologne, Charles V duc de Lorraine & les princes de l'empire eurent le bonheur de le faire lever, de repousser les Turcs & de délivrer l'empereur.

Ce fut le commencement d'une guerre de seize ans dont le but étoit de chasser les Turcs de l'ensemble du royaume de Hongrie. En 1685, les Impériaux reprirent Neuhausel (= Érsekújvár) et « passèrent tout au fil de l'épée sans faire grâce ni à l'âge, ni au sexe » (Neuhausel ; Nové Zámky, en Slovaquie ; article non signé). En 1686, on reprit enfin Bude. L'armée, sous le commandement du prince Eugène de Savoie, remporta plusieurs victoires, entre autres à Mohács en 1687 et à Zalánkemén en 1691 (articles Mohatz et Salankemen = Slankamen, en Serbie). Après la victoire décisive de 1697, près de Zenta, les puissances chrétiennes conclurent le traité de paix à Carlowitz avec la Porte Ottomane en 1699. Seule la région de Temesvár resta aux mains des Turcs qui « la gardèrent jusqu'en 1716 », quand, dans une nouvelle guerre, « le prince Eugène la reprit ; elle est restée à la maison d'Autriche par le traité de paix de Passarowitz en 1718 » (Temeswar = Timișoara, en Roumanie ; article non signé).

L'*Encyclopédie* semble complètement négliger le soulèvement des Hongrois contre les Habsbourg (soulèvement qui dura huit ans, de 1703 à 1711, sous le prince François Rákóczi II), bien que ce mouvement ait été appuyé justement par la France de Louis XIV, dans le contexte de la Guerre de la Succession d'Espagne. Sauf erreur, ce n'est qu'à propos de la petite ville de Lipótvár qu'on trouve une allusion à ce soulèvement : « Les mécontents de Hongrie l'assiégèrent en 1707, mais le comte de Starenberg leur fit lever le siège » (Leopolstadt = Lipótvár ; Leopoldov, en Slovaquie ; article non signé). Il paraît que dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les intellectuels français n'accordaient pas à cette insurrection la même importance que les Hongrois pour qui Rákóczi est devenu l'un des symboles de l'indépendance et de la liberté. (Dans le Supplément, on peut quand même lire sur lui quelques phrases dans l'article Joseph I.)

Sous l'empereur Charles VI (roi de Hongrie sous le nom de Charles III), le monarque n'ayant pas de descendant mâle, la succession de la maison d'Autriche étoit sérieusement menacée. L'avenir de la dynastie devait finalement être assuré par une loi spéciale dont l'essentiel est résumé de la manière suivante par l'encyclopédiste Boucher d'Argis : « La pragmatique sanction de l'empereur Charles VI est un pacte de famille pour la succession de ses États héréditaires qu'il déclare indivisibles, & pour le droit de succession de mâle en mâle, au défaut desquels il appelle ses filles, à leur défaut ses nièces, à leur défaut ses sœurs ... » Le texte en fut accepté dans les provinces héréditaires (et aussi en Hongrie) au cours des



années 1723–1724, et présenté à la diète de Ratisbonne en 1731, « où l'empereur en demanda la garantie » (article Pragmatique sanction). Néanmoins, à la mort de l'empereur, plusieurs puissances européennes (la Prusse, la Bavière, la Saxe, la France et l'Espagne) refusèrent de reconnaître la légitimité de sa fille Marie-Thérèse, ce qui déclencha la Guerre de la Succession d'Autriche (1740–1748). Dans cette situation désespérée, la reine conserva son trône grâce à l'aide de l'Angleterre et à l'appui unanime de la noblesse hongroise. Selon l'article Hongrie de Jaucourt : « La maison d'Autriche renaquit de ses cendres : la Hongrie, qui n'avoit été pour ses pères qu'un éternel objet de guerres civiles, de résistances & de punitions, devint pour elle un royaume uni, affectionné, peuplé de ses défenseurs. » Le secret de ce changement se trouve dans une nouvelle manière de gouverner le pays : « Reine de tous les cœurs, par une affabilité que ses ancêtres avoient rarement exercée, elle bannit cette étiquette qui peut rendre le trône odieux, sans le rendre plus respectable. » Ce qui se dessine dans ces lignes, c'est l'image d'un pouvoir qui agit pour la paix et le bien-être de la société, pouvoir conforme à l'idéal politique des philosophes du dix-huitième siècle. Les articles historiographiques de l'*Encyclopédie*, y compris ceux sur l'histoire de Hongrie, ne sont pas destinés seulement à répandre des connaissances utiles : ils constituent en même temps des arguments dans le combat que leurs auteurs mènent pour un monde meilleur, plus juste, plus raisonnable.



## Le XVIII<sup>e</sup> siècle dans les dissertations scolaires d'un lycéen français (1894–1902)

C'est à la rentrée de 1894 que le lycéen en question, qui ne s'appelle pas encore Jean-Richard, mais simplement Jean Bloch, entre en 6<sup>e</sup> « au beau lycée Condorcet », comme il l'écrira non sans fierté dans un devoir sous forme de lettre à un camarade provincial, supposé élève au lycée de Nantes<sup>1</sup>. Ses études secondaires, il les terminera dans l'année de la réforme de 1902. La dernière décennie du siècle est précisément celle de l'organisation de l'enseignement secondaire moderne, en pleine transformation depuis 1880, en ce qui concerne notamment l'enseignement littéraire<sup>2</sup>. Ce qui change radicalement par rapport à la tradition séculaire, c'est le statut de la *rhétorique* en tant qu'apprentissage littéraire<sup>3</sup> : « l'art d'écrire cesse d'être l'objet principal de l'enseignement littéraire » :

... les élèves continuent d'étudier La Fontaine ou La Bruyère, mais ils n'ont plus l'occasion de les imiter, puisqu'on ne leur demande plus d'écrire des fables ou des portraits, mais des dissertations portant *sur* la fable ou le portrait, lesquelles ne doivent pas être écrites dans la forme de leur objet<sup>4</sup>.

La rhétorique traditionnelle entendait initier les élèves aux genres littéraires qu'un manuel en usage dans la jeunesse de Flaubert énumérait ainsi<sup>5</sup> : « fables,

---

<sup>1</sup> Un grand nombre de dissertations scolaires de Jean-Richard Bloch sont conservées au Fonds Bloch de la Bibliothèque nationale de France, t. XXXVI, *Dissertations et poésies de jeunesse* (682 ff.). Le devoir est daté du 24 décembre 1894 (ff. 1–2).

<sup>2</sup> Voir sur ce sujet l'ouvrage remarquablement documenté de MASSOL, Jean-François, *De l'institution scolaire de la littérature française (1870–1925)*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, 2004.

<sup>3</sup> Cf. GENETTE, Gérard, « Rhétorique et enseignement » (1966), in *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, [1979], p. 23–42.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 29. Dans le cadre de la réforme du secondaire, le français, l'histoire et la géographie deviennent des matières d'enseignement à part entière comme les langues vivantes et les sciences. Avec la suppression des vers latins qui ne seront pas remplacés par les vers français, comme du discours français, « le développement pour lui-même de l'enseignement du français aboutit à la mort de la rhétorique », constate à son tour J.-F. Massol (*Op. cit.*, p. 37). C'est l'enseignement du français dans les classes de français qui explique l'adjonction du mot aux termes *devoir*, *exercice*, *dissertation*, ce dernier n'ayant pas encore, du moins dans les classes de collège, la fonction dont parle Genette. Tous les devoirs se font en prose et en classe de seconde professeurs et élèves ont à leur disposition des morceaux choisis de prosateurs et de poètes des XVI<sup>e</sup> ; XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (MASSOL, *Op. cit.*, p. 37–38).

<sup>5</sup> Cité par GENETTE, *Op. cit.*, p. 26.

narrations, discours mêlés de récits, lettres, portraits, parallèles, dialogues, développement d'un mot célèbre ou d'une vérité morale, requêtes, rapports, analyses critiques, éloges, plaidoyers ».

Or, dans les années d'études de Jean-Richard Bloch cette pratique, non exempte de règles pédantesques, est maintenue pour l'essentiel dans les classes de collège et parfois même au-delà<sup>6</sup>. Quelques exemples parmi d'autres : « Discours de Dion Chrysostome aux légions de Scythie révoltées », exercice classique s'il en fut, en date du 11 juillet 1898 (ff. 34–37) – « Trait de caractère d'un Romain », ff. 57–59 (histoire du général Fulvius), 31 octobre 1898, Bloch est en classe de seconde – Un « développement » sur la montagne et la plaine « au point de vue physique, esthétique et utilitaire » (f. 85), 2 février 1899 – Saint-Simon supposé écrire en 1715 une préface à ses futures Mémoires, 27 décembre [1901], ff. 297–300 – « Lettre de Desmoulins à un ami de province – sur le *Mariage de Figaro* », 16 mai 1902, Bloch étant en classe dite de Rhétorique Supérieure (ff. 323–325). Ce qui explique la condamnation sans appel que celui-ci a portée sur les professeurs de rhétorique dans une note qui date de 1900 et qu'il a eu soin de garder pour lui-même (XXXVI, f. 564) :

Pédants de l'ancienne sottie vous n'êtes pas morts ! Sots grecs de Molière, o Trissotin, o doux Vadius, Thomas fils de Diafoirus, père de petits Diafoirus, o vous tous, pédants Basiles, pédant La Harpe, pédant Guizot, pédant Nisard, vous n'êtes pas morts ! vos fils vivent encore, et vos petits-fils, pleins du même sang, vides du même sens, gras de textes, maigres d'esprit, même chair, mêmes os, mêmes crânes, la viande de votre viande, fils obèses de vos femmes échalas, les professeurs de Rhétorique !

Il n'empêche que la fonction de la vieille rhétorique en tant qu'initiation à l'art d'écrire a pleinement joué chez le lycéen de quatorze ans qui écrivait déjà pour son plaisir et rêvait dans sa solitude de sa future vocation d'écrivain, comme en témoignent les réflexions consignées dans sa dissertation française du 21 octobre 1898 (ff. 52–53) :

Les lettres, de quelque côté qu'on les voie, sont l'étude de la nature humaine et de l'homme. [...] Ces études, les plus belles qui existent [...] occupent l'esprit sans relâche ; elles le poussent à un examen réfléchi de tout instant, à des efforts continus. [...] Quel noble but que de s'étudier, d'étudier tout ce qui vous entoure, et d'essayer de communiquer aux autres ses réflexions. Car, quelque forme que prennent les œuvres littéraires, le fond reste et restera toujours le même. On comprend donc comment elles occupent constamment l'esprit [...] Comment, dans les longues veilles, où il est obsédé par les mille pensées qui naissent toujours dans la nuit, quand, lassé par de récents travaux, il n'a pu encore trouver dans le sommeil le repos réparateur, les études littéraires [sont], pour ainsi dire une détente morale. [...] Quel plaisir aussi l'on a, soi-même, de transcrire ses impressions, de voir ses pensées prendre la forme qu'on

<sup>6</sup> J.-F. Massol insiste sur le caractère progressif, voire les lenteurs de l'application, dans les classes, des réformes du secondaire (*Op. cit.*, p. 22).

veut leur donner. Peu à peu, l'esprit, captivé, n'est plus obsédé par les noires images qui l'assaillent<sup>7</sup>.

On a plus d'une fois l'impression qu'on a affaire à un écrivain en herbe qui, tout rempli de réminiscences littéraires mais aussi de sensations réellement vécues, profite de certains sujets de devoir pour se faire la main, comme c'est le cas avec « Les Ruines » (ff. 101–102), rédigé en mars 1899 et qui fait penser sinon à Volney, du moins à l'auteur consacré de manuels que fut Chateaubriand. Parler de la poésie des ruines, amène notre lycéen à évoquer le Parthénon et, plus particulièrement, les arènes de Paris, ce qu'elles représentent « au milieu de notre vie active et vaine ».

Quoi de plus saisissant que ces mornes restes d'un âge passé qui se dressent encore dans les villes modernes ? Ces ruines me font l'effet d'un solitaire qui viendrait établir son ermitage en plein milieu de Paris.

Et maintenant va t'asseoir sur ces ruines quand le soleil se lève ou quand le jour est à son déclin, y reste quand la nuit tombera, et reviens me dire si une émotion poignante et inaccoutumée ne t'a pas saisi tout entier !

Comme le fait observer Genette : ces « exercices pratiques de littérature » permettaient « chez les plus doués, un passage insensible des derniers exercices scolaires aux premières œuvres »<sup>8</sup>. C'est aussi le cas de Jean-Richard Bloch. Il existe dans notre corpus un devoir français, du 1<sup>er</sup> juin 1900, sous forme de dialogue portant sur une sentence de Voltaire : « Le but de la vie est l'action » (ff. 191–194). Bloch est alors en Rhétorique B. C'est un dialogue entre Cicéron et Diogène que son professeur a apprécié en des termes flatteurs (« D'un tour parfois assez vif, agréable : »), en lui accordant 15 sur 20. Ce dialogue, avec une exergue modifiée (« L'action doit être le but de la vie »), sera remis sur le métier dans l'intention manifeste de l'améliorer au point de vue de la composition et du style<sup>9</sup>.

Dans un devoir remis le 27 mars 1899 (« De quel genre sont les livres qu'on doit emporter en vacances »), l'élève Bloch a donné la priorité, comme on pouvait s'y attendre, aux « auteurs classiques du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles ». Ce qui frappe pourtant dans ses dissertations scolaires, quand on compare la part qu'y détiennent respectivement le XVII<sup>e</sup> siècle, d'une part, et le XVIII<sup>e</sup> d'autre part, c'est le primat des sujets tirés de la littérature ou de l'histoire du Grand Siècle.

---

<sup>7</sup> Les deux dernières phrases sont marquées sur la marge d'un point d'interrogation du professeur qui devait les trouver déplacées dans un devoir scolaire, ne comprenant pas ou ne voulant pas comprendre qu'il venait de lire une confidence.

<sup>8</sup> GENETTE, *Op. cit.*, p. 26.

<sup>9</sup> Le texte en est conservé, à tort, me semble-t-il, dans le t. XVIII des *Œuvres (Œuvres inachevées. Fragments autographes et dactylographiés)*, Fonds Bloch de la BnF, ff. 65–66.

À titre d'exemples, mentionnons « La prise de Dôle. Lettre de Mme de Sévigné à Mme X<sup>xxx</sup> » (ff. 104–106) ; « Quel satirique Boileau vous semble-t-il être ? » (f. 107) ; « Le théâtre de Corneille est une école d'héroïsme » (f. 123) ; « Racine et Port-Royal. Conversation de Boileau », 2 juin 1899 ; « discours français » : « Louis XIII à Gaston d'Orléans, 1632 », 12 janvier 1900 (ff. 160–162) ; dissertation sur les trois unités (ff. 169–173).

Pour ce qui est du XVIII<sup>e</sup> siècle, il apparaît dans ces devoirs français sous un éclairage fort partiel et qui n'en montre pas vraiment le côté ou l'apport proprement littéraire. Suivant une pratique pédagogique qui n'a rien perdu de sa vigueur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on met volontiers les auteurs classiques au service de l'éducation morale, comme il ressort de la « Lettre de Jean-Jacques Rousseau à un jeune homme qui, à son image, épris de l'état de nature, voulait se retirer dans la solitude, loin de la société des hommes » (20 avril 1899, ff. 115–117). L'élève Bloch, qui se fait alors probablement l'écho de l'enseignement de ses maîtres, se charge de l'en dissuader en ces termes :

En ce moment, monsieur, vous êtes dans la force de l'âge ; vous vous devez à vos semblables, quelque méchants qu'ils soient ; vous vous devez à vos parents, et celui qui ne remplit pas ces devoirs, les plus sains de tous, est plus criminel qu'un sacrilège.

Certes, en développant le sujet « Il est des livres qu'on aime à lire » (f. 103), Bloch cite l'exemple de Lesage, associé à celui d'Anatole France, admiré pour son esprit et son style : « Quelle délicate jouissance ne cause pas la lecture d'un livre fin, spirituel et enjoué comme ceux de Lesage, comme certains d'Anatole France », sans citer cependant un seul titre. Dans la thématique des devoirs scolaires, des écrivains tels que Montesquieu, Marivaux, l'abbé Prévost ou Diderot n'existent pour ainsi dire pas, sans qu'on puisse affirmer pour autant qu'ils n'entraient pas dans celle de l'enseignement oral. Mais en tant que romanciers, ils n'étaient certainement pas donnés en exemple, à en juger du moins par la façon dont Bloch répond dans un devoir français du 17 mars 1899 (ff. 108–110) à la question « Que faut-il penser de la lecture des romans ? » Si le roman médiéval y est apprécié, à cette réserve près que ces romans deviennent « fatiguants » « à la longue », il n'en va pas de même du roman précieux du XVII<sup>e</sup> siècle, rejeté sur la foi des maîtres, sinon à partir de l'image caricaturale qu'en donnent *Les Précieuses ridicules*. Le premier romancier français nommément cité est le Victor Hugo des *Misérables*, type du « roman social », « un genre très élevé et qui touche à tout ce qui intéresse l'humanité », œuvre d'un esprit « éminemment supérieur » : « C'est le "roman universel", dont la lecture élève à la fois le cœur, l'âme et la pensée. Cependant l'incohérence qui semble résulter de l'immensité de cette conception, peut dérouter et brouiller un esprit un peu superficiel. » À propos du roman d'aventure, allusion est certes faite dans ce même devoir au « roman d'un ordre beaucoup plus élevé, qui a pour but de faire le tableau des mœurs, des passions ». On ne risque guère de se tromper en mettant un nom derrière cette

assertion, celui de Balzac dont les romans attendent encore d'entrer dans les programmes. Comme en général ceux des romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>.

Parfois, c'est par le détour d'un devoir qui ne touche qu'indirectement à la littérature que telle œuvre narrative du XVIII<sup>e</sup> siècle – il s'agit en l'occurrence des contes de Voltaire – est mentionnée, visiblement en connaissance de cause. Dans le devoir en question, du 9 décembre 1898, sur « Les Livres illustrés » (ff. 69–70), on peut lire :

Une illustration ne peut être bonne qu'autant que le dessinateur aura compris le texte qu'il doit illustrer. Avant donc qu'il exécute son dessin, il faut qu'il ait lu attentivement l'ouvrage, qu'il s'en soit imprégné, qu'il découvre la vraie pensée de l'auteur. [...] Une autre condition nécessaire pour qu'une illustration soit bonne, c'est sa qualité matérielle. Il faut qu'un dessin parle aux yeux, qu'il soit net et clair [...] Mais surtout la facture du dessin doit être bien en rapport avec le genre du morceau à illustrer. Est-ce quelque chose de délicat, de charmant ? Que le crayon du dessinateur soit fin, léger, que ses couleurs, s'il y en a – s'harmonisent agréablement, et que le tout soit aimable et gracieux. C'est dans ce genre doux et élégant que s'est immortalisé Watteau. Ou bien, si l'on veut illustrer un ouvrage dans le genre des contes de Voltaire, il faut donner une grâce vive, légère et moqueuse<sup>11</sup>.

À lire cet éloge des contes philosophiques auxquels leur auteur attachait si peu d'importance, on ne peut s'empêcher de penser à l'auteur dramatique et au poète épique que fut Voltaire et dont on ne trouve la moindre trace dans notre corpus. Une explication en est donnée, indirectement, dans une méditation (XXXVI, f. 564.) qui, sans prendre la forme d'un devoir scolaire, constitue une sorte de témoignage complémentaire. Elle date probablement de 1901 et traite d'un vieux problème de l'évolution interne de la littérature française.

– Qui est-ce qui a dit que la France n'avait pas le génie épique ? Elle a Rabelais. Elle a *La Légende des Siècles*. Elle a les Burgraves. Elle a Zola. Tout cela fait des poètes épiques, mais cela ne fait pas une épopée. [...] Le vrai âge, âge fort et puissant, l'âge de sève naturelle et vigoureuse d'un peuple est celui des grands palais et des grandes épopées. [...] La France a cela d'universel qu'elle n'a jamais eu de *grand haut* ni de bas. Shakespeare et Goethe, Job et Homère ne sont point pour naître sur son sol : Molière est d'un horizon plus humain ; je ne dis pas moins profond, mais plus commun, autre. Pas un français n'a vu *au-delà* ; surtout pas Hugo.

<sup>10</sup> J.-F. Massol note à ce propos (*Op. cit.*, p. 23) : « C'est au cours du XIX<sup>e</sup> siècle que le roman va conquérir progressivement son statut actuel de genre majeur : d'un point de vue institutionnel, la création de l'académie Goncourt lui assure une légitimité que les classes de français, de lettres surtout, mettront un certain temps à reconnaître. »

<sup>11</sup> Il va de soi que ces devoirs sont corrigés et commentés par le professeur. Je citerai à titre d'exemple l'appréciation qui accompagne celui que je viens de citer : « Mélange d'assez bonnes idées, dont vous ne profitez pas suffisamment. Vous vous appesantissez trop, ou pas assez, trop rapidement. Il y a ici des erreurs, là des réflexions justes. Soyez plus égal dans le fond et la forme. » La phrase sur Watteau, par exemple, a été barrée, jugée étrangère au sujet.

L'auteur de la *Henriade*, si copieusement cité dans *Les Figures du discours* de Fontanier, est donc complètement ignoré. Comme du reste l'auteur de *Zaire*, ce drame qui fut un triomphe dans son temps. Seul le poète « moqueur » a échappé à cette critique par le vide à la faveur d'une vue d'ensemble du lyrisme français que nous allons précisément aborder à l'instant.

Ce n'est pas un hasard si la dissertation de type lansonien, au sens d'exposé sur un sujet relevant de l'histoire littéraire, ne fait son apparition dans les travaux écrits de Jean-Richard Bloch que vers la fin de son cursus scolaire. On possède le texte (le brouillon ?) d'une dissertation non corrigée, portant sur « Le lyrisme en France avant l'école Romantique », datée du 20 avril 1900 (ff. 183–184.). Le ton, la démarche change du tout au tout. La question de départ : « En quel sens et dans quelle mesure peut-on dire que le lyrisme ait été [sic] inconnu en France avant l'école romantique ? »

Le Lyrisme, diront les classiques, le lyrisme est une poésie élevée, noble, majestueuse, planant au milieu des dieux de l'Olympe, faisant appel aux plus hautes images pour rehausser son éclat. » En ce sens, les Lyriques seraient Malherbe, Boileau et Jean-Baptiste Rousseau ; le modèle est Pindare. – Le Lyrisme, diront les romantiques, le lyrisme est une poésie subjective, calme ou passionnée, douce ou furieuse, mélancolique ou riante selon les sentiments ou la nature du poète. Le Lyrisme est une poésie qui emprunte toutes les formes, toutes les images pour rendre plus précisément les mouvements de l'âme ; ce sont les Contemplations de V. Hugo, les Méditations et les Harmonies de Lamartine, c'est Musset tout entier.

Cette dissertation distingue « en France deux renaissances littéraires », « la première, la plus importante, la plus féconde » « que l'on est convenu de décorer du nom de Renaissance, au XVI<sup>e</sup> siècle » – « la seconde, plus bruyante, moins profonde peut-être mais qui a été d'un très grand poids dans le développement intellectuel et politique de notre pays, au XIX<sup>e</sup> siècle. » Suit l'éloge des « trois plus grands poètes que la France ait jamais produits avec La Fontaine : V. Hugo, Lamartine, A. de Musset. » Après avoir caractérisé en termes critiques leur poésie, il exprime son admiration inconditionnelle pour Musset,

... ce vrai français, de la race des Rabelais, des La Fontaine, mais aussi de la race des cygnes dont le chant de mort est le plus beau. Les douleurs de cette âme souillée par la vie mais ennoblie par l'amour et la souffrance se sont répandues dans les plus admirables morceaux que possède notre langue. Les Quatre Nuits, les Stances, quelques sonnets, quelques poésies, ainsi que ses comédies d'un genre si original et si personnel ont suffi pour le placer au premier rang des lyriques français, comme ses épîtres, ses ballades, ses petites pièces en ont fait l'égal des maîtres de la poésie lyrique et moqueuse, de La Fontaine et Voltaire<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Il convient de signaler que, dans ce survol d'histoire littéraire, une mention est quand même réservée aux « admirables chants » d'André Chénier.



Dans la mesure même où la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle a vu la naissance de ce qu'on appelle maintenant le premier romantisme, avec en particulier Rousseau et le Chateaubriand de la période de transition entre Thermidor et l'Empire, tout ce qui touche dans les dissertations scolaires de Jean-Richard Bloch à l'œuvre de ce dernier, relève à la fois du siècle qui s'achève et de celui qui commence, avec la Révolution comme événement charnière. Parmi les pensées consignées en novembre 1901, on trouve celle-ci (f. 567) :

Depuis 500 ans, il n'est pas un chapitre de notre histoire, pas un chapitre de notre littérature au bout duquel on ne voie pointer une lueur. Lointaine d'abord elle se rapproche, elle grandit, elle enfle, elle s'élève, elle éblouit, elle inonde. Qu'est-ce ? La Révolution.

Quand Jean-Richard Bloch décide, en juin 1899, de tenter sa chance au Concours général (dont il remportera le premier prix en composition française<sup>13</sup>) sur le thème « La Jeunesse et l'action », c'est l'interprétation de *René* et le problème de son influence sur la jeunesse qui lui serviront de matière à réflexion<sup>14</sup>.

Quand, en 1905, Chateaubriand publia *René*, épisode détaché du *Génie du Christianisme*, plusieurs de ses contemporains s'effrayèrent de l'influence qu'un tel livre pouvait exercer sur une génération déjà troublée. Lui-même, Chateaubriand, devait déclarer dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, que, si *René* n'existait pas, il ne l'écrirait plus : que, s'il lui était possible de le détruire, il le détruirait. Il n'y avait pas épargner ceux à qui il avait communiqué, selon son expression, « cette maladie de l'âme » – Une famille de René poètes et de René prosateurs a pullulé, on n'a plus entendu que des phrases lamentables et décousues ; il n'a plus été question que de vents et d'orages, que de mots inconnus livrés aux nuages et à la nuit ; il n'y a pas de grimaud sortant du collège qui n'ait rêvé être le plus malheureux des hommes ; de bambin, qui à seize ans n'ait épuisé la vie, qui ne se soit cru tourmenté par son génie ; qui dans l'abîme de ses pensées, ne se soit livré au vague de ses passions ; qui n'ait frappé son front pâle et échevelé et n'ait étonné les hommes stupéfaits d'un malheur dont il ne savait pas le nom, ni eux non plus.

[...]

Son ami Joubert, esprit ouvert aux pensées et aux sentiments modernes mais clairvoyant et mesuré lui écrit, au lendemain de la publication pour lui faire part de ses craintes.

[...]

Merci, mon cher ami, de m'avoir envoyé René [...] Vous savez avec quelle impatience j'attends toujours vos œuvres nouvelles, sûr de voir apparaître à chaque fois un nouveau chef-d'œuvre. Mon espérance, celle du public entier n'a pas été déçue ; il est

<sup>13</sup> Cf. ALBERTINI, Jean, *Avez-vous lu Jean-Richard Bloch ?*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 17.

<sup>14</sup> Le texte se compose d'une première partie qui en est le résumé ou l'introduction (mis au net, f. 195.) et d'une lettre que Joubert est censée adresser à l'auteur de *René* et dont on ne possède que le brouillon (ff. 196–197.)

digne de ceux qui l'ont précédé. Cet ouvrage qui vient encore de révéler quelle profondeur de sentiments, quelle puissance d'émotion vous possédez en vous et soulevez chez les autres. Les lamentables infortunes de cette âme bien en accord avec la nature sauvage et grandiose d'Amérique, développées avec la force et la douceur dont votre génie connaît le secret, m'ont rempli d'un trouble inexplicable. C'est encore sous le charme de cet enchantement mystique causé par ce je ne sais quoi de mélodieux et de mélancolique qui se dégage de votre style et de vos pensées, que je tâche de vous résumer les impressions que [m'a produit] cet étonnant ouvrage. Qui eût pu prévoir que d'une épopée consolante, ferme et tendre à la fois, inspirée par la confiance la plus solide en la Religion, l'espoir le plus indéclinable en l'Avenir dût sortir un roman qui inspirât le trouble, l'irrésolution, le désespoir le plus complet ? Ne croyez-vous pas que cette brusque volte-face, expliquée en partie pour ceux qui vous connaissent par la sensibilité de votre âme vibrante, ne dérouté vos lecteurs, ne leur fasse douter de ce que vous avez appris à vénérer dans *Génie du Christianisme* ! Ce n'est pas [...] que je considère comme criminelle toute aspiration de l'âme à sortir du cercle étroit où elle est enfermée ; je comprends tous les rêves et toutes les fièvres d'une époque tourmentée de bien des désirs, de bien des espérances et de bien des désillusions. Mais je vois aussi le danger qu'il y aurait à encourager ces tendances peut-être trop vives, à se plonger dans l'idéal et à oublier la réalité de la vie, à préférer à l'action un repos trompeur. Je sais bien que vous, mon cher ami, vous dont la vie est faite d'énergie et de travail, vous êtes dans le même avis ; mais pourquoi donner à notre jeunesse déjà suffisamment remuée par les étranges destinées que le ciel semble réserver à la France, pourquoi leur donner un esprit si contraire à son intérêt ? L'heure n'est pas aux rêves maintenant, elle est à l'action plus que jamais<sup>15</sup>. Plus que jamais il faut arracher les jeunes gens à la tentation d'un sommeil auquel ils se prêteraient volontiers sous les noms de mélancolie, de lassitude, de désespoir. [...] prenez garde qu'un jour ils ne vous dépassent, que s'appuyant sur des théories que vous ne pourrez plus réfuter, ils affectent tous de noires maladies de l'âme et se dispensent ainsi de leur devoir d'homme. [...] Puissent mes craintes être vaines ; elles ne laissent pourtant pas d'être fondées ; la génération qui grandit, maintenant encore tout éternée des espérances révolutionnaires et déjà brutalement froissée par les horreurs sanglantes de la Terreur et par la tyrannie naissant sur les ruines de l'anarchie, est disposée à chercher dans l'idéal un refuge au spectacle des temps présents ; et cet idéal, René le leur offre, conforme avec leurs sentiments. Je souhaite que la France ne voie jamais cette triste génération, mais que celle qui va naître, guidée par un autre chef-d'œuvre vous suive sur une route moins dangereuse. Vous en avez le pouvoir, vous en avez même le devoir !

Le rôle auquel votre génie vous destine, celui de chef moral d'un peuple, vous rend responsable de la direction que vous lui avez donnée. Ne vous plaignez pas de cette lourde tâche ; c'est la plus belle et la plus noble de toutes ; il peut être heureux celui qui est chargé de la conscience d'une nation ; ses soucis même sont un bonheur et une gloire pour lui ; mais quelle intelligence il lui faut, surtout lorsque le hasard lui a donné la mission de préparer un âge nouveau et de retremper l'âme de tout un peuple. Avec quelle prudence il doit lui faire éviter les écueils vers lesquels il semble être entraîné ! [...]

---

<sup>15</sup> L'actualisation du propos applicable à la jeunesse de la France de 1900 n'échappera, je pense, à personne.

Ce n'est plus un simple exercice de rhétorique scolaire : ce texte est porté par l'élan des convictions de son jeune auteur qui, quelques années plus tard, se caractérisera lui-même comme un « contemplatif actif ». Ce n'est pas un hasard que ce soit la crise de conscience née de la Révolution française et personnifiée par René qui lui a inspiré l'une de ses meilleures performances scolaires.



## History of the Neo-Latin Studies in 18<sup>th</sup>-Century Hungary

Latin language in 18<sup>th</sup>-century Hungary played – like before – an important role in culture, social life, communication, and science. In the first half of the century, church intelligentsia found a new way of expression in neoclassical Latinity. Poetry was continually created in Latin, and that was the language of education too.

Investigations of Neo-Latin literature in the 18<sup>th</sup> century was not a separate branch of science for a long time, but was part of *historia litteraria*, and within that, history of the church. The 18<sup>th</sup> century is the period just prior to the time when history of literature became a national science. In this period, historiographic and philological works discuss literary aspects within *res litteraria* – culture and sciences –, together with the history of education, printing, book trade and libraries. The focus of these works is a presentation of the whole of Hungarian culture, cultural conditions, its way of life, and its results and spreading. Often this is coupled with a summary and an outline of possible changes. The approach of church history is becoming less-and-less dominant, while fictional literature and poetry are increasingly seen in themselves and valued more-and-more highly. Significance of national-language works increases with the dissolution of Hungarus-consciousness and the new predominance of nationalistic ideals.

In recapitulating philological activities related to Neo-Latin literature one cannot ignore the fact that foundations of literary history were laid out mainly by an increasingly lay church intelligentsia. A great part of works in *historia litteraria* was born out of self-defence, in refutation of low foreign opinions of Hungarian culture and science. One must bear in mind that Neo-Latin literature in Hungary cannot be assigned exclusively to one nation or another living here in this period. The majority of works that need to be considered discuss writers producing in Latin and those writing in national languages together. A need for national-language literature is articulated only in the last third of the century, and works dedicated to the history of literature begin to appear only near the end of the investigated period. In the 1780s, abundance of material begins to overflow traditional frameworks of presentation. Differentiation of authors becomes more subtle, and *ingenium* replaces *ars* as the focus of assessment. Denominational differences become secondary, and the esteem of living national-language literature becomes drastically higher.

Just as Neo-Latin literature includes numerous different genres, scientific survey of this corpus too occurred in different forms with different objectives.

Investigations of literature of fiction in this period cannot be separated from research on scientific literature, first of all humanistic history.

### Janus Pannonius-Editions

A predominant feature of the 18<sup>th</sup> century is the strong ambition to republish. The most important endeavour is repeated publication of the works Janus Pannonius during almost the whole century. In this, increasing importance of philological aspects is clearly seen. Republication of selected parts from compilation entitled *Delitiae poetarum Hungaricorum* in 1727 played an important role in keeping the tradition of Janus alive.<sup>1</sup> This edition is known as an outstanding relic of the cult of Janus in the Reformation. In the compilation first published in 1619 in the book series of Janus Gruterus in Frankfurt Hungarian authors of Latin poetry, considered followers of Janus, were also published together with known works of Janus. In the edition from 1727 these are supplemented with various poems by Sebestyén Ferdinánd Dobner, the assumed publisher; his work *Descriptio Carinthiae*; a Latin version – by Adalbert Sztrakos – of a „Prison-poem” about billiard by István Koháry; and Georg Hartlieb’s anagram of the name of Sebestyén Dobner with a poem of salutation from 1610.

Two-thirds of this publication are devoted to elegies and epigrams of Janus. This is the first Hungarian Janus-edition with epigrams. In comparison to the reduction from 1619, several modifications and abridgments were made not only to works of previously published Neo-Latin authors, but to poems of Janus too. Out of the 314 epigrams of the edition from 1619, the one from 1727 includes merely 84 in a different order, two shortened.

Sebestyén Ferdinánd Dobner belonged to the elite of the Evangelical intelligentsia of Sopron, which considered historiography – and within it publication of Janus – important. This volume proves that Janus was known in these circles, and we cannot exclude the possibility, that the compilation was intended to be a textbook.

---

<sup>1</sup> *Delitiae poetarum Hungaricorum*, [ed. by Johann Philipp Paraeus, publ. by Dobner Sebestyén Ferdinánd], 1727; cf. BÁN, Imre: ‘Janus Pannonius és a magyar irodalmi hagyomány’. In: *Janus Pannonius: Tanulmányok*. Ed. by Tibor Kardos, Sándor V. Kovács. Budapest, 1975, 491–508; BÁN, Imre: ‘Janus Pannonius et la tradition littéraire hongroise’. *Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae* 14 (1972), 309–329; SZELESTEI N., László: ‘Adatok Janus Pannonius 18. századi ismeretéhez’. In: *Janus Pannonius és a humanista irodalmi hagyomány*. Ed. by László Jankovits and Gábor Kecskeméti. Pécs, 1998, 51–60.

That interest in Janus was growing in the middle part of the century, is shown by a compilation by Piarist teacher from Pest Norbert Conradi from 1754.<sup>2</sup> Conradi is a prominent representative of Piarist poet-teachers of the time, who had a clear literary agenda. His edition was following educational objectives more than philological ones. It can be considered a turning point in the history of the Janus-tradition in that it publishes a material more complete than any previous edition, and it signifies an increasingly classical taste with its humanistic apparatus. It mentions some earlier editions, refers to then recent research done by Ádám Ferenc Kollár in the court library in Vienna. According to Conradi, it was, first of all, his outstanding erudition that helped Janus become a national dignitary, and it was his *eruditio* that made his personality shine. In his biography of Janus included in the book, he purposefully actualises the figure of the poet, and gives advice on how to make a career through spirit and intellect.<sup>3</sup>

It follows from his primary pedagogical purpose that Conradi consistently omitted Janus' erotic and anticlerical epigrams; at the same time, he included twenty previously unpublished epigrams.<sup>4</sup> He tried to find philological justification for his omission: he – mistakenly – attributed erotic poems of Janus to Antonio Marcello, saying that Janus only translated those to Latin. The volume gives compelling proof of the increasing importance of 15<sup>th</sup>-century Latin poetry in secondary school education, and it indicates the beginning of a new stage in humanistic publication of text.

The most significant publication in the post-Zsámboky (Sambucus) period came out in two volumes in Utrecht in 1784.<sup>5</sup> It is the work of Count Sámuel Teleki and Marosvásárhely professor Sándor Kovásznai Tóth. The first volume contains poetic works of Janus; the second contains his works of prose and the scientific apparatus – all in all exceeding 1100 pages. In comparison to the edition from 1569 by Zsámboky, nearly one hundred epigrams are added with three translations of prose and the first 18 letters. In the case of one poem attributed

<sup>2</sup> PANNONIUS, Janus: *Libri III. poematum, elegiarum et epigrammatum*. Publ. by Norbert Ignác Conradi. Buda, 1754.

<sup>3</sup> JELENITS, István: 'A latin nyelvű epigramma tizenhatalcadik századbeli piaristák költői gyakorlatában.' *Irodalomtörténeti Közlemények* 73 (1969), 176–197.

<sup>4</sup> VARGA, Zoltán: 'Conradi Ignác Norbert Janus Pannonius kiadása' In: *Dolgozatok a XVII–XIX. századi magyar irodalomról*. Ed. by Emil Hargittay, Ildikó Mándy. Budapest, 1977, 43–56; SÁRKÖZY, Péter, 'La fortuna dell'opera di Janus Pannonius nella cultura del Settecento ungherese.' In: SÁRKÖZY, Péter: *Cultura e società in Ungheria tra Medioevo ed età moderno*. Roma, 2003, 59–67.

<sup>5</sup> *Iani Pannonii poemata, Pars I. – Opusculorum pars altera*. Publ., ed. by Sándor Kovásznai Tóth and Sámuel Teleki. Utrecht, 1784; Facsimile: Budapest, 2002, with a study by Gyula Mayer: 'Janus Pannonius műveinek utrechti kiadása' – 'L'edizione di Utrecht delle opere di Janus Pannonius'.

to Janus by Zsámboky, the editors go into detail in their philological refutation of the authorship of Janus. The main significance of the work by Teleki and Kovásznai is that it provides a solid basis for research with the apparatus of modern classical philology. Moreover, this is the hitherto most complete printed edition of Janus' work.

Nearly at the same time with Sámuel Teleki, encouraged by Bishop of Pécs György Klimó, provost of Pécs József Koller started to study Janus Pannonius in the framework of his research on the history of the diocese. On his research trip to Italy in 1766, Koller found several new manuscripts and collected other valuable material. He published his results in 1796: important archive material and unpublished poems from a manuscript found in Brescia.<sup>6</sup> He, just like Conradi, ignored Janus' obscene poems. Based on a manuscript from Pozsony, he published Janus' letters and one speech found in the letter-book of King Matthias. These had already been published independently by Teleki based on the Kassa edition from 1743–44. Teleki and Koller prepared the ground for an increasing interest in the figure and poetry of Janus in the correspondence of scientists from the 1760s on.<sup>7</sup>

### Publication of Historical Sources

Among publications of sources in history, the first to discuss is the work of Mátyás Bél.<sup>8</sup> Bél was the most important polymath of the early 18<sup>th</sup> century. In this edition of sources he published twelve, previously partially unpublished historical works, each supplemented with foreword and notes. Among works worthy of attention from the perspective of literary history are *Hungaria* by Miklós Oláh, previously unpublished; his *Chronicon* written about his own age; and *Commentatio epistolica* and *Jaurinum redivivum* by Johann Bock (Bocatius). Bél usually refers to the circumstances in which the works were created, names the sources, introduces the authors and appreciates their works. In certain cases, he also gives aesthetic assessment: for example, he calls *Commentatio epistolica* an elegant, highly poetic work.

Speaking about Mátyás Bél and Neo-Latin philology, it must be mentioned that he considered – in addition to practising mother tongues – teaching of classical Latin important. His Latin textbooks, his Latin-language periodical titled *Nova Posoniensia*, and his publications of text all served this purpose.

It was Austrian historian, student of Mátyás Bél, Johann Georg von Schwandtner, who published the most important sources of historical narratives together

---

<sup>6</sup> KOLLER, Josephus: *Historia episcopatus Quinqueecclesiarum*, IV. Posonium, 1796, 1–359.

<sup>7</sup> SZELESTEI (note 1.), 57–60.

<sup>8</sup> BÉL, Matthias: *Adparatus ad historiam Hungariae*, I–II. Posonii, 1735, 1746.



with historical-critical apparatus.<sup>9</sup> Bél provided guidance, support, and explanations. The first narrative on Hungarian history in Latin language, *Gesta Hungarorum* by Anonymus appeared in print for the first time here. This brought about a radical turn in the tradition of literary history and in a historical approach to literature. It was here, that *Chronica Ungarorum* (1488) by János Thuróczy, dedicated to King Matthias, was republished after two hundred years. The work is on the borderline between Middle-Age chronicle and humanistic historiography. In the part describing events starting from 1386, it follows Enea Silvio Piccolomini, who provides guidelines for world history and framework for Hungarian events. It uses letters of János Vitéz and *Chronica* by Antonius Florentinus among others. Schwandtner also published, in the first volume, *Epitome rerum Hungaricarum* by Pietro Ransano earlier published by Zsámboky (1558) and Lukács Pécsi (1579), and Galeotto Marzio's Matthias-anecdotes mentioned above several times. From volume 2, we can highlight *Epistolarium* by János Vitéz.

The main objective of Schwandtner and Bél is making texts available for further study. The works are in near-chronological order: volume 1 contains twenty-four sources from the 13<sup>th</sup> until the late 16<sup>th</sup> century, volume 2 contains nine from the 15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries, and volume 3 fifteen sources from the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. In the foreword for each text, Bél discusses history of the creation and earlier publications, problems of textual criticism, and always indicates who is the editor responsible for the text – some texts were prepared for publication not by Schwandtner himself but by Károly András Bél, son of Mátyás Bél, or by the author himself, like Martin Schmeizel.

Leipzig university professor Károly András Bél, an organiser of scientific life, republished – for the seventh time – Antonio Bonfini's *Rerum Ungaricarum Decades* in Leipzig in 1771. This edition is mentioned in this context because the European public became acquainted with Hungarian history of the Middle Ages through this highly rhetorical, humanistic work, which became the basis for many literary works of fiction. Bél discusses in detail the authenticity of statements by Bonfini, and criticises the author for glossing over sins of his patrons. Bél draws attention to Martin Brenner, who published the first three books of the work in Basel in 1543, and who wrote about the dark side of the age of King Matthias. Achievement of János Zsámboky in editing the first complete Bonfini-edition (1568) is especially noted.

Concerning usage of historical sources, we must mention György Pray, an eminent character of the Jesuit school of historiography. He wrote up lives of

---

<sup>9</sup> *Scriptores rerum Hungaricarum, cum [...] praefatione Matthiae Belii, cura et studio Ioannis Georgii Schwandtneri*, I–III. Pars. Vindobonae, 1746–1748; *Scriptores rerum Hungaricarum, cum [...] praefatione Matthiae Belii, cura et studio Ioannis Georgii Schwandtneri*, I. Pars. Tyrnaviae, 1756; 2<sup>nd</sup> edition, Vindobonae, 1766–1768.

several Hungarian saints and Hungarian history from the beginnings until the 16<sup>th</sup> century.<sup>10</sup> He handled sources included in his works critically, with the thoroughness of a specialist. He was the first to use material of the chamber archives for scientific research.

Growing interest in the ancient history of Hungarians is shown by the fact that Anonymus' *Gesta Hungarorum* appeared seven times in the second half of the century, once in a calendar in Nagyszombat intended for the widest possible audience (1765–66). Piarist Elek Horányi published no less than three important Latin-language historical sources: the historical works of Simon Kézai from the 13<sup>th</sup>, of Ferenc Forgách from the 16<sup>th</sup>, and of János Bethlen from the 17<sup>th</sup> century.<sup>11</sup>

### **Historia Litteraria: Catalogues of Writers, Booklists**

Disregarding sporadic initiatives in the 17<sup>th</sup> century, systematic taking stock of Hungarian authors of earlier times started in the first half of the 18<sup>th</sup> century. Creation of the first catalogues of writers is linked to Dániel Burius, who came from a Lutheran family in Upper-Hungary, and to Jesuit polymath Márton Szentiványi, head of university press in Nagyszombat.

The draft of a letter by Dániel Burius to be sent to his brother János Burius, Jr. – probably prepared after the author's stay in Berlin between 1700 and 1708 – covers topics of literary history. It lists twenty writers from Hungary by name and refers to fifty others from Hungary and Transylvania as ones whom he wishes to discuss in his planned work.<sup>12</sup> A pamphlet by Johann Friedrich Cramer – titled *Vindiciae* (1694), defending Germans accused with barbarity by French Jesuit Dominique Bouhours – is designated as initiative for the work. Another important source and inspiration was the work done by his father, János Burius, Sr. who collected material on the history of the Lutheran church.

In the draft of his letter, Burius made a skilful abstract of Cramer and presented the debate that stirred up nationalistic emotions as a debate between a French Jesuit and a German scientist. His sole insertion defends “Eastern” nations, too, against the charge of barbarity. This seems like a precursor of the ideological stand taken by Dávid Czvittinger in his lexicon of writers. The list of writers in Hungary follows logically the foundation adopted from the German author. Several of the authors in Hungary who wrote in Latin are listed.

---

<sup>10</sup> *Annales regum Hungariae*, I–V. Viennae, 1763–1770; *Historia regum Hungariae*, I–III. Budae, 1801.

<sup>11</sup> *Chronicon Hungaricum*. Viennae, 1781; *Rerum Hungaricarum sui temporis commentarii*. Posonii–Cassoviae, 1788; *Historia rerum Transilvanicarum*, I–II. Posonii, 1782–1783.

<sup>12</sup> TARNAI, Andor: *Tanulmányok a magyarországi historia litteraria történetéről*. Ed. by Gábor Kecskeméti. Budapest, 2004, 64–87.

Márton Szentiványi included three catalogues of writers in the first part of volume 3 of his large, comprehensive work.<sup>13</sup> The first of the three catalogues lists authors in Hungary, the second lists Jesuit authors in Hungary, the third lists foreign authors writing about Hungary.

Around the middle of the century, on the initiative of Gábor Hevenesi, rector of Pazmaneum in Vienna and provincial of the Society of Jesus, Jesuits in Kassa and Nagyszombat increased their activities in collecting historical sources. There are several catalogues of writers and directories of works from this period in a compilation by István Kaprinai that remained in manuscript. Some of the manuscripts go beyond the forms of simple catalogue or directory.<sup>14</sup> They also include biographical information, and thus point towards a transition to lexicons. For example, in volume 88 we find collected material about authors in Hungary – several Neo-Latin ones, like Bock, among them – with short biographies and their works listed.

### Lexicons of Writers

It was Dávid Czvittinger, who produced the first comprehensive work on the history of Hungarian literature and science that was published in an independent volume. He created his lexicon of Hungarian writers – called briefly *Specimen* – driven by the German school of the history of science.<sup>15</sup> It was Jakob Friedrich Reimmann's condemning opinion of Hungarian science that gave immediate incentive for this edition. The first, bigger part of the work lists biographies of 282 authors, scientists, art patrons, and historical figures, lists their works and opinions about them. Volume 2 is a bibliography of works related to Hungary classified by subject.

Czvittinger included in his collection reigning princes who supported literature, church dignitaries, and saints, as well as writers and scientists. He processed a significant amount of data; apart from a few exceptions, he did not care about differences in language or denomination, and usually noted nationality. He considered Hungarus – Hungarian – everybody who had been born or working on the territory of the Hungarian Kingdom for an extended period. In this wide Hungarus-concept, the Dalmatian Tubero fitted just as well as Saint Martin of Pannonia, Abaris, who was Avar, or Antonio Bonfini and Pietro Ransano, who both worked in the court of Matthias. Size of the entries was determined not by

---

<sup>13</sup> SZENTIVÁNYI, Martinus: *Curiosora et selectiora variarum scientiarum miscellanea: Dec. III. Pars I.* Tyrnaviae, 1702, 15–20.

<sup>14</sup> *Catalogus scriptorum, qui in Collegio Cassoviensi, ab anno 1724 vita functi sunt: Ordine alphabetico concinnatus.* Loránd Eötvös University, University Library, Budapest, Department of Manuscripts, Coll. Kapr. 4° [B] tom. LXXXVIII.

<sup>15</sup> CZVITTINGER, Dávid: *Specimen Hungariae literatae.* Francofurti et Lipsiae, 1711.

the value of one's *œuvre* but by available source material and social-historical status of the given author. Although Czvittinger writes in Latin, he encourages tending of national-language culture several times. He includes citations from Latin poems of various authors from Hungary or abroad quite often. It gives special significance to Czvittinger's work that he was the first, and for decades, nearly the only author to communicate knowledge on Hungarian literature collected in one volume.

Mihály Rotarides planned to complement Czvittinger's material and collected material from a wide range of sources. He started the work, which spanned several years, in Sopron and continued it in Wittenberg. Because of his early death, only introductory part of his work came out.<sup>16</sup> The published chapter presents history of science of *res litteraria* in seventeen paragraphs. He takes the authors who published related works one by one. Rotarides wanted to give an overview of the history of all literature in Hungary. He did not distinguish science from fiction either and did not care about languages of the works. He supported literary application of national languages but considered Latin to be the language of science. The draft of Rotarides, even in its incomplete form, is an important stage in Latin-language science in Hungary: history of literature and science, having grown out of church history, reached the concept of historical classification and irrelevance of denomination.

While Czvittinger and Rotarides intended to inform foreign lands through their works, Péter Bod compiled his lexicon of biography-bibliography in Hungarian language for Hungarian use.<sup>17</sup> The work, which appeared in 1766, presents the life and work of 528 writers and scientists in Hungary. The appendix contains an inventory of books in Hungarian organised in twenty thematic groups. Bod is for the national language and against Latin, yet, he keeps writers in Latin in mind too, and sees literary and scientific life in Hungary in unity with that of Europe.

Bod's concept of *Hungarus* is close to that of Czvittinger's. He treats representatives of different areas in science and literature as equals. His values are demonstrated by the fact that he usually records lay fiction and works by authors belonging to different denominations without comment. As for historians, he considers authenticity, preciseness, and novelty most important values in them. In literary works, he considers talent, imagination, inspiration and descriptive ability the highest values. He calls Janus Pannonius a "quite famous author of poems".

Although the whole work is in Hungarian, Bod – unusually for lexicon of writers – often cites poems and funerary epigrams that praise or salute the author in Latin. The main purpose of these is portrayal and appreciation. The overall size

<sup>16</sup> ROTARIDES, Michael: *Historiae Hungaricae Litterariae antiqui medii atque recentioris aevi lineamenta quorum prolegomena*. Altonoviae et Servestae, 1745.

<sup>17</sup> BOD, Péter: *Magyar Athenas*. Szeben, 1766 [1767]. Facsimile: Budapest, 2003.

of these exceeds three-hundred lines, which is much more than the overall volume of quotations from Hungarian poems. Among the authors of poems, there are well-known as well as lesser-known persons, like Rudolf Goclenius, Johannes Petrus Lotichius, Conrad Ritterhausen, Johann Heinrich Alsted, Théodore de Bèze, Melchior Adam, and Johann Bock.

From the activities of Péter Bod related to Latin philology in Hungary, we must underscore his work as a dictionary editor. It was Albert Szenci Molnár, who – after various thematic word-lists – produced the first lexicographic Latin–Hungarian and Hungarian–Latin dictionary in the early 17<sup>th</sup> century. Ferenc Pápai Páriz revised this in the early 18<sup>th</sup> century. Bod expanded Pápai's edition further (1767).<sup>18</sup>

We need to make note of two more lexicons in Latin from the last third of the century. The work of Elek Horányi – mentioned before –, referred to briefly as *Memoria Hungarorum*, gives information about the life and work of all-in-all 1155 authors and scientists living in Hungary or provinces under the Hungarian crown.<sup>19</sup> The most important novelty of his collection of sources is that he was in personal or written correspondence with all his contemporaries in the area of *res litteraria*. He treats Latin-language and Hungarian-language literature as equals, just like representatives of different fields of science. In his outlook, one can find the heritage of *res litteraria* together with the literary programme of the coming fifty years, which aimed at cultivating national language. Another innovation of his is that he paid more attention to poetry than earlier lexicon-writers, and he often gives aesthetic assessment. His knowledge of the material is much wider than that of his predecessors – he often gives extensive reviews about authors barely mentioned or ignored by Bod (e.g. Janus Pannonius, Miklós Oláh, and István Werbőczy). He goes into unprecedented detail in presenting personal achievement and ignores cultural history as a separate discipline altogether.

Appearance of the first specialised lexicon marks the beginning dissolution of *res litteraria*: István Weszprémi presented biographies and works of Hungarian and Transylvanian physicians in Latin.<sup>20</sup> The work, published with a dedication

<sup>18</sup> *Dictionarium hungaricum-latinum*. Szeben, 1767.

<sup>19</sup> HORÁNYI, Elek: *Memoria Hungarorum et Provincialium scriptis editis notorum*, 1–3. Viennae, 1775–1777; HORÁNYI, Elek: *Nova Memoria Hungarorum et Provincialium scriptis editis notorum*, Pars 1. Pest, 1792.

<sup>20</sup> WESZPRÉMI, István: *Succincta medicorum Hungariae et Transilvaniae biographia excerpta ex adversariis auctoris*, 1–4. Viennae, 1774–1787; WESZPRÉMI, István: *Succincta medicorum Hungariae et Transilvaniae biographia. Magyarország és Erdély orvosainak rövid életrajza*, 1–4. Publ. by Sándor Vértesy. Transl. by Aladár Kővári, Tivadar Vida. Introduction Pál Kotay. Budapest, 1960–1970; cf. SZELESTEI N., László: '18. századi tudós világ, II. Weszprémi István (1723–1793) és orvostörténeti műve'. In: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1979*, 519–562.

by Károly András Bél, remained unfinished; however, it is still used as an auxiliary book. Boundary between physician and *literator* is often blurry, the compilation includes several authors whose classification as physician was disputed even at the time of publication. Weszprémi, too, often uses poems, inscriptions, and letters in Latin, e.g. in the entry about Michael Pannonius, he quotes elegies by Janus Pannonius.

Among noteworthy entries – from the standpoint Neo-Latin literature –, the important ones are those about Galeotto Marzio, Nicasius Ellebodium, Georg Wernher, and János Wéber. A very extensive entry about Zsámboky, filled with quotations from poems, presents Zsámboky's philological work in detail and lists no less than thirty works and publications. We must note here that it was István Weszprémi who republished the first poetic anthology of humanism of a Hungarian subject (*Pannoniae Luctus*, Krakow, 1544; 2<sup>nd</sup> edition Vienna, 1798), the epitaphs and *elogia* of which mourn those who had fallen at the Mohács battle and at fallen towns.

### Historical-Chronological Overviews

The need for overview and assessment of *res litteraria* from a historical perspective appeared nearly at the same time as lexicographical summaries. These efforts can be grasped throughout the century. The first, primitive application of chronological order is linked with the name of Jesuit Sándor Szörényi (Szörényi), who compiled his catalogue of writers, which remained in manuscript, in 1717.<sup>21</sup> He lists writers in chronological order from the 11<sup>th</sup> century up until 1717. The lengths of descriptions are usually proportional to the significance of the authors. There is no sign of denominational bias in selection or assessment. He quotes Czvittinger most often among his sources.

Historical aspect is somewhat more clearly outlined in the work of György Jeremiás Haner.<sup>22</sup> The first part contains material until the end of the 16<sup>th</sup> century; the second, posthumous volume contains authors from the 17<sup>th</sup> century. Haner grouped erudite authors from Hungary and Transylvania by century, and, within that, used lexicographic order. He gives their names, short biographies, and titles of their works in the body text. References and other data are given in footnotes.

---

<sup>21</sup> SZÖRÉNYI, Alexander: *Pannonia docta, sive nova series chronologica virorum sub corona Regni Hungariae eruditione scriptisque ad posteros relictis illustrium usque ad annum 1717 perductam*. Loránd Eötvös University, University Library, Budapest, Departement of Manuscripts, Coll. Kapr. 4<sup>o</sup> [B] tom. XIV.

<sup>22</sup> HANER, György Jeremiás: *De scriptoribus rerum Hungaricarum et Transilvanicarum*, 1. Viennae, 1774; HANER, György Jeremiás: *De scriptoribus rerum Hungaricarum et Transilvanicarum*, 2<sup>nd</sup> ed. by János Filtsch. Szeben, 1798.

Chronological and thematic order determine together the outlined overview of the history of science by Piarist Ince Simonchich (Simonchicz).<sup>23</sup> Part one discusses the origin and development of sciences in Hungary in chronological order. The second part deals with possibilities of acquiring knowledge, libraries, print shops, education, and various educational institutions. Libraries of King Matthias and Miklós Zrínyi are discussed in detail.

The first attempt at creating a comprehensive system of periods is linked with the name of Paulus (Pavel) Wallaszky, who laid the foundations of defining the periods in literary history that would become the tradition in his work *Conspectus rei publicae litterariae in Hungaria*.<sup>24</sup> Wallaszky lists the works of almost all his predecessors. Within each period, he discusses his material by century and within a century by field of science. Besides theologians, lawyers, physicians, philosophers, mathematicians, historians separate groups are designated to orators, poets, and philologists. His main innovation was replacing lexicographic order with a chronological one, and he was consistent in using the story-based form of narrative of *historia litteraria*. However, his categorisations are sometimes arbitrary, significant authors are sometimes presented strikingly briefly or through second-hand information, and he is not free from nationalistic bias.

### Special Investigations

Together with slow transformation of the concept of literature, in the middle part of the century, the number of investigations concerning a certain period and focusing on thematic or regional aspects increased. From earlier periods of culture, the Renaissance was in the focus of attention.<sup>25</sup>

The work of Austrian historian Xystus Schier on the history of the Pozsony University founded by János Vitéz in 1475 covers lives and works of teachers of the academy: Johannes Regiomontanus, Jacobus Piso, Aurelio Lippo Brandolini, and Petrus Nigri.<sup>26</sup> Most teachers were brought from foreign countries. Pál

---

<sup>23</sup> SIMONCHICH, Ince: *Dissertatio de ortu et progressu litterarum in Hungaria*. Nagyvárad, 1787.

<sup>24</sup> WALLASZKY, Paulus: *Conspectus rei publicae litterariae in Hungaria ab initiis regni ad nostra usque tempora delineatus*. Posonii–Lipsiae, 1785; 2<sup>nd</sup>, revised edition: *Conspectus rei publicae litterariae in Hungaria ab initiis regni ad nostra usque tempora delineatus: editio altera auctior et emendatior*. Budaë, 1808.

<sup>25</sup> FÁBRY, Paulus: *De augusta Budensi bibliotheca commentatio*. Lipsiae, 1756; Xystus Schier: *Dissertatio de regiae Budensis bibliothecae Mathiae Corvini ortu, lapsu, interitu et reliquiis*. Vindobonae, 1766. Second edition: Viennaë, 1799.

<sup>26</sup> SCHIER, Xystus: *Memoria Academiae Istropolitana seu Posoniensis, ejusque nonnullorum professorum ex documentis coaevis confecta*. Viennaë, 1774.

Wallaszky also published a treatise on the state of literature and sciences in the Matthias-era.<sup>27</sup>

Ince József Deszericzky (Desericzky) is more concerned with giving an overview of conditions in the present than in the past. He is a late Piarist representative of the school of study of sources initiated by Jesuits. What urged him to write his work<sup>28</sup> was the funeral oration of Italian priest Raimondo Cechetti over János Harrach, Bishop of Nyitra, in which the priest criticised the low level of education in Hungary. Deszericzky characterises domestic culture not only by its highest achievements but also by its scope in society, pointing out that Latin language, through schools, reached lower social classes too. He lists twenty-one Hungarian towns in which Jesuits and Piarists cultivate literature for the good of young people. He appreciates Piarist commitment to educate lower classes in detail.

We discuss three of the works that cover history of the Protestant Church, keeping an eye on aspects of literary history. These works remained in manuscript form for a long time. Unitarian pastor János Kénosi Tőzsér, in order to supplement *Bibliotheca Antitrinitariorum* by Christophorus Sandius, made an inventory of Transylvanian Unitarian authors and their works (1753) in a manuscript. In another one, he collected data on Unitarian print shops.<sup>29</sup> Later he expanded both and inserted them into his large synthesis of church history. István Uzoni Fosztó continued the work he began.<sup>30</sup> Both works refer to a large number of manuscripts and prints from the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries that we are aware of only from here, and important data are given about the work and *Nachleben* of outstanding figures of the Reformation in Hungary. Similarly, the work of Miklós Sinay, teacher of classical philology at the college of Debrecen, on the history of Protestant churches in Hungary and Transylvania is a unique source in several respects.<sup>31</sup> Besides printed sources, it is based on numerous manuscripts and archive research too.

<sup>27</sup> WALLASZKY, Paulus: *Tentamen historiae litterarum sub rege gloriosissimo Matthia Corvino de Hunyad in Hungaria*. Lipsiae, 1769.

<sup>28</sup> DESERICZKY, Innocentius: *Pro cultu litterarum in Hungaria ac speciatim civitate dioecesisque Nitriensi vindicatio*. Roma, 1743.

<sup>29</sup> KÉNOSI TŐZSÉR, János: *De Typographiis et typographis Unitariorum in Transylvania – Bibliotheca scriptorum Transylvano-Unitariorum*. Szeged, 1991.

<sup>30</sup> KÉNOSI TŐZSÉR, János – UZONI FOSZTÓ, István: *Unitario-ecclesiastica historia Transylvanica liber I–II, 1–2*. Ed. by Káldos János. Introduction Mihály Balázs. Budapest, 2002.

<sup>31</sup> SINAY, Miklós: *Praelectiones publica in historiam ecclesiasticam seculi XVI. [...] – Közönséges előadásai a XVI-ik század egyháztörténetéről*. Ed. and transl. by Gábor Herpay, rev. and introduction. József S. Szabó. Debrecen, 1911.



Among regional initiatives, a separate group is comprised of inventories of Transylvanian authors. We bring up two examples. József Benkő, in his work on knowledge about the state, gives summaries of histories of Transylvanian institutions, schools, grouped by century.<sup>32</sup> He grouped authors and scientists into two separate chapters according to their denomination. Johann Seivert listed Saxon authors and scientists of Transylvania. From his lexicon in German,<sup>33</sup> he omitted authors writing in Hungarian, and thus compiled the first comprehensive work on literary history that might be labelled as one based on nationality. Some Neo-Latin authors of foreign origin who lived in Transylvania for some time are included in his work, like Johann Heinrich Alsted, Johann Heinrich Bisterfeld, Ludwig Philipp Piscator, Marcello Squarzialupi, and Giorgio Blandrata. He also collected material about Székely and Transylvanian Hungarian writers, but this work was published posthumously.

### Translations

The language of education in Hungary was Latin up until the early 19<sup>th</sup> century. This explains why there were relatively few Latin-language works translated to Hungarian in the 18<sup>th</sup> century. Humanistic literature created in Hungary or about a Hungarian subject was not translated, with a few exceptions. The reason for translation was usually not philological but practical. Pál László, parson of Szilágysomlyó, canon of Nagyvárad, translated selected passages from Petrarca's *De remediis utriusque Fortunae libri duo* and published it in 1720.<sup>34</sup> Translation of *De constatia* by Justus Lipsius appeared only in the first decade of the 19<sup>th</sup> century.<sup>35</sup> Apophthegms of Plutarch, revised and translated to Latin by Erasmus, were translated to Hungarian by poet and Catholic priest János Lethenyi in the last third of the century.<sup>36</sup> In addition to translations of texts from antiquity and the Middle Ages, he created a Hungarian translation from the Latin version of Paolo Medici's work on Jewish customs and rites, originally written in Italian.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> BENKŐ, József: *Transsilvania*, I–II. Viennae, 1777–1778, 2<sup>nd</sup> edition: Viennae, 1788, 3<sup>rd</sup> edition: Claudiopoli (1833–1834).

<sup>33</sup> SEIVERT, Johann: *Nachrichten von siebenbürgischen Gelehrten und ihren Schriften*. Pressburg, 1785.

<sup>34</sup> Nagy emlékeztető Petrarca Ferencznek A jó, és gonosz Szerencsének Orvoslásáról írott két könyvecskéje [...] Magyarrá fordítottatott Laszlo Pál [...] által. Kassa, 1720.

<sup>35</sup> LIPSIUS, Justus: *Az álhatatosságról két könyvei*. Transl. by József Egyházas-Radóci Boda. Pest, 1808.

<sup>36</sup> *Apophthegmata, az az ékes és éles rövid mondások*. Transl. by János Lethenyi. Pécs, 1785.

<sup>37</sup> MEDICI, Paolo: *A zsidóknak szokási és szertartási*. Transl. by János Lethenyi. Pécs, 1783.

He also translated the account of István Brodarics of the Mohács battle.<sup>38</sup> Pauline monk Ferenc Orosz translated a chronicle of the ruling of Louis I by János Küküllei.<sup>39</sup> Several people translated *Argenis* by John Barclay, the most complete version being that of Márton Hriágyel (1754/46). Sándor Boér followed in his footsteps, but the translation by Antal Fejér was published first in 1792.<sup>40</sup> Jesuit György Gerő translated the novel of Jesuit Guillaume de Waha-Baillonville on Hercules (1673) in 1768.<sup>41</sup> He restructured the work a little bit and reproduced classical-style quotations from poems through twelve-beats and hexameters.

An epigram on Venice by Iacopo Sannazaro and two poems (*Ad Hyellam* and *Imaginem sui Hyelle mittit*) by Andreas Naugerius (Navagerro) were rendered in Hungarian in the last third of the century by ex-Jesuit, translator of Virgil, József Rájnis, who had a basic Neo-Latin education.<sup>42</sup> Dávid Baróti Szabó translated Milton's *Paradise Lost* from a Latin version in Virgilian hexameters by Ludwig Bertrand Neumann.<sup>43</sup> This ignited a long debate in the theory of translation. Baróti Szabó, in addition to his renderings of Horace and Virgil, also translated Sannazaro's epigram, Jesuit René Rapin's 12<sup>th</sup> eclogue, and Jacques Vanier's (also Jesuit) imitation of *Georgica* titled *Praedium rusticum*.<sup>44</sup> It was Elek Horányi who – after partial translations in the 17<sup>th</sup> century – translated a series of poems praising Hungarian kings and chieftains by Nicolaus Avancini.<sup>45</sup> This was published in 1664 with copper engravings by Ferenc Nádasdy.

Numerous translations were prepared for school use from 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> century dramas – most of the authors and their translators were Jesuits. We know about Hungarian versions of the following plays: *Rusticus imperans* by Jakob Masen;<sup>46</sup>

<sup>38</sup> BRODARICS, István: *Második Lajosnak [...] a mohácsi harcon történt veszedelme [...] egy toldalékkal a török uralkodásnak kegyetlenségéről*. Transl. by János Lethenyi. Buda, 1795.

<sup>39</sup> KÜKÜLLEI, János: *Első Lajos [...] dicsőséges országlásáról*. Transl. by Ferenc Orosz. Kassa, 1731.

<sup>40</sup> BARKLÁJUS, János [John Barclay]: *Argenisse*, I–III. Transl. by Antal Fejér. Eger, 1792.

<sup>41</sup> WAHA-BAILLONVILLE, Guillaume de: *Keresztény Herkulesnek Bullioni Godefrednek hadi munkái*. Transl. by György Gerő, Kassa, 1768.

<sup>42</sup> TARNAI, Andor: 'A deákos klasszicizmus és a Milton-vita'. *Irodalomtörténeti Közlemények* 63(1959), 67–83, here: 67–68, note 1.

<sup>43</sup> TARNAI (note 42), 76–78.

<sup>44</sup> VANIER, Jacques: *Paraszti majorság*. Transl. by Dávid Baróti Szabó. Kassa, 1780.

<sup>45</sup> *Magyar Országnak hatalmas és ditsőséges királyainak [...] koporsó épülete*. Transl. by Elek Horányi. Buda 1773.

<sup>46</sup> *Csiksomlyói iskoladramák*. Publ. by Zsolt Alszeghy and Ferencz Szlávik. Budapest, 1913, 163–209.

*Conversio S. Augusti* by Franz Neumayr;<sup>47</sup> *Prima ad coelum via per innocentium* and *Stilico* by Anton Claus;<sup>48</sup> *Zrinius ad Sigethum, Salamon, Codrus, and Cyrus* by Andreas Friz;<sup>49</sup> and *Mauritius, Jekonias* and *Sedecias* by unknown authors.<sup>50</sup> Most of the Hungarian versions are revisions adapted to local conditions and possibilities – significant changes were often made to the original text.

Finally, it must not go unnoticed that translations were made not only from but to Latin as well. Thus, for instance, Adalbert Sztrakos, a pastor in Nógrád, rendered some of the poems of Count István Koháry written in Hungarian in Latin.<sup>51</sup> It is almost anachronistic from an all-European standpoint, but among Hungarian conditions, it is not unimportant, that a large number of French works were translated to Latin. In the court of Ferenc Rákóczi II, a member of the reigning prince's close circle began to translate Fénelon's *Télémaque* after 1706.<sup>52</sup> German Jesuit Franciscus Wagner, who worked in Hungary and Austria, translated *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687) by Dominique Bouhours to Latin in addition to his theoretical writings advocating the use of Latin in schools and his textbooks.<sup>53</sup>

From the middle of the century, there was a significant increase in the number of translations from French to Latin. Jesuit Pál Makó rendered Corneille's play *Nicomède* in hexameters for a school theatre and published it in 1764.<sup>54</sup> Several of Molière's comedies were performed in Latin.<sup>55</sup> Spreading of Enlightenment in Transylvania is shown by Voltaire-translations in manuscript by count János Lázár, which were investigated also by Olga Penke in the context of the influence

<sup>47</sup> *Jezsuita iskoladrámák (Ismert szerzők)*. Ed. by Zsoltné Alszegehy, Katalin Czibula and Imre Varga. Budapest, 1992, 623.

<sup>48</sup> *Jezsuita iskoladrámák* (note 47), 989; *Piarista iskoladrámák*. Ed. by Júlia Demeter, István Kilián, Katalin Kiss, Márta Zsuzsanna Pintér. Budapest, 2002, 991.

<sup>49</sup> *Jezsuita iskoladrámák* (note 47), 230, 272, 298, 700.

<sup>50</sup> *Jezsuita iskoladrámák* (note 47), 768, 847, 904.

<sup>51</sup> KOHÁRY, István: *Salictum Heliconis*. Transl. by Adalbert Sztrakos. Budaë, 1725.

<sup>52</sup> KÖPECZI, Béla: 'Fénelon Telemachosának első magyarországi fordítási kísérlete'. *Filológiai Közöny* 15(1969), 1–18. For further details cf. TARNAI, Andor: 'Lateinische Übersetzungen französischer Schrifttums in Ungarn des 18. Jahrhunderts'. *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis, Proceedings of the Second International Congress of Neo-Latin Studies Amsterdam 19–24 August 1973*, ed. by P. Tuyman, G. C. Kuiper and E. Kessler. München, 1979, 976–982.

<sup>53</sup> BOUHOURS, Dominici: *Methodus recte cogitandi in Scriptis eruditus et ingeniosis*. Transl. by Franciscus Wagner. Augustae Vindelicorum, 1716.

<sup>54</sup> MAKÓ, Paulus: *Carminum libri tres*. Tyrnaviae, 1764, 57–77.

<sup>55</sup> GRAGGER, Róbert: 'Molière első nyomai a magyar irodalomban'. *Irodalomtörténeti Közlemények* 19(1909), 147–166, 317–352.

of French philosophical world-histories in Hungary.<sup>56</sup> A Latin version of Marmontel's *Bélisaire* appeared in 1711 in a translation by Mihály Horváth.<sup>57</sup> A Latin version of Rousseau's *Du contrat social* that remained in manuscript was made in 1792.<sup>58</sup> What makes these translations significant regarding history of Neo-Latin research is that they indicate the major role the rhetoric of French classicism played in how new, neoclassical, late-Latin ideals of style took root in Hungary.

In summary, we can conclude that research activities concerning Neo-Latin authors and texts in Hungary had many ties with European science in the 18<sup>th</sup> century. A considerable part of philological achievements is due to authors who had studied, or went and worked abroad. These activities continued on different levels in different genres, and publication of text was part of them just as collection of biographical/bibliographical data, comprehensive, lexicographic works, chronological overviews, and specialised studies. Inventories and analyses – with a few exceptions – were done in Latin up until the end of the century, partly in the framework of research on *res litteraria*.

There are relatively few works in our inventory that were created by independent scientists or university professors, and the rate of unfinished works or those in manuscript is quite high. However, some of the works presented do not fall behind the average level of contemporary European research. A considerable part of works by Hungarian humanists or late humanists got lost, was unknown, or is still unpublished. This is the reason why some fell out of the scope of 18<sup>th</sup> century research. Neo-Latin authors taken into consideration from a later period is higher, and it increases as time goes on. The importance of the relatively great number of translations from and to Latin is not in the philological achievement but in that it shows that Latin was in continual use as a living literary language. Classical philology became institutionalised – after the beginnings in the late 18<sup>th</sup> century – only in the first third of the 19<sup>th</sup> century. Even after this, Neo-Latin literature was the subject of independent research only due to some of its outstanding representatives.

<sup>56</sup> LÁZÁR, János: *Excerpta quaedam pulcherrima lectu ex Voltaire Essay sur l'histoire générale*. 1761. National Széchényi Library, Department of Manuscripts, Quart. Lat. 2659; TOLNAI, Gábor: 'Gróf Lázár János, a Voltaire-fordító'. In: TOLNAI, Gábor: *Évek – századok*. Budapest, 1958, 166–179; PENKE, Olga: *Filozofikus világtörténetek és történetfilozófiaiak. A francia és a magyar felvilágosodás*. Budapest, 2000, 174–175.

<sup>57</sup> MARMONTEL, Jean-François: *Belisarius, e gallico idiomate in latinum traductus a Michaele Horvath*. Viennae (1771).

<sup>58</sup> ECKHARDT, Sándor: *A francia forradalom eszméi Magyarországon*. Budapest, 40–41.



## De la notion de *limite* à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle

Sándor Petőfi, dans son poème hautement autobiographique, intitulé *L'Apôtre* et écrit pendant la révolution hongroise de 1848, dont il a été un réel protagoniste, a défini le but (ou la finalité) du monde de cette manière :

Qu'est-ce que le but du monde ?  
Le bonheur ! et le moyen pour l'obtenir ? la liberté !  
Moi, je dois combattre pour la liberté...

Dans son long poème, Petőfi mentionne le nom d'un seul de ses contemporains, celui de Jean-Jacques Rousseau. Dans sa lettre à de Malesherbes, le philosophe a illustré très clairement ce qu'on pourrait appeler le principe de finitude : « Quand tous mes rêves se seraient tournés en réalité, ils ne m'auraient pas suffi ; j'aurais imaginé, rêvé, désiré encore<sup>1</sup>. » Le succès de grands systèmes métaphysiques du XIX<sup>e</sup> siècle et la conception de la raison qu'est le territoire des vérités éternelles (communes dans l'esprit humain et dans celui de Dieu) étaient acceptés (cette idée-ci peut-elle être considérée comme une exigence de l'infini ?) et en même temps rejetés (le scepticisme à l'endroit des phénomènes). Au siècle des Lumières, la crise du raisonnement déductif, l'esprit empirique dominant, et la méthode analytique ont stimulé les philosophes et les écrivains à rechercher les limites et en même temps l'accès à « l'immensité des possibles »<sup>2</sup>. Pour eux, la raison n'est pas tant une *possession*, mais plutôt une *acquisition*, un processus au-delà de l'expérimenté.

Le programme devant être réalisé est donc le suivant : dans tous les domaines possibles il faut arriver à l'extrême limite. Voltaire, Rousseau et Vico recherchent l'origine de l'homme, de sa société et de sa civilisation. Winckelmann fait voir les valeurs de la sculpture grecque, d'une époque révolue. En même temps, on découvre les mythologies orientales, les « peuples sauvages » d'Amérique, etc. Goethe étudie les formes originelles des plantes et des animaux, plus tard, dans une dédicace à Hegel, le poète lui-même réunit deux valeurs essentielles, l'*Urphänomen*, de la profondeur du temps et du monde créé, et l'*Absolu*, au-delà de tous les phénomènes : « L'Urphänomen prie amicalement l'Absolu d'agréer ses meilleurs sentiments<sup>3</sup>. » Plusieurs drames et romans représentent la figure de Faust qui consciemment arrive à la dernière frontière de la connaissance

---

<sup>1</sup> Lettre à M. de Malesherbes, du 26 janvier 1762, *Œuvres complètes*, Paris, Coll. " Pléiade ", 1959, t. I, p. 1140.

<sup>2</sup> DIDEROT, *Pensées philosophiques*, éd. Assézat-Tourneaux, t. I, p. 140.

<sup>3</sup> Lettre à Hegel du 21 mars 1821.

humaine et de celle de sa capacité dans l'amour, dans l'histoire et dans la société. Les écrivains anglais (Defoe, Swift) imaginent la société utopique du futur.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle tout entier est lancé, à des degrés divers et dans des formes diverses, dans la recherche d'une inaccessible limite. Mais qu'est-ce qu'une limite ? qu'est-ce qu'un passage à la limite ? D'Alembert nous en donne la définition dans l'*Essai sur les éléments de philosophie* :

On voit encore par cette notion, que l'*infini*, tel que l'analyse le considère, est proprement la *limite* du fini, c'est-à-dire le *terme auquel le fini tend toujours sans jamais y arriver*, mais dont on peut supposer qu'il approche toujours de plus en plus, quoiqu'il n'y atteigne jamais<sup>4</sup>.

Définition paradoxale, puisqu'elle s'articule sur une négation : le fini n'atteindra jamais la limite de l'infini. La positivité se trouve dans le « mouvement vers » ou dans le « passage à la limite ».

La *limite* est exclusivement une expression mathématique et géométrique dans l'*Encyclopédie*, où on parle de la limite des quantités et des grandeurs : « La théorie des *limites* est la base de la vraie Métaphysique du calcul différentiel<sup>5</sup>. » Au pluriel, le mot est un terme de la jurisprudence « géographique » : « sont les bornes de quelque héritage. Les *limites* des deux puissances spirituelles et temporelles sont la distinction de ce qui appartient à chacune d'elle. » A partir du législateur Solon, les *limites* ont une certaine largeur, en général cinq pieds « qu'on lassoit entre deux passer la charrue. » En ce sens la *limite* signifie la fin du pouvoir (*finis regundorum*) et comme telle, elle peut aussi devenir un terme politique. Mais dans la sémantique des mots il n'y a aucune allusion au dynamisme social. La même constatation peut être valable pour l'usage de la *frontière*. L'expression géographique

... se dit des limites, confins, ou extrémités d'un royaume ou d'une province [...] Ce mot est dérivé [...] du latin *frons* ; les frontières étant [...] comme une espèce de front opposé à l'ennemi. D'autres font venir ce mot de *frons*, pour une autre raison ; la *frontière*, disent-ils, est la partie la plus extérieure et la plus avancée d'un état, comme le front l'est du visage de l'homme.

Il y a plusieurs autres expressions qui marquent la notion de *limite*, comme celles de *confins* et de *bornes*. L'article correspondant établit la différence entre les deux de la manière suivante : « On entend par *confins* les limites d'un héritage ; au lieu que les bornes sont signes extérieurs qui servent à marquer les limites. » L'expression employée le plus souvent comme l'antonyme de la *liberté* et de l'*infini* était la *borne(s)*, *borné(s)*, signe évident de l'imperfection de l'infini<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Cité in CHOUILLET, Jacques, *L'esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974, p. 128.

<sup>5</sup> Cf. l'article « Limite ».

<sup>6</sup> Dans la partie *métaphysique* (non géométrique) de l'article « Infini » (à peu près 6 mille caractères) on en a trouvé plus de 15 mentions.

La définition voltairienne de la *liberté*<sup>7</sup> commence par la description de l'état de l'homme dont les destins sont d'un homme, et dont les vœux sont d'un Dieu. La nature, en tout sens, a des bornes prescrites. Les mêmes bornes pour l'homme sont les passions. La liberté dans l'homme est la santé de l'âme, qu'on ne peut obtenir que difficilement : « On la perd quelquefois. La soif de la grandeur, / La colère, l'orgueil, un amour suborneur, / D'un désir curieux les trompeuses saillies ; / Hélas! Combien le cœur a-t-il de maladies ». (L'idée que dans le domaine spirituel la liberté et la santé sont fortement liées l'une à l'autre, était une *communis opinio* au Moyen Age aussi : Virgile tout en quittant Dante, a caractérisé son protégé de la manière suivante : *libero, dritto e sano è il tuo arbitrio*<sup>8</sup>. Dans la *Comédie*, le protagoniste devait être libre des péchés, dans la définition du *philosophe*, au lieu des valeurs morales, on trouve les passions pas suffisamment modérées.)

Le quasi-synonyme de la *liberté* est, d'autre part, un mot dont la signification est fondamentalement liée à une négativité : dépasser les règles, rompre les liens, ou l'*affranchissement*, qui renvoie au processus par lequel on obtient la liberté, par lequel on devient libre. L'expression qui se référait au changement social, pour les rédacteurs et les auteurs de l'*Encyclopédie*, était l'*affranchi*, l'*affranchissement* (en latin *libertinus*). Ce terme signifie proprement un esclave remis en liberté. Il est un nouveau citoyen (ou mitoyen) parvenu à la qualité d'homme libre. Le fils de l'*affranchi* n'était pas qualifié d'affranchi et était pleinement libre à tous égards. Quelques auteurs font une entre *libertus* et *libertinus*, selon eux *libertus* signifie celui-même qui a été tiré de l'état de servitude, et *libertinus*, le fils de l'*affranchi* ; mais dans l'usage, tous les deux signifient un *affranchi*. « L'acte par lequel un esclave étoit mis en liberté s'appelloit en Droit *manumissio*, come qui diroit *dimissio de manu* », « affranchissement de l'autorité d'un maître » (dont il a continué de porter le nom, par ex. le poète Livius Andronicus). En bref, la condition d'*affranchi* était comme mitoyenne entre celle des citoyens par droit de naissance, et celle des esclaves ; plus libre que celle-ci, mais toutefois moins indépendante que la première.

Dans l'usage esthétique l'*affranchissement* marquait, en général, l'attitude critique des artistes à l'égard des règles et des thèmes de l'art et la poésie classiques. Les historiens de la littérature distinguent les principaux facteurs de cette libération.

1) La poésie s'affranchit des règles, s'éloigne de la théorie d'imitation en vigueur depuis la Renaissance. L'obligation d'imiter était ressentie par l'artiste tendant à l'autonomie comme une lourde entrave. La hiérarchie des genres littéraires a été tournée radicalement : un genre auparavant considéré « mineur » comme la poésie lyrique, l'auto-expression souveraine du poète, est devenu le genre de

<sup>7</sup> Dans l'article « Liberté » l'auteur cite un poème de Voltaire.

<sup>8</sup> *Purgatoire*, XXVII, 140.

premier rang. D'une part au lieu, d'autre part à côté du principe *ut pictura poesis* (description exacte de la réalité vue), entre l'*ut musica poesis* : la musique et la poésie lyrique ont le même objet, les mouvements de l'âme, les sentiments, les émotions dont elles naissent et qu'elles suscitent<sup>9</sup>.

2) Le poète prend la liberté de faire valoir souverainement sa personnalité. Diderot, dans l'article *Génie*, retourne plusieurs fois au contraste qu'il y a entre l'enthousiasme, sublimité du génie, et les obstacles de toutes sortes. « Les règles et les lois du goût donneraient des entraves au *génie* ; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand » ; « Le *génie* hâte cependant les progrès de la philosophie par les découvertes [...] il s'élève d'un vol d'aigle vers une vérité lumineuse [...] il tire un principe fécond des ténèbres ; il est rare qu'il suive la chaîne des conséquences ». C'est lui qui se répand et domine tout ce qu'il touche, non l'inverse. Les règles, disent les poètes de *Sturm und Drang*, ne sont pas nécessaires au génie, et l'enthousiasme suffit à tout. Mme de Staël a décrit cet état d'esprit dans le chapitre consacré à *La poésie* dans son livre *De l'Allemagne* :

Le poète ne fait, pour ainsi dire, que dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme ; le génie poétique est une disposition intérieure, de la même nature que celle qui rend capable d'un généreux sacrifice : c'est rêver l'héroïsme que composer une telle ode... Il se sent au milieu des merveilles du monde comme un être à la fois créateur et créé<sup>10</sup>.

Le génie créateur a le même pouvoir et la même liberté qu'avait le Dieu pendant la première création mal faite. Le *Prométhée* de Goethe se présente comme un homme d'action et un civilisateur :

Hier sitz ich, forme Menschen  
Nach meinem Bilde,  
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,  
Zu leiden, zu weinen,  
Zu genießen und zu freuen sich  
Und dein nicht zu achten,  
Wie ich!

Selon D'Alembert, comme on l'a vu précédemment, l'*infini* est « le terme auquel le fini tend toujours sans jamais y arriver ». L'*Encyclopédie* cherche à donner une définition : « L'idée que nous avons de l'*infini* et donc absolument *négative*, et provient de l'idée du fini ». Les bornes et la divisibilité sont les signes visibles ou concevables de la limitation de l'infini. Il reste pratiquement une seule définition positive : « Ma conclusion est qu'on ne sauroit concevoir qu'un seul

---

<sup>9</sup> Friedrich Schiller distingue deux types de poésie : si la poésie imite un objet défini (nature ou idéal), elle est apparentée avec les arts *plastiques*, mais si elle crée un certain état affectif, sans avoir besoin d'objet extérieur, on l'appellera *musicale*. (*Über die naive und sentimentalische Dichtung*, 1795.)

<sup>10</sup> CHOUILLET, *op. cit.*, p. 151.



*infini* souverainement un, vrai et parfait. » Cette définition a été acceptée par les artistes de la génération suivante qui, tout en supprimant les réserves rationnelles de la limitation, considéraient l'infini comme une intuition personnelle et un retour à l'unité primordiale. La véritable religion, dit Schleiermacher dans ses conférences sur la religion, « est sentiment et goût de l'Infini »<sup>11</sup>. La poésie lyrique et la musique sont par excellence les arts qui permettent à l'homme d'entrer en contact avec l'infini ou d'en faire partie (une absurdité selon l'auteur de l'article de l'*Encyclopédie*). Pour E.T.A. Hoffmann,

« [!]a musique est l'art le plus romantique, le seul, j'oserais dire, originellement romantique, parce qu'il a pour objet l'Infini. La musique ouvre les portes d'un règne inconnu qui n'a rien de commun avec le monde sensoriel extérieur, et en entrant dans celui-ci l'homme laisse en arrière toutes les sensations définies<sup>12</sup>. »

On peut aussi citer le poème intitulé *L'infinito* de Leopardi, où les bornes (colle, siepe, colline, buisson) rendent possible à la vue, comme un ressort, l'accès à l'*ultimo orizzonte* et *interminati spazi*: *Così tra questa / Immensità s'annega il pensiero mio: / E il naufragar m'è dolce in questo mare*.

La génialité est une « grâce » supérieure, irrationnelle, elle ne relève pas de catégories des causes et effets. Dans la perspective de son caractère mystérieux, elle s'apparente au mysticisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, à ses courants occultes et théosophiques<sup>13</sup>, et à la philosophie antirationnelle qui naîtra avec Emmanuel Kant. La poésie rompt les liens avec le mode du phénomène, mais elle crée une autre sorte de détermination, celle qui provient du contact avec un « être supérieur », ou de l'astrologie, ou de principes inconnus, qui gouvernent les événements du monde.

L'un des premiers inventeurs de l'*Encyclopédie*, le franc-maçon André-Michel Ramsay, développe, dans son œuvre principale intitulée *Les voyages de Cyrus*, l'idée chère aussi à Voltaire, D'Alembert et Rousseau, selon laquelle l'époque de la décadence suivant l'état de bonheur primitif de l'homme touche à sa fin et le monde va se régénérer : « Astrée doit revenir sur la terre, où la justice, la paix et l'innocence doivent reprendre leurs premiers droits et où tout doit être rétabli

<sup>11</sup> VIATTE, Auguste, *Les sources occultes du Romantisme*. Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1928, I–II.

<sup>12</sup> HOFFMANN, E.T.A., *Fantasie- und Nachtstücke, Fantasiestücke in Callots Manier*, Darmstadt, Müller-Seidel, „Kreiseriana“, n° 4, p. 41.

<sup>13</sup> Dans l'article « Théosophe », tout en veillant à garder la distance nécessaire, Diderot est en sympathie avec eux. Paracelse et ses disciples sont « précurseurs », « frères égarés » des philosophes. Sur la question voir PÁL, József, « Les tendances hermétiques au XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760–1820: Epoche im Überblick*. Glaser, H. A. und Vajda, Gy. M. (éd.), Amsterdam, 2001.

dans sa perfection primitive<sup>14</sup>. » Dans son discours de 1737, cité par Voltaire, Ramsay a formulé ainsi les quatre devoirs du franc-maçon : « la philosophie sage, la morale pure, le secret inviolable, le goût des beaux-arts »<sup>15</sup>. Il a incité les membres de la *Société des Arts* à mettre tout en œuvre pour l'élaboration d'une *Encyclopédie* : « Tous les grands Maîtres en Allemagne, en Angleterre, en Italie, et par toute l'Europe exhortent tous les sçavants et tous les artistes de la confraternité de s'unir pour fournir les matériaux d'un Dictionnaire universel de tous les Arts libéraux et de toutes les Sciences utiles<sup>16</sup>. »

Cette relation étroite entre le spirituel et le terrestre n'est pas liée au temps historique ; ni l'expérience pratique, ni les syllogismes, ne doivent justifier nécessairement l'expérience subjective de la transcendance. L'essentiel est l'abolition des frontières entre les puissances spirituelles et l'intuition du génie créateur. L'homme bénéficiant du don de l'émanation divine est à la fois *objet* et *sujet* : c'est lui qui est pénétré de la force transcendante, et c'est lui qui se voit investi de savoir et de puissance.

La première partie de *Faust* est pleine d'allusions cachées au problème de la *limite*. Dans son bureau, Faust parle de son origine divine : « *Der Gott, der mir im Busen wohnt* ». Son disciple dans sa naïveté franche prononce une phrase en latin tirée de la *Bible* de l'homme « sans bornes » : *Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum*. Le docteur désigne à juste titre Mephisto « L'enfant du chaos<sup>17</sup> », qui a été l'état originel, sans division et limite, du monde dans l'histoire la création, avant l'intervention de la *Lumière-Logos*. « L'humble vérité » de Mephisto, c'est-à-dire les paroles qui visent sa propre présentation, en utilisant le rapport entre la part et l'entier, entre la lumière et l'obscurité, est qu'il n'était à l'origine qu'une part de la partie entière, qu'une part d'obscurité d'où naquit la lumière : « *Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war, / Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar...* ».

La division de l'univers entre les principes du Bien et du Mal s'est manifestée tout naturellement dans la symbolique de la lumière du XVIII<sup>e</sup> siècle. *La flûte enchantée* (1791) de Mozart en est une preuve. Le poème *Urworte Orphisch* de Goethe traite de la nécessité des lois naturelles et des rapports du destin et de la volonté humaine. En 1817, Goethe ajoute aux *Urworte Orphisch* des explications

<sup>14</sup> RAMSAY, A. M., *Les voyages de Cyrus*. Londres, 1730, p. 54–55.

<sup>15</sup> *Lettres de M. de Voltaire, avec plusieurs pièces de différens auteurs*, L'Aia, 1738, p. 47.

<sup>16</sup> Cf. VENTURI, Franco, *Le origini dell'Enciclopedia*. Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1963, p. 23–24.

<sup>17</sup> *Des Chaos wunderlicher Sohn!* La signification du mot, dans la mythologie grecque, est « vide », « béant » comme l'œuf sans coque avant la création du monde.

prosaïques<sup>18</sup> où il développe le déterminisme astrologique du caractère d'un individu. L'être humain, créé avec les dispositions et les caractéristiques définies à sa naissance par des puissances supérieures, accomplit en quelque sorte au cours de son parcours terrestre le « message » de sa constellation. Le destin et l'esprit universel communs se lient avec l'existence et la conscience individuelles, le *daimon* conduit l'homme au moyen de suggestions intérieures prescrites par le caractère, et en choisissant des moyens d'action ressentis de l'intérieur comme obligatoires. Bien que les traits de caractère et les dispositions de l'homme soient déterminés par la constellation astrologique sous laquelle il est né, un être conscient ayant la faculté de choisir ne saurait être le pur objet, le contemplateur passif de son propre destin et de l'allure du monde.

L'homme peut parvenir à la liberté en montant cinq grades successifs : *Daimon* (âme), *Tuché* (puissance), *Eros* (amour), *Ananké* (destin), *Elpis* (espoir). Les facteurs déterminants extérieurs revêtent ici un double caractère : aux forces « obscures » s'oppose toute une série de manifestations généreuses de la nature (le Soleil, les planètes, la lampe). Ici s'exprime sans ambiguïté une des caractéristiques du courant esthétique dominant de l'hérmetisme des Lumières. Le monde naturel n'est plus antagonique au monde spirituel.

Par l'appréhension de sa faculté de choisir entre le Bien et le Mal, par sa prise de conscience de soi et par la connaissance des lois de la nature, l'homme peut conquérir la liberté et dominer les forces sauvages : tels sont les enseignements de *La flûte enchantée* de Mozart. Au début de l'opéra, on voit couché dans la proximité du jardin de la Reine de la Nuit (borne entre le Bien et le Mal) un Tamino livré inconsciemment à des forces extérieures, mais qui, après avoir surmonté une série d'épreuves grâce à la flûte symbolisant l'emprise sur les forces bénéfiques de la nature, prend conscience de ses facultés et devient apte à exercer le pouvoir et à poursuivre l'œuvre de Sarastro. Il existe, dans l'univers reposant sur le dualisme des principes abstraits du Soleil et de la Nuit, un objet, un guide ayant des vertus magiques, comme la flûte de Tamino, la lyre d'Orphée, ou le pentagramme de Faust. La force magique de cet objet symbolique confère à l'homme sa faculté de choisir et son libre arbitre orienté vers le Bien. La fiancée de Tamino, Pamina, elle aussi, franchit une frontière, celle du règne obscur de sa mère. Elle, la fille blanche, passe à la lumière, et se rattache au Soleil, à Sarastre. Le prix en est la souffrance, le guide, ou le *daimon* en est l'amour.

Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister sont essentiellement une initiation que l'on acquiert progressivement, à un tel point que, dans le neuvième chapitre du septième livre, le héros obtient sa lettre d'affranchissement, après

---

<sup>18</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 13.1 : Die Jahre 1820–1826, München, Henckmann, Gisela / Irmela Schneider (éd.), 1992, p. 500–5005.

avoir découvert dans des circonstances assez insolites et à la suite de rencontres surprenantes, dans le rougeoiement du soleil levant, le rouleau de ses propres années d'apprentissage, dans l'une des pièces fermées de l'étrange château du Guide, Lothario : « Tes années d'apprentissage sont terminées, la nature t'affranchit ». La nature pour Voltaire, comme on l'a vu, est liée à l'idée des bornes. Goethe aussi a eu la même expérience : il a posé un antagonisme entre le caractère limité de la nature et la liberté de l'art. Mais, plus tard, dans sa poésie, *Nature et Art*, Goethe arrive à une autre conclusion. Un vrai génie a la capacité de surpasser le contraste :

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;  
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,  
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

## Regards sur la Hongrie du XVIII<sup>e</sup> siècle : le diplomate, l'émigré et le prisonnier

Dans la présente étude, nous analyserons l'image de la Hongrie reflétée dans trois types de sources. Nous allons tout d'abord présenter les notes et les rapports français sur la Hongrie au XVIII<sup>e</sup> siècle, en évoquant la description du secrétaire du marquis de l'Hôpital, ambassadeur de France en Russie. En deuxième lieu, nous voulons attirer l'attention sur les lettres de Charles Marie d'Yrumberry de Salaberry. Il faut enfin mentionner le témoignage des prisonniers de guerre français sur leur vie quotidienne dans le Royaume de Hongrie, d'après le mémoire du baron François Dellard, qui était prisonnier en 1793 à Djakovo. Voilà trois hommes, trois dates et trois situations.

La description du secrétaire de Marqui l'Hôpital (publiée en 1963 sous la direction de Károly Kecskeméti par l'Institut Imre Nagy de Sciences Politiques de Bruxelles)<sup>1</sup> se compose de deux parties. La première consiste en une description des relations géographiques, économiques et politiques de la Hongrie. Selon l'auteur de ce rapport, le Royaume de Hongrie, encore pauvre, n'en est pas moins destiné à un bel avenir :

Il produit de tout avec abondance, sa situation pour le commerce est belle. Le Danube traverse dans toute longueur, et dans sa largeur il est occupé par quatre grosses rivières navigables presque à leur source ; l'air en général y est sain et rien n'en plus aisé que de la purifier dans les lieux où il ne l'est pas ; quelques canaux qui ne seroient point fort chers feroient écouler les eaux qui croupissent dans ses plaines immenses dont les exhalaisons infectent l'air. Ainsi il serait très facile de le rendre peuplé et conséquemment d'en faire un des plus beaux pays du monde<sup>2</sup>.

La deuxième partie reproduit le récit d'un voyage en Hongrie, de Vienne jusqu'à Bártfa. Elle présente un tableau réaliste et précis de l'état de la Hongrie au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, et offre une image plastique du voyage de Kilsey jusqu'à Eperjes. Voilà la liste des villes visitées par Marqui l'Hôpital : *Kilsey* (Kitsee), *Rahab* (Győr), *Comorre* (Komárom), *Wareswart* (Pilisvörösvár), *Bude et Pest* (Budapest), *Kingioes* (Gyöngyös), *Azud* (Aszód), *Atvani* (Hatvan), *Agria* (Eger), *Onot* (Ónod), *Eiu* (Hejő), *Tockai* (Tokaj), *Cherents* (Szerencs), *Guntz* (Gönc), *Proprat* (Poprád), *Cassovie* (Kassa), *Eperies* (Eperjes), *Toriza* (Tarcsa).

À Kilsey se trouve la maison de chasse du prince Esterhazy, située à l'entrée de la Hongrie après Vienne, rive droite du Danube. L'auteur n'oublie pas

---

<sup>1</sup> « Notes sur le Banat, l'Esclavonie et la Hongrie » in : Károly Kecskeméti (dir.), *Notes et rapports français sur la Hongrie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Recueil des documents*, Bruxelles, 1963.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 24.

de remarquer que ce prince « jouit depuis 1740 de presque tous les droits de la souveraineté, il a des troupes à sa solde et moyenant un hommage est maître absolu dans ses terres »<sup>3</sup>.

De Kilsay, on a pu jeter un coup d'œil sur Presbourg (Pozsony, aujourd'hui Bratislava, capitale de la Slovaquie) qui est assez grande, et dominée par une citadelle. Celle-ci est bâtie sur un hauteur qui ressemble assez à la montagne « où étoit autrefois la citadelle de Nice »<sup>4</sup>.

Une représentation un peu plus détaillée est donnée de Buda :

Bude, quoi que la capitale de la Hongrie ne peut pas s'appeler une ville; ce sont des maisons bâties sans ordre, qui n'ont pas un enceinte de muraille ; on y voit le reste d'une mosquée et des bains très renommés ; le Palatin des anciens Rois d'Hongrie est dans la citadelle. De dessus le Danube, il paroist très beau et la citadelle en fort bon état. Entre la ville et la citadelle, il y a une colonie Racines établie depuis plus de cent ans et aussi détestée que le premier jour; on tire de son territoire un des meilleurs vins de la Hongrie, il est connue à Vienne sous le nom de Razelsdorf<sup>5</sup>.

Dans la deuxième partie de notre étude nous voudrions attirer l'attention sur l'ouvrage de Charles-Marie d'Irumberry, comte de Salaberry. L'auteur est un homme politique. Sa famille était ancienne et originaire de la Navarre ; son père, président à la Chambre des Comptes, était mort en 1794 sur l'échafaud. Le jeune Salaberry émigra en 1790, et fit un assez long séjour en Turquie, rejoignit l'armée de Condé, puis se réunit aux bandes royalistes de la Vendée, où il commanda une compagnie de cavalerie. Après le coup d'Etat de Bonaparte, il se retira dans le domaine de Fossé, s'y occupa de lettres et d'agriculture, et resta sous surveillance jusqu'à la chute de Napoléon. Durant les Cent-Jours il a combattu en Vendée avec La Rochejaquelein<sup>6</sup>. De 1815, il siégea à la Chambre des Députés, où il représenta son département, le Loir-et-Cher. Après la Révolution de Juillet, il vécut tout à fait à l'écart de la scène politique. Il publia en 1799 à Paris, sans nom d'auteur, un *Voyage à Constantinople, en Italie et aux îles de l'Archipel*,<sup>7</sup> par l'Allemagne et la Hongrie<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 29.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 30.

<sup>5</sup> Le quartier habité par les Serbes (« Races »), installés à Bude, après la reprise de la ville en 1686, s'appelle de nos jours *Tabán*.

<sup>6</sup> Henri du Vergier, comte de La Rochejaquelein (1772–1794), ancien membre de la garde du roi, célèbre chef royaliste vendéen.

<sup>7</sup> *Archipel*, partie de la Méditerranée orientale. Parsemée d'îles entre les péninsules des Balkans et d'Anatolie, c'est la mer Égée des Anciens.

<sup>8</sup> *Biographie universelle*, t. LXXX, Paris, L-G Michaud, 1847, pp. 437–739 ; *Nouvelle biographie générale*, t. XLIII, Paris, Firmin Didot Frères, 1864, pp. 163–165 ; Jean Humbert, « La Hongrie du XVIII<sup>e</sup> siècle, vue par des voyageurs », *Nouvelle Revue de Hongrie*, septembre 1938, pp. 234–240. Jean Humbert ne mentionne pas que l'auteur du *Voyage à Constantinople...* était le comte de Salaberry.

Cet ouvrage se compose de soixante lettres, dont six (les lettres XV–XX) contiennent un témoignage sur la Hongrie. Presbourg, la ville des diètes de la noblesse hongroise, est présentée par les lettres XV–XVI. A propos de cette ville, l'auteur nous tend un tableau précis de la cérémonie du couronnement du roi de Hongrie, tout en l'admirant :

Il est difficile de voir une plus belle cérémonie que celle du couronnement du roi de Hongrie. On ne sauroit dire si elle est plus magnifique que singulière. Il se faisoit d'abord à Albe-Royale, qui en a conservé le nom ; puis à Bude, enfin à Presbourg. C'est un spectacle où le souverain, les magnats, le clergé, le peuple, jouent chacun un rôle. Dans chaque quartier de la ville, c'est un acte différent. Le roi arrive à cheval à l'église, au milieu des troupes allemandes, des troupes hongroises, de la milice bourgeoise qui forme la haie avec les grenadiers allemands. Ceci est remarquable, parce qu'on n'avoit point encore vu de soldats étrangers au couronnement du roi de Hongrie. Le prince sort par la porte opposée de l'église. Il étoit arrivé à cheval ; il est alors à pied, revêtu du manteau de Saint-Etienne, tout couvert de petites figures de saints brodées en relief. Il tient dans ses mains le globe et le sceptre, attributs de sa nouvelle puissance. Les rues sont jonchées de fleurs, couvertes de tapis aux couleurs de Hongrie, blanches, rouges et vertes, et toujours bordées d'autant de soldats que de curieux<sup>9</sup>.

Salaberry décrit avec exactitude la situation géographique de la Hongrie<sup>10</sup>, et juge même la politique de l'empereur Joseph II. Selon lui, les Hongrois prennent en naissant les inclinations et les opinions qui les distinguent au moral, comme leurs traits et leurs habits au physique<sup>11</sup> ; c'est pourquoi « le plus grand tort de Joseph II est de n'avoir pas su composer avec le caractère des Hongrois »<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> *Voyage à Constantinople...* p. 65.

<sup>10</sup> La Hongrie est limitée au nord par la Moravie et la Pologne allemande ; à l'est par la Transylvanie et la Valachie ; au sud par l'Esclavonie et l

<sup>10</sup> Le quartier habité par les Serbes (« Races »), installés à Bude, après la reprise de la ville en 1686, s'appelle de nos jours *Tabán*.

<sup>10</sup> Henri du Vergier, comte de La Rochejaquelein (1772–1794), ancien membre de la garde du roi, célèbre chef royaliste vendéen.

<sup>10</sup> *Archipel*, partie de la Méditerranée orientale. Parsemée d'îles entre les péninsules des Balkans et d'Anatolie, c'est la mer Égée des Anciens.

<sup>10</sup> *Biographie universelle*, t. LXXX, Paris, L-G Michaud, 1847, p. 437–739 ; *Nouvelle biographie générale*, t. XLIII, Paris, Firmin Didot Frères, 1864, p. 163–165 ; Jean Humbert, « La Hongrie du XVIII<sup>e</sup> siècle, vue par des voyageurs », *Nouvelle Revue de Hongrie*, septembre 1938, p. 234–240. Jean Humbert ne mentionne pas que l'auteur du *Voyage à Constantinople...* était le comte de Salaberry.

<sup>10</sup> *Voyage à Constantinople...* p. 65.

<sup>10</sup> La Hongrie est limitée au nord par la Moravie et la Pologne allemande ; à l'est par la Transylvanie et la Serbie ; à l'ouest par la Croatie, la Styrie et l'Autriche. *Ibid.* p. 68.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 68.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 69–70.

La forme du gouvernement de la Hongrie est décrite par la lettre dix-sept :

La Hongrie est divisée en cinquante-deux comitats : parmi leurs chefs douze sont comtes suprêmes héréditaires, les autres comtes suprêmes seulement. Ils relèvent directement de la couronne. Tous les magnats, même simples barons, peuvent être comtes suprêmes. C'est ce qui établit la différence entre les héréditaires et les autres. Tous peuvent également devenir Palatins. Les comtes suprêmes ont, entre autres fonctions, celle d'assembler les nobles de leurs comitats pour les affaires publiques, et dans toutes les occasions où ceux-ci paroissent, ils portent les armes des comtes suprêmes sur leurs *sabretaches*...<sup>13</sup>

Les trois lettres qui restent nous présentent la partie centrale du Royaume de Hongrie et le Banat. D'après l'auteur, de Buda à Temesvár il n'y a de remarquable que la monotonie des plaines, l'ennui et la laideur des chemins qui ne permettait souvent pas d'aller à pied. Cependant, Salaberry n'oublie pas de remarquer : « il ne faut pas juger de la Hongrie par ce que je dis de la partie que j'ai traversée; c'est la partie centrale, et les mieux cultivées sont le côté de la Transilvanie, et celui qui a voisine la Croatie<sup>14</sup> ».

Le texte de Salaberry constitue parfois une lecture expressément joyeuse. En voilà un exemple :

Après Témesswar, on trouve Ragosh. C'est la première couchée. Le pays est bien boisé. On y cultive avec succès le blé de Turquie et le tabac. Le changement de mœurs et d'habillements devient extrêmement sensible. Le premier village qu'on rencontre est grec. Les femmes y sont plus agréables que les Hongroises. Elles ont un mouchoir de couleur sur la tête, en forme de turban; vont nu-jambes avec des petits jupons extrêmement courts. Cet endroit-là est très joli et très peuplé. On n'y regrette ni les crottes de la Hongrie, ni les bottes qui sont à toutes jambes d'hommes, de femmes et d'enfants<sup>15</sup>.

Si l'on voulait trouver un chapitre inédit et particulièrement intéressant dans l'histoire des relations franco-hongroises, ce serait assurément l'histoire des premiers prisonniers des guerres révolutionnaires. A cette époque, à peu près 1000 officiers et 10.000 sous officiers et simples soldats français étaient transportés vers le Royaume de Hongrie. De nouveaux types de sources permettent de compléter nos connaissances dans le domaine de l'histoire militaire aussi bien que de présenter la vie quotidienne des prisonniers français d'après leurs mémoires, d'étudier leurs relations avec la population hongroise et avec les autorités civiles.

Quoique la guerre ait été déclarée à l'Autriche le 20 avril 1792, la problématique des premiers prisonniers de guerre apparaît seulement un an plus tard, en

---

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 72–74.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 85.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 87–88.



1793. A la suite du changement de champ de Dumouriez, l'armée de la première coalition s'engage dans une guerre de forteresses. Le prince de Cobourg commence l'invasion du Nord. Il dispose de plus de cent mille hommes : quarante-cinq mille Autrichiens, treize mille Anglais, douze mille Hanovriens, huit mille Hessois, quinze mille Hollandais et huit mille Prussiens. Avec une extrême lenteur, il se dirige sur la ligne Condé-Valenciennes-Le Quesnoy.

Désormais le nombre des prisonniers français augmente de jour en jour. Mais il fallait bientôt se rendre compte que ces soldats n'étaient plus de simples mercenaires, mais de vrais patriotes, révolutionnaires et mêmes agitateurs, des « messagers » de la Révolution.

La force de la nation et le défi d'une guerre idéologique choquent la vieille Europe. Il est évident que ces soldats ne sont plus les recrues de l'armée royale et que leurs officiers ne sont plus les représentants de la noblesse, faciles à reconverter et prêts à changer de camp. Ainsi, le problème des prisonniers de guerre deviendra en même temps un problème politique de première importance. Pour le résoudre, on invente le prototype du camp de prisonniers isolés, placé loin du pays d'origine et facile à surveiller, capable d'accueillir un grand nombre de prisonniers. Pour le commandement militaire autrichien, les forteresses du sud-est de Hongrie, qui ont perdu beaucoup de leur importance stratégique avec la décadence de l'empire turc, offrent une solution de détention idéale.

L'itinéraire du transport était le suivant : du champ de bataille, les prisonniers étaient conduits à Kintzbourg, ensuite, par voie fluviale (sur le Danube, sur la Drave ou sur la Theiss) transportés dans cette région lointaine, où les travaux préparatifs avaient été déjà entrepris depuis le mois d'août, afin d'assurer l'accueil. En effet, on s'est mis à rénover les casernes, on a enregistré leur capacité d'accueil. Malgré tout cela, leur installation, les problèmes sanitaires et les inconvénients politiques mettaient en difficulté les autorités militaires<sup>16</sup>.

L'intensité de l'activité militaire révélait rapidement les insuffisances des plans d'installation. Par exemple, le Conseil Suprême de Guerre prévoyait l'installation de quatre mille prisonniers français à partir de l'été 1793, mais les rapports parlaient de plus de sept mille, et en octobre ils avançaient un chiffre encore beaucoup plus élevé : onze mille prisonniers. Il fallait donc modifier le plan établi, et rajouter aux lieux de détention fortifiés du Sud-Est (Szeged, Temesvár, Arad, Pétervárad, Eszék, etc.) d'autres régions, comme la Transylvanie (Fogaras, Gyulafehérvár, Medgyes, Nagyszeben, etc.), quelques forteresses du Nord-Ouest (Győr, Pozsony, etc.), une forteresse subcarpathique (Munkács) et même celles de Pest et Buda, au centre du pays. De plus, sous la pression d'une multitude

---

<sup>16</sup> BARCSAY-AMANT, Zoltán, *A francia forradalmi háborúk hadifoglyai Magyarországon, idetelepülésük első esztendejében. 1793 (Les prisonniers de guerre de la Révolution française en Hongrie. La première année de leur établissement. 1793)*, Budapest, 1934, p. 26–63.

inattendue de prisonniers – et malgré la volonté expresse de l'empereur François – ils étaient également installés en Styrie et en Basse-Autriche<sup>17</sup>.

Deux facteurs ont défini principalement la situation des prisonniers : leurs conditions hygiéniques d'abord, et ensuite leur santé mentale ; c'est-à-dire le fait qu'ils avaient été « contaminés » politiquement. Par conséquent, ils étaient considérés en Hongrie comme des éléments dangereux.

La mortalité des transports s'élevait de quinze à vingt pour-cent. Le scorbut, la diarrhée, la dysenterie, la fièvre des blessés avaient leur victimes. Avec l'arrivée du mauvais temps, le nombre des malades ne cessait pas d'augmenter. (N'oublions pas que la majorité des prisonniers de guerre est arrivée en Hongrie en fin d'automne, et l'hiver faisait geler les rivières ; ils devaient faire le reste du chemin à pied.) Du point de vue de leur condition physique, les rapports militaires distinguaient trois niveaux : ceux qui étaient en bonne santé, ensuite les transportables, enfin ceux qu'on devait hospitaliser le plus rapidement possible. Ces derniers pouvaient rester dans les hôpitaux militaires de Presbourg et de Pest. Des feux et de la fumée témoignèrent souvent le passage des prisonniers français et des craintes d'épidémie des populations locales<sup>18</sup>.

Les mémoires nous permettent de reconstruire l'itinéraire du transport aussi bien que la présentation de la vie quotidienne des prisonniers français. Nous nous sommes appuyés sur deux mémoires. Ceux du général Dellard ont été rédigés juste après événements, mais le manuscrit était perdu pendant la campagne de Russie en 1812. Il les reconstituait par la suite, mais ce nouveau manuscrit n'était que partiellement retrouvé. La partie qui a été publiée apporte une contribution intéressante à l'histoire des premiers prisonniers de guerre de la période révolutionnaire. Nous avons retrouvé également un autre manuscrit quasiment oublié : le *Manifeste* du capitaine Joseph Hautière, écrit en 1796, à son retour de Hongrie, dans un style peut-être trop souvent déclamatoire et très proche de la langue parlée, mais qui représente tout de même une authenticité remarquable, et contient des renseignements précieux. Leurs impressions, leurs expériences semblent déterminées avant tout par des péripéties et par des souffrances du transport qui les menait vers la Hongrie.

Le premier mémorialiste, le général Dellard commençait son voyage involontaire et forcé à Cologne ; ensuite, en arrivant au bord du Danube, il continuait par la voie fluviale, en compagnie d'autres prisonniers français, sur des radeaux de bois :

Nous faisons par jour de vingt à trente lieues. Il fallait conséquemment se pourvoir de vivres dans les endroits où nous couchions sur les bords du fleuve. Un bateau qu'on

<sup>17</sup> Jean-Paul Bertaud, *La vie quotidienne des soldats de la Révolution, 1789–1799*, Paris, Hachette, 1985, p. 258–263.

<sup>18</sup> BARCSAY-AMANT, *Op. cit.* pp. 70–78.

appelait l'Infirmerie nous suivait, portant les malades du convoi. Malheur à celui qui y mettait les pieds, il était à l'instant trappé d'une espèce de peste qui l'envoyait bientôt au tombeau. Tous les soirs, on en retirait les cadavres de malheureux qui avaient succombé à cette affreuse épidémie et on les enterrait sur le bord de l'eau. Il n'était pas rare d'en voir jeter encore vivants dans les fosses mortuaires, creusées par les prisonniers eux-mêmes, sous la surveillance de notre escorte. [...] En passant sous Vienne, un grand nombre de malades qui avaient jusqu'alors évité d'aller à l'Infirmerie, demandèrent à entrer à l'hôpital. Cette grâce leur fut refusée<sup>19</sup>.

Après cette traversée dramatique et pleine de souffrances, les conditions de vie de Dellard se sont améliorées lorsqu'il est arrivé dans un camp de prisonniers à Djakovo, aux frontières de la Turquie. Ici, 300 officiers vivaient dans un ancien camp militaire :

Le local qu'ils occupaient avait jadis servi d'infirmerie à la cavalerie autrichienne dans la dernière guerre contre la Turquie. Les officiers français étaient par chambrées et vivaient à l'ordinaire comme des soldats. Cet arrangement était le seul qui nous convint, vu la modicité de notre paye et l'impossibilité de vivre isolément. Des soldats français qu'on nous avait permis de retirer des casemates de Temeswar, place située dans notre voisinage et où ils mourraient comme des mouches, alliant nous chercher des provisions dans le bourg voisin et nous servaient en même temps de Cuisiniers<sup>20</sup>.

Le 8 novembre 1793, le capitaine Joseph Hautière et ses camarades arrivèrent aux cantons préparés dans les environs de Kintzbourg, en attendant les ordres pour l'embarquement :

Les barques sur lesquelles nous étions montés étaient d'une construction faible et peu sûre. Le nombre n'ayant pas été suffisant, on construisit des radeaux sur lesquels on mit les malheureux soldats. [...] Notre destination était pour Pest, Mungatz [Munkács], Esseg [Eszék], Segedhin [Szeged], Temeswar [Temesvár], Grand-Waradin [Nagyvarazsdin] et Ratza [Racsa], villes de la basse Hongrie et la plupart voisines de la Turquie. Pendant les premiers jours de notre trajet sur le fleuve, nous ne perdîmes pas beaucoup de soldats, mais lorsque nous commençâmes à nous approcher de l'Autriche, chaque jour, nous voyions sur les rives de ce fleuve des cadavres jetés ça et là, le mauvais temps le manquement de vivres, l'abandon des malades, tout, en un mot, conspirait notre destruction<sup>21</sup>.

Le 23 décembre 1793 ils sont arrivés à l'hôpital de Pest :

---

<sup>19</sup> FRANÇOIS DELLARD, baron, *Mémoires militaires sur les guerres de la République et de l'Empire*, Paris, Librairie Illustrée, 1882. p. 41.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>21</sup> *Manifeste du traitement des prisonniers français pendant leur captivité (en Hongrie) en 1793, 94 et 95, par le citoyen Joseph Hautière, capitaine au 6<sup>e</sup> bataillon de Soissons, fait prisonnier à l'affaire du 12 septembre 1793, à Avesnelebec*. Bibliothèque Nationale, Ms. 10173.

Ce bâtiment immense à trois quarts de lieue de Pest, est bâti sur la rive gauche du Danube. Les colonnes du Quesnoy et de l'affaire d'Avesnelessec achevèrent de remplir ce lieu par le grand nombre de malades qu'elles avaient. Ces malheureux restèrent trois à quatre jours sans recevoir aucun soulagement. Le petit nombre de bien portants fut transféré à Mungatz. Dans l'espace de quinze jours, 12 à 1800 prisonniers furent détruits, sans secours suffisants pour se soulager au besoin; point de chirurgiens instruits, sans linge pour changer, couverts de vermines, sans cesse en butte aux injures et à la barbarie des officiers de police, beaucoup ne purent résister à tant de crottés: chaque jour, plus ou moins de malheureux étaient sacrifiés. Pendant le fort de maladie, un tombereau était continuellement occupé à transporter les morts dans les trous immenses des sables de la rive droite du fleuve, où des milliers de victimes demandent à hautes cris vengeance des assassinats commis en leur personne<sup>22</sup>.

Il faut également mentionner les problèmes des soins spirituels chez les prisonniers. L'exigence de leur service spirituel a fait apparition déjà fin 1793. C'est pourquoi, conformément aux ordres du Conseil de Guerre de Vienne, le devoir du Haut Commandement militaire de Buda était, avec l'aide des archevêques d'Esztergom et de Kalocsa, d'envoyer des prêtres français émigrés aux endroits où les prisonniers étaient gardés, sur proposition de leurs propres évêques et par présentation bénévole. Sur ces territoires 12 prêtres travaillent au comble de l'initiative, mais la fluctuation était importante à cause des décès et des fréquents déplacements forcés<sup>23</sup>.

La vie quotidienne des prisonniers français était déterminée avant tout par l'attitude des autorités militaires autrichiennes, mais leurs conditions de vie réelles – souvent malgré la volonté expresse du Haut Commandement militaire – changeaient de localité en localité. Ainsi relate Dellard d'un bien-être relatif à Djakovo :

Nous vivions bien ; les subsistances étaient faciles à se procurer et peu coûteuses. Une oie, par exemple, ne valait que six à sept sous. [...] Nous jouâmes, il est vrai, quelques pièces du Théâtre Français, particulièrement de Voltaire, mais elles ne pouvaient nullement porter atteinte au bon ordre et encore moins à l'esprit des sujets de François II. Ce qui n'empêcha pas que trois de nos principaux acteurs ne fussent enlevés de nuit et conduit en Transylvanie, où ils expièrent par une plus longue captivité l'innocent plaisir que ce délassement leur avait procuré<sup>24</sup>.

Les mémoires du capitaine Joseph Hautière insistent sur les difficultés financières des soldats prisonniers :

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> LENKEFI, Ferenc, « A lelkigondozás problémái a francia hadifoglyok körében Magyarországon » (Les problèmes des soins spirituels chez les prisonniers de guerre français en Hongrie 1794–1795), *Hadtörténelmi Közlemények*, 1994/3, p. 3–17.

<sup>24</sup> DELLARD, *Op. cit.*, p. 58.

En vain nous avons voulu soulager les malheureux soldats : les officiers autrichiens y ont mis opposition. On empêchait ces misérables d'entrer dans les salles d'officiers, et des sentinelles veillaient à ce qu'ils ne reçussent aucun secours de leurs chefs. On a encore, depuis ce temps malheureux, cherché à faire passer des fonds aux soldats, mais le gouvernement de Pest s'y est opposé. Il y a seulement eu 200 florins qu'on a remis au lieutenant commandant à l'hôpital de Pest, et il est prouvé que cet argus n'a distribué qu'une cinquantaine de florins tout au plus. Voici l'emploi qu'il en a fait. Il donnait environ un quart once de tabac à fumer ou en poudre pour 10 à 12 malheureux. Cette réparation se faisait sur le nombre de soldats qui se trouvaient à l'hôpital et tous les 10 à 15 jours. Ainsi, sur 100 ou 200 soldats s'y trouvaient alors cette somme n'a jamais pu être entièrement dépensée. Qu'est devenu le reste ? Ceci n'est pas bien difficile à trouver. Prudhomme, commandant au 3<sup>e</sup> bataillon de Paris, avait remis au capitaine de police à Grand-Varadin, une somme 30 à 40 florins pour être distribuée aux soldats de son bataillon; on la lui a remise, en répondant que le cabinet de Vienne avait fait une défense expresse de rien laisser passer aux prisonniers des officiers<sup>25</sup>.

Les autorités militaires ont très sévèrement contrôlé et censuré la correspondance des soldats français. Il fallait d'abord présenter toutes les lettres au Conseil de Guerre, pour obtenir une suite favorable. En même temps, il était sévèrement interdit à la population d'accepter et d'aider à transmettre les lettres des prisonniers français. Plusieurs, fois des avertissements ont été lancés à la population « de ne point converser avec ces prisonniers »<sup>26</sup>.

Les sous-officiers et les simples soldats avaient très peu de liberté de mouvement. Ils ne pouvaient quitter leurs prisons pour aller en ville que pour faire des achats, et ceci sous escorte, ou bien à une occasion extraordinaire, par exemple lors des funérailles d'un camarade. Ces mesures sévères n'étaient pas employées vis-à-vis des officiers. Pour eux, il n'était pas interdit de prendre contact avec la population, mais ils devaient donner leur parole d'honneur de ne jamais parler de « *leur propre constitution* » aux habitants locaux, et de ne jamais quitter les limites de la ville<sup>27</sup>. Pour assurer leur frais, les commandements militaires locaux versaient une certaine somme aux prisonniers. Les officiers, les sous-officiers et les simples soldats devaient se débrouiller avec l'argent reçu : acheter leurs lits, leurs vaisselles etc., et ceci parce que le trésor royal voulait récupérer – au moins en partie – la pension versée au prisonniers français<sup>28</sup>.

Par conséquent, une sorte de contact économique s'est établie entre les marchands locaux et les Français et allait se consolidant. Les interventions du Conseil de Guerre le prouvent, car celui-ci ne cessait pas de lancer des appels aux

<sup>25</sup> HAUTIERE, *Op. cit.*

<sup>26</sup> Archives départementales du comitat Csongrád, protocole du conseil municipal, 2049/1793.

<sup>27</sup> Archives départementales du comitat Csongrád, protocole du Conseil municipal, 1775/1793 ; 1776/1793 ; 1326/1794.

<sup>28</sup> BARCSAY-AMANT, *Op. cit.*, p. 78–83.

marchands locaux, en les exhortant de ne pas faire de crédit aux prisonniers français. Ces derniers auraient dû payer comptant, car les autorités ne se portaient jamais garant du règlement des dettes des prisonniers français...<sup>29</sup>

D'après les témoignages, la population s'intéressait surtout aux tissus et aux vêtements français. Étant donné que les officiers avaient des bagages relativement importants, ils ont répondu à cette demande en vendant leurs vêtements. À leur tour, les autorités, pour des raisons sanitaires, ont plusieurs fois attiré l'attention des habitants des villes de s'abstenir « aux achats des vêtements français »<sup>30</sup>. Il est à noter également que ces rapports économiques prenaient de temps en temps un aspect plutôt politisant. Par exemple, sur les boutons de vêtement mis en vente par des officiers français, figurait la devise « Liberté, Égalité, Fraternité ». Les Français avaient aussi l'habitude de faire cadeau aux habitants de cocardes, sûrement pas uniquement pour des raisons commerciales...

Pour conclure, nous insistons sur le fait que les prisonniers de guerre français étaient vraisemblablement les premiers à annoncer la Révolution à la population hongroise des régions concernées, et peut-être les premiers à interpréter ses conséquences immédiates devant les habitants des grandes villes de province de Hongrie et de Transylvanie.

---

<sup>29</sup> *Archives départementales du comitat Csongrád, protocole du conseil municipal, 1877/1793 ; 1794/1793 ; 1835/1794.*

<sup>30</sup> *Archives départementales du comitat Csongrád, protocole du conseil municipal, 1914/1793.*

## L'évolution de l'image de la Hongrie dans les récits de voyage français aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles

Après la fin de l'occupation turque et de la guerre d'indépendance de Rákóczi, une longue période de paix a commencé en Hongrie. La paix a non seulement aidé le relèvement du pays (« colonisé » par l'Autriche), mais a également rétabli certaines fonctions anciennes de l'Europe centrale ; cette dernière pouvait redevenir, avec le nouveau contexte européen, de « boulevard de la chrétienté » (rôle rempli pendant plusieurs siècles dès le Moyen Age) une terre de transit et de contacts entre Orient et Occident. Parallèlement, des changements ont pu être constatés à long terme dans la vision du pays – notre objectif consiste justement à démontrer l'évolution de l'image de la Hongrie, du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la veille de la révolution de 1848 dans les récits de voyage français, en nous appuyant sur des textes encore relativement peu exploités. Après avoir constaté l'étendue du sujet, nous nous sommes bornés à l'étude de quelques récits significatifs, en cherchant des réponses à un certain nombre de questions.

On essaiera d'abord de prendre en compte les différents types de voyageurs ayant traversé la Hongrie au cours de la période en question, et présenter leurs motivations ainsi que les principaux éléments des descriptions ou les facteurs ayant pu influencer la vision (ou la représentation) du pays. On s'intéressera ensuite à notre véritable sujet, c'est-à-dire les traits marquant l'évolution de l'image de la Hongrie dans les récits de voyage français, d'un siècle à l'autre.

Au cours de nos recherches nous avons pu faire appel aux travaux d'Ignace Kont, Géza Birkás, Erzsébet Hanus, Henri Toulouze, Károly Kecskeméti, Béla Köpeczi, Jean-Léon Muller et Lajos Kövér<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour la bibliographie de base du sujet, le recensement des sources et l'évocation des détails historiques, voir principalement KONT, Ignace, *Bibliographie française de la Hongrie (1521–1910), avec inventaire sommaire des documents manuscrits*, Paris, 1913 ; BIRKÁS, Géza, *Francia utazók Magyarországon* [Voyageurs français en Hongrie], Szeged, 1948 ; HANUS, Erzsébet – TOULOUZE, Henri, *Bibliographie de la Hongrie en langue française*, Budapest–Paris–Szeged, 2002 ; KECSKEMÉTI, Károly, *Sources françaises relatives à l'histoire de la Hongrie 2. Notes et rapports français sur la Hongrie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1963 ; KÖPECZI, Béla, « Les voyageurs français en Hongrie à l'ère des Réformes », in ROHR, Jean – VÍGH, Árpád (dir.), *L'image de la Hongrie en France 2 : Guides et récits de voyage*, Paris, 1996, p. 27–36 ; MULLER, Henri-Léon, « La Hongrie dans les récits de voyage et d'aventure en langue française, esquisse d'une anthologie commentée (1646–1846) », in ROHR, Jean – VÍGH, Árpád, *Op. cit.*, p. 15–25 ; KÖVÉR, Lajos, « La Hongrie de l'ère des réformes (1825–1848) dans les relations de voyage françaises contemporaines », *Études sur la région méditerranéenne V*, Szeged, 1992, p. 157–164.

Comme nous l'avons mentionné, la Hongrie, où la paix était de retour après 1711, a été entièrement accaparée par les Habsbourg, mais a aussi repris son rôle de terre de transit et de contacts. On doit cependant considérer cette fonction avec prudence, puisque le retour de la paix n'amenait pas d'abord la multiplication des voyages en Hongrie ; pour ceux qui traversaient notre pays, la brillante proximité de trois importantes capitales européennes, Vienne, Constantinople et Saint-Pétersbourg a fait de l'ombre à leur passage en Hongrie.

La fonction de terre de transit apparaît clairement dans le récit du Marquis de l'Hôpital, ambassadeur du Roi nommé à Saint-Pétersbourg qui, pour se rendre à sa mission, est passé par les parties occidentales et septentrionales de la Hongrie en 1745. Le texte du récit, resté à l'état manuscrit pendant deux siècles et publié enfin par Károly Kecskeméti à Bruxelles en 1963, permet de rétablir l'itinéraire de la légation : les voyageurs ont traversé le pays en touchant Presbourg (Pozsony, Bratislava), Győr, Komárom, Pest-Buda (qui n'était pas encore Budapest), Hatvan, Eger, Tokaj, Szerencs, Kassa, Eperjes et Tarcza pour le quitter par le nord-est. Dans le récit du voyage, œuvre du secrétaire du marquis, on écrit sur le pays d'un ton réaliste ; les contrastes du pays n'ont pas pu échapper. On remarque ainsi l'opposition entre la pauvreté générale et la richesse des villes de la Haute-Hongrie, épargnées dans leur majorité des destructions d'un siècle et demi d'occupation turque. En même temps, on constate des différences confessionnelles, fortement liées au statut économique (et à l'origine ethnique) : « d'Agria [Eger] à Eperies [Eperjes] le pays est montagneux, mais très fertile et très peuplé ; la plus grande partie des habitans et les plus riches sont Luthériens »<sup>2</sup>.

Une image moins favorable est tracée de Buda, ancienne capitale du Royaume de Hongrie, dont les principales caractéristiques sont le désordre et la présence de vestiges turcs :

Bude quoi que la capitale de la Hongrie ne peut pas s'appeler une ville ; ce sont des maisons bâties sans ordre, qui n'ont pas une enceinte de muraille ; on y voit le reste d'une mosquée et des bains très renommés<sup>3</sup>.

La diversité ethnique de Buda ne lui échappe non plus ; et il saisit là aussi une opposition : « Entre la ville et la citadelle, ily a une colonie de Racines [Serbes] établie depuis plus de cent ans et aussi détestée que le premier jour »<sup>4</sup>.

Dans cette description apparaissent les contrastes les plus marquants de la Hongrie : inégalités régionales, existence de plusieurs ethnies et de plusieurs confessions (dont la diversité est lourde de conséquences), traces de la présence ottomane dans un pays dont la principale préoccupation serait la reconstruc-

---

<sup>2</sup> Voir KECSKEMÉTI, *Op. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*



tion. Cependant les diplomates n'ont pas dû rencontrer des gens du commun : on fait mention des plus grand seigneurs de la Hongrie comme le prince Esterházy (dont on visitait le château) ou l'évêque Barkóczy. Notons tout de même que ce récit de voyage a constitué la deuxième partie d'un mémoire écrit sur « la situation » de la Hongrie qui résume ainsi son opinion : « Il n'y a peut-être pas de Royaume plus pauvre en Europe et j'ose assurer qu'il n'y en a point de plus propre à devenir riche »<sup>5</sup>.

Un deuxième type de voyageurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle (donc un nouveau type de vision) est représenté par le comte de Salaberry. Ce descendant d'une ancienne famille de nobles a choisi en 1790 l'émigration et est allé jusqu'en Turquie avant de revenir en France. Le « fruit » de l'exil et des « aventures orientales » était un récit de voyage publié à Paris en 1799, sous forme de lettres. Sur les 60 lettres qui composent l'ouvrage, plusieurs s'occupent de la Hongrie<sup>6</sup>. L'itinéraire est différent de celui emprunté par le Marquis de l'Hôpital : en route vers Constantinople, il traverse l'ouest et les parties centrales du pays (il traverse la Tisza au sud de Szeged) et le quitte par le sud. Ce changement lui offrait la possibilité de voyager à travers les plaines hongroises, donc la partie anciennement occupée par les Turcs. Il y remarque la monotonie des plaines, la laideur des chemins et l'état arriéré de l'agriculture. (Sur ce territoire, la reprise économique se fit longtemps attendre.) Un autre changement, sans doute plus significatif : dans le nouveau contexte français et international d'après la Révolution, une lettre entière est consacrée à la forme du gouvernement hongrois et l'auteur essaie même d'évaluer la politique de l'empereur Joseph II<sup>7</sup>. L'accent y est évidemment mis sur le rôle important de la noblesse dans la société et dans la vie politique ; selon l'auteur, la principale erreur de Joseph II consistait à avoir négligé les « formes constitutionnelles » de la participation politique de la noblesse hongroise. Comme le Marquis de l'Hôpital, il qualifie Buda de ville « chère et désordonnée », mais estime beaucoup ses sources thermales et ses bains turcs. Cependant il trouve plus de curiosités à Pest, de l'autre côté du Danube<sup>8</sup>.

Quelques années après les émigrés apparaît le troisième groupe de « voyageurs » français en Hongrie, peut-être le plus intéressant. Il s'agit des prisonniers

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> SALABERRY, comte de, *Voyage à Constantinople, en Italie et aux Iles de l'Archipel par l'Allemagne et la Hongrie*, Paris, An VII [1799], p. 62–94. Sur la vie et le voyage de Salaberry, voir également BIRKÁS, *Op. cit.*, p. 101–102 ; ECKHARDT, Alexandre, « Les Français en Hongrie pendant la Révolution », *Revue des Etudes Hongroises et Finno-Ougriennes*, III/3–4, 1925, p. 240–242 ; HUMBERT, Jean, « La Hongrie du XVIII<sup>e</sup> siècle vue par des voyageurs », *Nouvelle Revue de Hongrie*, 1938/3, p. 234–240.

<sup>7</sup> SALABERRY, *Op. cit.*, p. 69–71, 75, 86 et 91.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 83.

de guerre des années 1790 qui ont été transportés (déportés) dans les forteresses de l'arrière-pays de l'Autriche, c'est-à-dire en Hongrie. Chez eux, l'image du pays « visité » a été surtout influencée par les souffrances physiques (blessures, maladies, épidémies, violence des gardiens) et morales (mal du pays, enfermement, manque de contacts, sentiment d'inutilité). En est exemple le récit du futur général Dellard qui, capturé en 1793, n'a pu retourner en France qu'en 1795. Pour parvenir au lieu de sa captivité (en Croatie), il a dû descendre en bateau le Danube et traverser par conséquent la majeure partie de la Hongrie. Mais il était tellement préoccupé du souvenir de ses souffrances qu'on n'apprend rien ici sur la Hongrie. Il est plus disert lors du trajet de retour par terre (fin été-début automne 1795). Enchanté de la beauté de Pest-Buda, il se laisse même emporter par l'enthousiasme, mais saisit aussi le contraste entre le « magnifique tableau » offert par ces deux villes, et le reste du pays qu'il qualifie de laid, où même les terres les plus fertiles seraient laissées incultes et dont les villages misérables seraient peuplés de gens fainéants, nés pour la servitude, mais fiers et bons soldats. Il souligne qu'ici le développement de l'enseignement resterait sans conséquence. Révolutionnaire nourri des idées des Lumières, il accuse le gouvernement autrichien de laisser volontairement la Hongrie dans cet état arriéré. Et il n'oublie pas de remarquer que malgré tous les charmes du pays, il ne pouvait penser qu'à regagner la France<sup>9</sup>.

Ainsi finit le XVIII<sup>e</sup> siècle des voyageurs en Hongrie. Le XIX<sup>e</sup> siècle, ce deuxième « âge d'or des voyages » apportera plusieurs changements et sur le plan de l'évolution du récit de voyage en général et sur le plan de l'image de la Hongrie.

Après la fin des guerres napoléoniennes, comme l'a remarqué, à juste titre, Béla Köpeczi, l'intérêt pour la Hongrie accroît en France. C'est particulièrement vrai à partir de « l'ère des réformes » (années 1820 – mars 1848)<sup>10</sup>. Le réveil des nationalités, la grecophilie et la slavophilie naissante aussi que la « question d'Orient » prêtent à l'Europe centrale une nouvelle importance ; en plus, la Hongrie vit à cette époque une des périodes les plus mouvementées de son histoire.

<sup>9</sup> Sur les camps d'internement, les conditions matérielles des prisonniers et l'histoire de la captivité, voir la récente synthèse de LENKEFI, Ferenc, *Kakas a kasban: francia hadifoglyok Magyarországon az első koalíciós háború idején, 1793–1797* [Du coq dans le panier : les prisonniers de guerre français en Hongrie pendant les guerres de la Première coalition, 1793–1797], Budapest, Petit Real, 2000. Le capitaine Dellard figure sur la liste des officiers captifs, comme soldat du 23<sup>e</sup> bataillon de volontaires interné à Kiscell. Cf. LENKEFI, *Op. cit.*, p. 255. Sur l'opinion des prisonniers de guerre français sur la Hongrie de l'époque et le vécu de la captivité, voir l'étude de KÖVÉR, Lajos, « Le témoignage des prisonniers de guerre français sur leur vie quotidienne en Hongrie (1793–1794) », *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae. Acta Historica*, t. LXXXIX, Szeged, 1989, p. 7–18. L'auteur s'y appuie sur les écrits des prisonniers de guerre, restés à l'état de manuscrit. Voir aussi ECKHARDT, *Op. cit.*, p. 238–240.

<sup>10</sup> Cf. KÖPECZI, *Op. cit.*

Nous allons étudier dans ce qui suit, deux récits de voyage qui datent des années 1830 et ont été écrits par des auteurs illustres. Ce dernier facteur a influencé notre choix puisque nous avons voulu examiner des textes dont l'impact pouvait effectivement contribuer à l'image de la Hongrie en France sous la Monarchie de Juillet.

Le premier des nos voyageurs de l'ère des réformes n'est autre que le maréchal Marmont, duc de Raguse, ancien soldat de Napoléon, « converti » à la Restauration. Suite à la révolution de juillet 1830, il a dû s'exiler et a entrepris des voyages. Le récit a été publié en 1837 à Paris<sup>11</sup>. D'après le témoignage du texte, le maréchal est venu en Hongrie deux fois, en 1831 et en 1834. Vieux soldat, il s'intéressait surtout aux forteresses et aux haras de la Hongrie et parcourait pour cette raison tout le pays de Presbourg à Mezöhegyes et de Buda à Temesvár. Cette curiosité militaire lui permettait de se détacher de l'itinéraire imposé par le Danube et de traverser réellement la Hongrie profonde. Et l'image qu'il diffuse de ce pays est loin de la modernité occidentale :

[Les plaines hongroises] sont sans culture, les chemins sont tracés au hasard et selon le caprice des voyageurs. C'est le pays vraiment barbare [...] Dans cette partie de la Hongrie [...] je remarquai le singulier contraste de plaines désertes, et de villages rares, mais immenses et dont la population dépasse celle de toutes les villes de France de troisième ordre ; trente et jusqu'à trente-huit mille cultivateurs, réunis dans la même commune, semblent une absurdité, un contre-sens manifeste : rien en effet de plus déraisonnable aujourd'hui<sup>12</sup>.

Pourtant ce n'était pas le seul contraste qu'il a dû remarquer : la fonction et la position opposées de Pest et de Buda l'obligent à méditer sur le caractère féodal de la société et de la législation, obstacle devant le progrès.

Voyant de près la société nobiliaire, il attire l'attention sur la vie des nobles pauvres qu'il appelle lui-même « nobles prolétaires ». Renseigné sans doute par des connaissances hongroises, il est conscient des tentatives de modernisation hongroises et de leur échec :

...il y a dans tous les esprits en Hongrie un sentiment intérieurement des besoins du pays, des changements que ses intérêts commandent ; mais comme tout changement utile à la

---

<sup>11</sup> MARMONT, *Voyage du maréchal duc de Raguse en Hongrie, en Transylvanie, dans la Russie méridionale, en Crimée, et sur les bords de la mer d'Azoff, à Constantinople, dans quelques parties de l'Asie-Mineure, en Syrie, en Palestine et en Egypte*, 4 vols., Paris, Ladvocat, 1837. Sur la personnalité et le voyage du maréchal Marmont dans la recherche hongroise, voir KÖPECZI, *Op. cit.*, p. 29–31 ; TÓTH, Ferenc, « Le duc de Raguse à Szombathely », in *id.*, *Le département de Vas et la France dans l'histoire*, Szombathely, 2000, p. 67–73 ; BIRKÁS, *Op. cit.*, p. 111–117. Voir également TRONCHON, Henri, « Les débuts de la littérature hongroise en France », *Revue des Etudes Hongroises et Finno-Ougriennes*, 1925/3–4, p. 189–190.

<sup>12</sup> MARMONT, *Op. cit.*, p. 55–56.

généralité est cependant défavorable à quelqu'un, les innovations les plus heureuses rencontrent de l'opposition<sup>13</sup>.

Le dernier des voyageurs français des années 1830 a été le jeune Édouard Thouvenel. Ce futur ministre de Napoléon III a visité la Hongrie et la Valachie en 1838 ; son livre publié à Paris en 1840 contient la description la plus détaillée et la plus organisée de la Hongrie de l'ère des réformes<sup>14</sup>. De plus, le voyage de Thouvenel, « préparé par la lecture des ouvrages sur la Hongrie », n'était pas dû à une contrainte extérieure comme la déportation, l'exil ou le travail ; il s'inscrit dans le cadre des voyages de plaisir et d'apprentissage. L'image que le livre donne de la Hongrie veut être exhaustive, un chapitre est consacré à la présentation de Buda et de Pest, d'autres s'occupent de la vie politique et sociale ou de la Diète de 1832–1836.

Quant à Buda et Pest, Thouvenel peut déjà rendre compte des travaux de construction d'un pont fixe, initiative du comte István Széchenyi et des débats que celui-ci suscitait. La description des deux villes fourmille d'anecdotes historiques, mais dégage en effet la réalité d'un contraste entre une ville du pouvoir fermée et figée (Buda) et le centre de « développement capitaliste » qu'était Pest. À ce propos, notre voyageur évoque la question de la navigation sur le Danube, liée également au nom de Széchenyi. Thouvenel donne déjà un avenir heureux à la ville, tout en remarquant la « dette de modernisation » du pays : « Du jour où les travaux seront achevés, du jour surtout où la législation commerciale sera refondue ou plutôt créée, Pesth deviendra l'un des plus importants marchés de l'Europe »<sup>15</sup>. Cependant le paysan hongrois y est peint de manière peu flatteuse :

Ils ont conservé le costume national, je n'ose pas dire dans sa pureté, l'expression serait risible, mais dans toute sa barbarie et toute sa saleté primitives. À les voir couchés sur la paille au milieu de leurs petits chevaux et de leurs légères charettes, on peut se croire tombé dans une horde de sauvages. Dix siècles sont passés sur ce peuple sans effacer son caractère. Le Magyar d'aujourd'hui est le digne fils du barbare d'autrefois...<sup>16</sup>.

Un autre contraste, cette fois d'ordre politique, est aussi admirablement saisi par Thouvenel ; il s'agit de l'opposition entre le parti conservateur (ou « stationnaire », partisan fidèle du gouvernement) et le parti libéral (réformateur).

Le développement de l'économie est également constaté : Thouvenel parle de l'industrie de la soie, des ressources naturelles du pays et de ses perspectives de commerce international. Il arrive à conclure que seule la volonté de l'Autriche

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>14</sup> THOUVENEL, Edouard, *La Hongrie et la Valachie. Souvenirs de voyage et notices historiques*, Paris, 1840.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 38

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 38–39.

empêche la liberté du commerce. Le chapitre traitant de la législation conclut aussi à l'image d'une société dont le progrès est freiné par le poids de la noblesse et des lois féodales en même temps que par la faiblesse de la bourgeoisie.

On ne doit pas s'étonner que plusieurs chapitres s'occupent des questions politiques : Thouvenel traversa la Hongrie à peine deux ans après la clôture de la diète de 1832–1836, appelée aussi « diète des Réformes », et les personnes qu'il a contactées ont dû lui parler des événements, des tensions et des attentes de l'opinion. Le comte Széchenyi y est longuement cité ; on peut ainsi croire que les phrases de Thouvenel sur la nécessité des réformes et sur le danger de troubles sociaux venaient aussi de cette source.

L'image donnée par Thouvenel est en fait beaucoup plus politisée que les autres ; selon nous, ce caractère est avant tout dû au contexte historique de la Hongrie de la fin des années 1830.

En guise de conclusion, on pourrait dire que le récit de voyage étant un genre littéraire des plus « personnels », presque « autobiographique », l'image d'un pays qu'on y trouve est aussi fortement liée à certains facteurs personnels du voyage. Ainsi la vision de la Hongrie de nos voyageurs est influencée, pendant ces deux siècles, par leur origine sociale, l'itinéraire suivi, le but du voyage, les rencontres effectuées lors du voyage et les connaissances acquises avant le départ.

Cependant au XVIII<sup>e</sup> siècle, on parle d'un pays riche en ressources mais arriéré sur le plan des performances, gardant encore sur son corps les blessures et les traces de l'occupation turque. Pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (plus précisément dans les années 1830), l'image est déjà celle d'un pays qui veut rattraper l'Occident et que les traits féodaux empêchent encore de réaliser son objectif. Les voyageurs des années 1830 soulignent toujours le poids de la noblesse et le manque de la base sociale et des cadres législatifs de la modernisation.

Selon nous, cette nouvelle vision est due d'une part, évidemment, à l'évolution du contexte hongrois et d'autre part aux changements opérés dans les méthodes de voyager à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en vertu desquels les voyageurs sont poussés à étudier plus profondément les réalités politiques et socio-économiques du pays traversé<sup>17</sup>.

Il y a pourtant un trait commun à tous nos voyageurs, au XVIII<sup>e</sup> siècle aussi bien qu'au XIX<sup>e</sup> : il ne leur a point échappé que la Hongrie était le pays des contrastes.

---

<sup>17</sup> Au sujet des méthodes de voyager, voir par exemple BOURGUET, Marie-Noëlle, art. « Voyages et voyageurs », in DELON, Michel (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 1092–1095 ; SZÁSZ, Géza, « Les méthodes de voyager du XVIII<sup>e</sup> siècle et les transformations du discours du voyageur », *Acta Romanica*. Tomus XX, Szeged, Jatepress, 2000, p. 33–46.



## Images métaphoriques dans le discours sur la traduction

Si on se penche sur l'histoire de la traduction, on remarque la fréquence avec laquelle le discours traductologique emploie des expressions imagées pour parler de l'activité traduisante. Dans les traités, préfaces et autres formes réflexives, les théoriciens-praticiens teignent souvent de métaphores leurs idées concernant la nature, la finalité, les méthodes de la traduction. Dans ce qui suit, je me propose de présenter quelques-unes des images métaphoriques caractéristiques qui apparaissent dans la réflexion qui accompagne la pratique traductrice surtout aux XVII–XIXe siècles, et en France ; cependant certains exemples seront puisés dans d'autres époques et pays. Dans le cadre d'une étude, il aurait été impossible de présenter les nombreux domaines<sup>1</sup> avec lesquels les traducteurs ou les théoriciens cherchent des analogies, ainsi je me bornerai à passer en revue les métaphores qui relèvent surtout des thèmes de la lutte, de l'habillement et du corps humain. Pourtant cet aspect de l'histoire de la réflexion traductologique offre d'immenses richesses qui restent encore à explorer.

### Lutte, guerre, commerce

Les traducteurs ont souvent, et dès le début, l'impression que leur travail est une véritable lutte, un pénible effort qui ne connaît que très rarement la gloire. Cette métaphore apparaît déjà chez Saint Jérôme, et l'insatisfaction éprouvée à cause de leur métier ingrat ne fait que s'accroître chez les traducteurs de la Renaissance. Ils prennent conscience de ce que les lecteurs oublient totalement le rôle du traducteur quand il fait bien son travail, mais ils l'accusent d'incompétence lorsque le texte ne répond pas à leur attente. L'image de traducteur paria et tâcheron méconnu est répérable à partir de 1540, comme on peut le voir par exemple dans la plainte de Jacques Peletier du Mans : « ... traduire est une besogne de plus grand travail que de louange. Car si vous randèz bien e fidelemant, [...] le plus de l'honneur en demeure à l'original. Si vous exprimèz mal, le blame en chèt tout sur vous<sup>2</sup>. » Les paroles d'Étienne-Auguste de Wailly, au début des années 1800, ne sont pas moins amères : « Les traducteurs sèment en terre ingrate ; le sol le plus fertile s'appauvrit sous leurs mains ; et après de longs et pénibles efforts, loin de

---

<sup>1</sup> Par exemple les comparaisons avec les arts, surtout avec la peinture sont très fréquentes, leur analyse exigerait une étude à part.

<sup>2</sup> PELETIER DU MANS, Jacques, *Art Poétique*, 1555. Cité par Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, PUL, 1995, p. 118–119.

moissonner la gloire, ils ne recueillent souvent que les dédains et l'oubli<sup>3</sup>. » Trois décennies plus tard, Chateaubriand traduisant Milton se lamente aussi sur le sort difficile du traducteur : « Traduire, c'est donc se vouer au métier le plus ingrat et le moins estimé qui fut oncques ; c'est se battre avec des mots pour faire rendre dans un idiome étranger un sentiment, une pensée...<sup>4</sup>. » Les jérémiades des traducteurs pleurant leur malheur ne finissent pas avec le XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne la phrase de Mihály Babits : « La traduction est un travail ingrat, parce que même la meilleure est un compromis et n'est pas parfaite, on peut toujours y trouver des défauts, et on n'est pas obligé d'apercevoir ses vertus. »<sup>5</sup>

Il n'y a donc pas de traducteur qui ne trouve pas extrêmement difficile la tâche qu'il accomplit. Un traducteur anglais, John Dryden (1631–1700) résume la quasi-impossibilité de l'activité traductrice par une comparaison énergique, qui est souvent citée (sans en connaître la source) : « C'est comme si l'on dansait sur une corde les pieds entravés<sup>6</sup>. » Malgré les peines et le manque de récompense, le traducteur, ce « cheval de trait de l'esprit humain »<sup>7</sup> continue de faire son métier ingrat et pénible, parce qu'il est conscient de son utilité. Depuis la Renaissance il travaille avec l'ambition de rapporter dans son pays de nouveaux trésors de la pensée humaine et d'enrichir sa langue maternelle. Il n'est pas rare de lire des expressions imagées qui présentent l'activité traduisante comme une sorte de commerce bienfaisant. Selon Dryden par exemple, le traducteur fait commerce avec les vivants et les morts pour l'enrichissement de sa langue<sup>8</sup>. Jacques Delille, traducteur de Virgile, estime que « ... traduire, c'est importer en quelque façon dans sa langue, par un commerce heureux, les trésors des langues étrangères. En un mot, les traductions sont pour un idiome ce que les voyages

<sup>3</sup> Wailly, E.-A. de, « Compte rendu de Pope », *La boucle de cheveux enlevée*, poème héroï-comique en cinq chants, traduction en vers français par E.T.M. Ourry, *Mercur de France*, 1803, t. X, p. 55–60, 61–62, 63–64, in D'Hulst, Lieven, *Cent ans de théorie française de la traduction*, Lille, PUL, 1990, p. 188.

<sup>4</sup> Chateaubriand, François-René de, « Avertissement », *Essai sur la littérature anglaise*, in *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Garnier Frères, 1911, p. 482.

<sup>5</sup> BABITS, Mihály, *Könyvről könyvre*, Budapest, Magyar Helikon, 1973, p. 36.

<sup>6</sup> Dryden, John, Préface aux *Épîtres* d'Ovides, 1680, cité par Steiner, George, *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel; 1978, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, p. 239. Dezső Kosztolányi se sert presque de la même image : « Faire de la traduction littéraire, c'est comme si l'on dansait ligoté. » [« Műfordítani annyi, mint gúzsba kötötten táncolni. »] Kosztolányi, Dezső, « Ábécé a fordításról és a ferdítésről », in *Nyelv és lélek*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1990, p. 574.

<sup>7</sup> Image de Pouchkine, mentionnée par Steiner, *Op. cit.*, p. 234.

<sup>8</sup> Cf. Ballard, p. 207.



sont pour l'esprit »<sup>9</sup>. Les traducteurs considèrent donc comme l'un de leurs plus grands mérites l'enrichissement de la langue, mais en réalité, c'est aussi leur devoir inéluctable, car la pauvreté (réelle ou supposée) de leur idiome ne permet pas de réaliser une traduction digne de l'original. La plus grande difficulté que les traducteurs ont à résoudre se situe justement dans ce qu'ils considèrent leur langue maternelle comme inférieure par rapport à la langue de départ : dès le Moyen Âge, l'histoire de la traduction est accompagnée des pleurnichements des traducteurs sur la pauvreté, l'insuffisance de leur langue qui les empêchent de rendre fidèlement tout ce qui était dans le texte-source. « Richesse merveilleuse de toutes langues de départ, pauvreté incurable de toutes les langues d'arrivée » – c'est de cette manière que Georges Mounin caractérise ce phénomène avec, notons-le, une concision frappante<sup>10</sup>. C'est donc la prise de conscience de la différence de nature des langues qui prépare la voie à l'enrichissement par emprunts et néologismes, et en même temps renforce le sentiment du caractère inférieur de la traduction par rapport à l'original. Par compensation se développe le souci d'embellir, de bonifier le texte cible par divers moyens rhétoriques.

Pendant ce n'est pas uniquement la nécessité provoquée par l'insuffisance de leur langue et le souci de compenser les pertes inévitables qui poussent les traducteurs à modifier le texte de départ. À côté des lamentations portant sur la difficulté et l'ingratitude de l'activité traductrice, on rencontre parfois un ton plus guerrier. Certains traducteurs considèrent comme leur devoir primordial de mener une lutte acharnée, une véritable campagne militaire contre les défauts de l'original. Tel un abbé Prévost, traduisant le roman de Richardson qui déclare avec fierté qu'il a donné « une nouvelle face à son ouvrage par le retranchement des excursions languissantes, des peintures surchargées, des conversations inutiles et des réflexions déplacées »<sup>11</sup>. Pour justifier cette démarche plus qu'étonnante, il cite le principal reproche que la critique contemporaine fait à Richardson, reproche selon lequel l'auteur anglais perd quelquefois de vue la mesure de son sujet et s'oublie dans les détails. C'est ce qui l'amène à faire « une guerre continuelle à ce défaut de proportion, qui affaiblit l'intérêt... ». Il n'a donc pas hésité à supprimer ou à réduire aux usages communs de l'Europe ce que ceux de l'Angleterre peuvent avoir de choquant pour les autres nations. Il lui semblait que les éléments qu'il considérait comme « les restes de l'ancienne grossièreté

<sup>9</sup> Delille, Jacques, « Discours préliminaire », *Les Géorgiques* de Virgile, traduction nouvelle en vers français, Paris, Cl. Bleuet, 1770, in D'Hulst, p. 121.

<sup>10</sup> Mounin, Georges, *Traduction*, in *La Linguistique, Guide alphabétique*, sous la dir. de A. Martinet, avec la collaboration de J. Martinet et H. Walter. Paris, Denoël-Gonthier, 1969–1972, p. 376.

<sup>11</sup> Prévost d'Exiles, Antoine-François, « Introduction », in *Nouvelles lettres anglaises ou histoire du chevalier Grandisson*, par l'auteur de *Pamela* et de *Clarisse* [l'abbé Prévost], Amsterdam, 1755. t. I, p. I–VII, in D'Hulst, p. 109–110.

britannique » auraient déshonoré un livre « où la politesse doit aller de pair avec la noblesse et la vertu ». La chasse scrupuleuse aux défauts s'est avérée tellement efficace que Prévost a réussi à réduire à quatre les sept volumes dont l'édition anglaise était composée.

### **Costume, maquillage et chirurgie esthétique**

Les paroles de Prévost illustrent une conception de traduction qui commence déjà à se développer pendant la Renaissance, s'épanouit au cours du XVII<sup>e</sup> siècle et dont les fidèles seront encore nombreux au XVIII<sup>e</sup>, et même au XIX<sup>e</sup> siècle : il s'agit de ce mode de traduire qui met l'accent sur la récréation au nom de la différence culturelle et linguistique qui sépare le public de l'original et le public récepteur de la traduction et dont on appelle les représentants (en utilisant la métaphore la plus connue et la plus souvent citée de l'histoire de la traduction) les « belles infidèles ». (L'expression figurée provient d'ailleurs de Gilles Ménage qui l'a utilisée pour caractériser une traduction de Perrot d'Ablancourt, l'un des plus importants traducteurs français du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>.) Cette façon de traduire ne caractérise pas uniquement la France, bien qu'elle en soit l'épicentre, mais tous les pays de l'Europe. C'est le bon goût, le respect des convenances de la norme esthétique dominante (celle du classicisme), la pudeur et le désir de plaire au public qui en imposent les règles. On traduit les Anciens impitoyablement censurés par la morale classique, et on ne laisse pas entrer « le sauvage allemand dans le beau monde parisien » sans ajuster son vêtement à la mode actuelle. Car la langue est considérée comme un vêtement posé sur le corps de l'ouvrage, et le rôle du traducteur consiste en effet à le remplacer par un autre, à changer l'habit de l'auteur et lui faire porter le costume national. Mais pour bien exécuter cette tâche délicate, « ...il est besoin d'une haute suffisance, et d'une longue méditation pour empêcher qu'un auteur ne paraisse ridicule sous des habits qu'il n'a pas accoutumé de porter » – rappelle Antoine Godeau, en 1630<sup>13</sup>. Costume, habit, vêtement – les comparaisons vestimentaires sont appliquées de plus en plus souvent à la traduction à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Les « belles infidèles » en usent avec prédilection pour justifier les libertés prises par rapport à l'original. Perrot d'Ablancourt décrit par exemple de la façon suivante sa pratique de « traduction » :

Je ne m'atache donc pas tousjours aux paroles ni aux pensées de cet Auteur ; et demeurant dans son but, j'agence les choses à nostre air et à nostre façon. Les divers temps veulent non seulement des paroles, mais des pensées diférentes ; et les Amba-

---

<sup>12</sup> Cf. Ballard, p. 146.

<sup>13</sup> Godeau, Antoine, « Discours sur les œuvres de M. Malherbe », cité par Ballard, p. 158.

sadeurs ont coutume de s'habiller à la mode du país où l'on les envoie, de peur d'estre ridicules à ceux à qui ils tâchent de plaire<sup>14</sup>.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle Wailly emploie également une métaphore vestimentaire pour illustrer la difficulté de la traduction : « Quelle tâche, en effet, que celle de dépouiller de sa parure une beauté à laquelle son costume étranger prête encore à nos yeux de nouveaux charmes, au risque d'étouffer toutes ses grâces sous un vêtement qui n'est pas fait pour elle<sup>15</sup>. » Dans la réflexion traductologique hongroise on peut également rencontrer des images pareilles, ainsi par exemple József Rájnis attaque les règles de traduction proposées par János Batsányi par une parabole racontant l'histoire d'un petit orphelin d'origine allemande, abandonné et mal habillé (personnification du texte à traduire) de qui un paysan hongrois prendra d'abord soin. Il lui apprendra le hongrois, mais il ne changera rien à sa tenue allemande négligée. L'enfant sera ensuite élevé par un bourgeois qui l'habille déjà en chemise, pantalon et dolman hongrois, et il veille aussi à ce qu'il parle bien le hongrois. Finalement le garçon sera adopté par un noble qui lui fera porter un habit élégant et lui apprendra à utiliser d'une façon encore plus belle la langue hongroise. Les trois tuteurs incarnent trois types différents de traducteur, réalisant trois versions de qualité différente du même original : selon Rájnis c'est naturellement la dernière version, l'élégante, embellie que le véritable traducteur doit viser<sup>16</sup>.

Il ne faut cependant pas croire que ce soit uniquement les tenants de la conception des « belles infidèles » qui emploient des images métaphoriques puisées dans le domaine de la mode ou de l'habillement. Pierre-Daniel Huet, théoricien de la traduction au XVII<sup>e</sup> siècle, détracteur du mode de traduire des « belles infidèles », oppose par exemple l'image du voile et du fard à l'idée de la « couleur naturelle » que le traducteur devrait tâcher de rendre. Contrairement à ses contemporains, il ne pense pas que le traducteur puisse s'arroger le droit de changer quoi que ce soit dans le texte cible, mais il exprime sa conviction que « le meilleur modèle de traduction est celui où le traducteur s'attache très étroitement à la pensée de l'auteur, puis aux mots mêmes si les possibilités offertes par les deux langues le permettent, et enfin il reproduit le style personnel de l'auteur

---

<sup>14</sup> Ablancourt, Perrot d', « Préface de la traduction de Lucien », 1654, cité par Bury, Emmanuel, « Bien écrire ou bien traduire : Pierre-Daniel Huet théoricien de la traduction », in *Littératures Classiques*, n° 13, 1990, p. 252.

<sup>15</sup> Wailly, in D'Hulst, p. 188.

<sup>16</sup> Rájnis, József, « Tóldalék, melyben a magyar Virgiliusnak szerzője a kassai magyar Muzéumról jelesbben pedig az abban foglaltatott fordítás mesterségének reguláiról-való ítéletét kinyilatkoztatja », Pozsony, 1789, in *Pennaháborúk. Nyelvi és irodalmi viták, 1781–1826*. éd. par A. Szalai, Budapest, 1980.

autant que faire se peut »<sup>17</sup>. Le traducteur ne doit ni embellir, ni farder l'original, ni « grossir » un auteur maigre, ni amaigrir un gros, il doit laisser intact son modèle. Un critique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle utilise une image regroupant toutes les activités d'un salon de coiffure pour caractériser la traduction de la Bible de Lemaistre de Sacy : « De Sacy a rasé, poudré, frisé la Bible, mais au moins il ne l'a pas fardée<sup>18</sup>. »

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, certains critiques se mettent de nouveau à blâmer la pratique qui transforme les œuvres au nom du goût et des attentes du public cible. Julien-Louis Geoffrey déclare énergiquement qu'il « ... aime à voir les Anglais, les Espagnols, les Italiens dans le costume de leur pays. Je ne les reconnais plus quand ils sont habillés à la française ; cette manie de mutiler et de défigurer les ouvrages sous prétexte de les ajuster à notre goût et à nos mœurs me paraît extravagante ; notre goût et nos mœurs sont-ils donc la règle du beau ? »<sup>19</sup>. Il reproche à l'abbé Prévost d'avoir retranché des chefs-d'œuvre de Richardson plusieurs traits admirables par égard à la fausse délicatesse du goût français. Il rejoint l'opinion de Huet datant d'un siècle plus tôt en proclamant qu'il veut « voir les grands hommes tels qu'ils sont, avec la physionomie qui leur est propre, et même avec leurs défauts. » Il n'a fait, certainement, que prêcher dans le désert, parce que, en 1816, Mme de Staël renouvelle l'avertissement : « Il ne faut pas comme les Français donner sa propre couleur à tout ce qu'on traduit<sup>20</sup>. » Quelques années plus tard, un autre critique français se déchaîne contre cette pratique qui habille « Hérodote en habit de cour » :

Cette rage d'ennoblir, ce jargon, ce ton de cour, infectant le théâtre et la littérature sous Louis XIV et depuis, gâtèrent d'excellents esprits et sont encore cause qu'on se moque de nous avec juste raison. Les étrangers crèvent de rire quand ils voient dans nos tragédies le seigneur Agamemnon et le seigneur Achille, qui lui demande raison aux yeux de tous les Grecs ; et le seigneur Oreste brûlant de tant de feux pour madame sa cousine<sup>21</sup>.

Il arrive aussi que l'on ne fait pas changer seulement de vêtement, mais aussi de peau. À savoir, à côté des métaphores vestimentaires, les traducteurs/théoriciens utilisent aussi des images anatomiques pour rendre plus palpable la relation

<sup>17</sup> Huet, Pierre-Daniel, *De Interpretatione libri duo, quorum prior est De optimo genere interpretandi, alter, De Claris Interpretibus*, Paris, S. Cramosy, 1661, cité en français par Bury, p. 256.

<sup>18</sup> Cité par Ballard, p. 176, note 63.

<sup>19</sup> Geoffroy, Julien-Louis, « Compte rendu de *Galatée* [*La Galatea*, 1584] roman pastoral imité de Cervantes par M. de Florian », *L'Année littéraire*, 1783, VIII, p. 73–74, 85–90. In D'Hulst, p. 185.

<sup>20</sup> Madame de Staël, « De l'esprit des Traductions », in *Œuvres*, Paris, 1838, t. III, p. 602.

<sup>21</sup> Courier, Paul-Louis, « Préface du traducteur », *Prospectus d'une traduction nouvelle d'Hérodote*, Paris, A. Bobée, 1822, in d'Hulst, p. 154–155.

qui se trouve entre le sens et la forme d'un texte littéraire. Un traducteur du XVII<sup>e</sup> siècle essaie de démontrer à l'aide d'une comparaison suggestive l'impossibilité de la traduction littérale : « Le sens est comme l'âme du discours, et les paroles n'en sont que comme le corps. Ainsi une traduction toute littérale est comme un corps sans âme, parce que le corps est d'une langue et l'âme d'une autre<sup>22</sup>. » Perrot d'Ablancourt, déjà cité à plusieurs reprises, déclare, dans la préface de sa traduction de Thucydide, avoir donné dans sa version non pas le portrait de Thucydide, mais « Thucydide luy mesme, qui est passé dans un autre corps comme par une espece de Metempsyose, et de Grec est devenu François ». Son objectif principal est donc de « naturaliser » l'auteur étranger pour pouvoir le faire accepter par le public récepteur. Il continue de développer cette image pour condamner la fidélité trop scrupuleuse qui, selon lui, ôte la vie de l'original et n'en laisse qu'un squelette dépouillé : « Ces Traducteurs scrupuleux, pour un corps vivant ne donnent qu'une carcasse, et font un monstre d'un miracle<sup>23</sup>. »

Un critique anonyme d'un périodique littéraire suisse, réprimandant en 1836 les pratiques traductrices de son époque, se sert également d'une analogie anatomique qu'il pousse assez loin avec beaucoup d'ironie et d'humour, conduisant ainsi le lecteur dans l'univers de la médecine. Il commence par rappeler que « l'idée et la forme, la pensée et l'expression, sont liées aussi intimement l'une à l'autre que l'âme et le corps, que la chair et la peau dans un organisme vivant »<sup>24</sup>. Il continue par la nature du travail du traducteur qu'il fait apparaître comme un véritable chirurgien : « Maintenant que fait le traducteur proprement dit ? Il sépare le corps de cette âme pour y substituer un autre corps, il dépouille ce vivant organisme de sa peau pour le revêtir d'un nouvel épiderme de sa façon. Quelle entreprise ! Que de chances fatales pour cette pauvre âme que l'on transvase d'un corps dans un autre ! » Même si le chirurgien-traducteur est doué et adroit, « l'opération sera délicate et difficile ». Et avec un médecin qui n'est pas tout à fait à la hauteur de sa tâche, le danger est extrêmement grand que le patient ne survivra pas à l'intervention chirurgicale ou risquera de subir un préjudice grave et irréparable : « Que sera-ce donc quand l'opérateur inhabile n'aura su arracher l'idée que par lambeaux à la forme résistante, et que d'une main brutale il habillera ces débris d'une matière plus grossière, substituant...un idiome imparfait à la langue d'Homère. »

Cet article, sur un ton désinvolte, aborde la question de la déontologie de la traduction, dont les éléments primordiaux ont été posés dès la Renaissance, avec *La manière de bien traduire d'une langue en aultre* (1540) d'Étienne Dolet.

<sup>22</sup> Coustel, Pierre, *Règles de l'éducation des enfants*, 1687, cité par Ballard, p. 182.

<sup>23</sup> Ablancourt, Perrot d', « Préface de la traduction de Thucydide », 1662, in Bury, p. 253.

<sup>24</sup> « Des traductions », in *Bibliothèque universelle de Genève*, juin 1836. t. III, p. 244–249. in D'Hulst, p. 223–224.

Le deuxième des cinq principes formulés par Dolet est que le traducteur doit parfaitement connaître les deux langues sur lesquelles il travaille. C'est justement le non respect de cette exigence absolument fondamentale et « de prime abord très évidente » qui poussait l'auteur anonyme cité ci-dessus à rédiger son article, dénonçant les procédés appliqués par les traducteurs de son époque dus à une connaissance imparfaite de la langue qu'ils traduisent. L'infidélité ne peut donc pas toujours être ramenée à des motifs théoriques, mais elle est souvent la conséquence (même au XIX<sup>e</sup> siècle, voire au XXI<sup>e</sup>) de ce fait – et je voudrais terminer mon article avec cette belle image expressive – que le traducteur « n'a pas fait les provisions nécessaires pour s'embarquer sur un si vaste océan sans s'exposer au danger de faire naufrage »<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Méziriac, Claude-Gaspar Bachet, « De la traduction », 1635, cité par Ballard, p. 169.

## La forêt disparue et les cannibales français. Science et aventure dans un rapport inédit de Sonnini de Manoncourt à Sartine

Barbares Européens ! l'éclat de vos entreprises ne m'en a point imposé. Leurs succès ne m'en a point dérobé l'injustice. Je me suis souvent embarqué par la pensée sur les vaisseaux qui vous portaient dans ces contrées lointaines ; mais descendu à terre avec vous, et devenu témoin de vos forfaits, je me suis séparé de vous, je me suis précipité parmi vos ennemis, j'ai pris les armes contre vous, j'ai baigné mes mains dans votre sang.

G. Th. Raynal, *Histoire philosophique & politique des Deux Indes*, Livre I, chapitre XXIV.

L'homme se glorifie de son excellence sur tous les êtres de la nature, et par une férocité qu'on ne remarque pas même dans la race des tigres, l'homme est le plus terrible fléau de l'homme. Si son vœu secret était exaucé, bientôt il n'en resterait qu'un seul sur toute la surface du globe.

*Idem.*, Livre XI, chapitre IX.

Les Archives Nationales de France abritent des sources de différentes natures et il arrive fort souvent que le lecteur averti réussisse à dénicher parmi les documents administratifs des textes curieux appartenant à des écrivains, savants dont la réputation posthume ne permet même pas de l'imaginer. Hormis les sources de l'administration centrale de l'ancien régime, il y a quelques séries relatives aux affaires étrangères dont les plus grandes collections se trouvent ailleurs<sup>1</sup>. Néanmoins, un document d'intérêt exotique ou ayant un rapport scientifique passe pour un événement parmi les papiers secs de l'administration de l'Ancien Régime. Dans la présente étude, nous souhaiterions publier en partie un témoignage original de cette période. Il s'agit d'un rapport de Sigisbert Sonnini de Manoncourt au ministre de la marine sur les sujets de ses missions à l'étranger (en Guyane et en Égypte)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> En particulier aux Archives du Ministère des Affaires Étrangères (Paris) et au Centre des Archives Diplomatiques de Nantes (CADN).

<sup>2</sup> Archives Nationales, série Affaires Étrangères B III 266. Documents en ordre chronologique, pièce n° 26. Lettre de Sonnini de Manoncourt au Ministre de la Marine Argentière, le 12 janvier 1779 (désormais : *Rapport*)

À l'époque de l'abbé Raynal et de Denis Diderot on assistait vraiment à l'élargissement des horizons dans l'espace et dans la connaissance. C'était l'époque des découvertes géographiques et celle des recherches scientifiques du monde vivant. Les naturalistes de l'époque collectionnaient durant leurs voyages des spécimens et des informations sur les plantes et animaux qui étaient ensuite déposés dans l'illustre Jardin du Roi<sup>3</sup>. Buffon (1707–1788) fut nommé en 1739 intendant du Jardin, et le resta jusqu'à sa mort. Il encouragea l'organisation de nouvelles expéditions : Philibert Commerson prit le cap pour Madagascar, Pierre Sonnerat pour l'Inde et l'Extrême-Orient, et Charles Sonnini de Manoncourt partit à Cayenne ainsi qu'en Égypte. Les détails matériels de ces voyages ne sont pas toujours connus. Pourtant il s'agissait d'activités fort coûteuses dont les frais étaient souvent assurés par des entrepreneurs et des institutions d'État. En contrepartie, les jeunes savants devaient rendre des services plus lucratifs et moins scientifiques... L'exemple de Sonnini de Manoncourt montre bien aussi que le travail héroïque des explorateurs n'était pas sans problème, ni sans amertume.

L'auteur du rapport en question mérite une présentation un peu plus détaillée. Charles-Nicolas-Sigisbert Sonnini de Manoncourt naquit à Lunéville le premier février 1751<sup>4</sup>. Son père descendait probablement de l'illustre famille des Farnèse de Rome et était conseiller du roi de Pologne, Stanislas Leszczyński dont le splendide règne en Lorraine apporta un rayonnement des sciences et des arts dans cette province bientôt rattachée à la France<sup>5</sup>. Il fit ses études à l'université de Pont-à-Mousson, chez les Jésuites et il fut élevé à l'âge de quinze ans et demi au grade de docteur en philosophie. Il établit alors une relation durable avec Buffon qui lui confia plus tard des commissions. Après avoir étudié le droit à Strasbourg, il fut reçu avocat à la cour souveraine de Nancy, en 1768. Comme il n'aimait pas le métier juridique, avec un geste stendhalien il embrassa la carrière militaire et entra comme cadet noble dans le régiment de hussards du comte Ladislas Valentin d'Esterhazy<sup>6</sup>, personnage influent de la cour de Versailles et un ami de

<sup>3</sup> Voir à ce sujet : SPARY, Emma C., « L'invention de " l'expédition scientifique ". L'histoire naturelle, Bonaparte et l'Égypte », in BOURGET, Marie-Noël – LEPETIT, Bernard – NORDMAN, Daniel – SINARELLIS, Maroula (sous la dir.), *L'invention scientifique de la Méditerranée, Égypte, Morée, Algérie*, Paris, 1998, p. 119–138 ; LAISSUS, Yves, *L'Égypte. Une aventure savante 1798–1801*, Paris, 1998.

<sup>4</sup> Sonnini de Manoncourt n'a pas de biographie scientifique. Il existe une notice biographique assez précise composée après la mort de l'auteur : *Éloge historique de Ch. Sig. Sonnini de Manoncourt, célèbre naturaliste et voyageur ; par Arsenne Thiébaud-de-Berneaud*, Paris, 1812 (dorénavant : *Éloge*). Un résumé de cet ouvrage se trouve également dans la *Biographie universelle* de Michaud.

<sup>5</sup> Sur l'importance intellectuelle du règne de Stanislas voir le récent catalogue de l'exposition du Musée lorrain de Nancy, *Stanislas, un roi de Pologne en Lorraine*, Versailles, 2004.

<sup>6</sup> Sur la vie de Ladislas Valentin Esterhazy voir : FRANJOU, E., *Le comte Ladislas Valentin Esterhazy, seigneur de La Celle-Saint-Cyr, confident de Marie-Antoinette*, Auxerre, 1975.



sa famille. Bientôt, il quitta le régiment Esterhazy et entra au service de la marine ce qui lui permit de voyager dans des pays lointains. On l'envoya en 1772 à Cayenne, en qualité de cadet dans les troupes de la marine. Cette colonie où les Français avaient des établissements depuis 1664 était encore bien loin d'être parfaitement connue et le jeune naturaliste avait un terrain favorable pour ses recherches. Il organisa plusieurs expéditions dans l'intérieur du territoire et se distingua dans la découverte d'une route reliant Cayenne à la montagne Gabrielle réputée pour la bonté de ses terres. Les administrateurs de la colonie donnèrent son nom au canal qu'ils avaient fait creuser sur sa route. L'auteur de sa nécrologie le remarqua ainsi :

Ainsi, touchant à peine à sa vingt-troisième année, son nom était déjà gravé d'une manière immortelle sur la surface de la terre et dans les annales de l'une des belles colonies de la France<sup>7</sup> !

Il rentra alors en France, rendit compte de ses découvertes au Ministre de la Marine et déposa une collection d'oiseaux rares au cabinet d'histoire naturelle. Ensuite, il fut envoyé visiter la côte occidentale de l'Afrique et en 1773 il retourna à Cayenne, où il resta encore deux ans. En tant qu'ingénieur de la marine, il s'occupa des recherches d'histoire naturelle<sup>8</sup>. Retourné en France il s'attela à écrire des articles d'ornithologie pour Buffon à Montbard. Lorsque le fameux baron François de Tott fut chargé de l'inspection des Échelles du Levant et de la Barbarie<sup>9</sup>, Sonnini demanda à participer à cette expédition. Appuyé par Buffon<sup>10</sup> le jeune naturaliste fut autorisé à s'embarquer sur la frégate du roi à Toulon et partit pour l'île de Malte, la Canée et l'Égypte. Arrivé à Alexandrie le 20 juin 1777, Sonnini de Manoncourt trouva des ordres particuliers pour voyager en Égypte afin d'étudier non seulement les plantes et animaux, mais les mœurs et habitudes des habitants. Ainsi le jeune savant fut employé, même à son insu, dans le vaste projet politique de Sartine<sup>11</sup> : la préparation de l'occupation de l'Égypte !

Toutefois, Sonnini de Manoncourt avait des vues plus larges en prévoyant un long voyage à travers tout le continent africain jusqu'au cap de Bonne-Espérance, projet rejeté par le gouvernement français déjà préoccupé par l'ouverture de la fameuse question d'Orient. Il se concentra sur ses recherches en Égypte jusqu'en

---

<sup>7</sup> *Op. cit.*, Éloge, p. 15.

<sup>8</sup> Les résultats de ses recherches furent publiés dans le *Journal de physique* de l'abbé Rozier et la relation manuscrite de son voyage fut souvent citée par Buffon, in MICHAUD, p. 613.

<sup>9</sup> Voir à ce sujet notre étude : « Égypte. La double mission du baron de Tott à la fin de l'Ancien Régime », in *Africa* (Roma) LVII/2, 2002, p. 147–178.

<sup>10</sup> Buffon lui prépara une longue liste de petites commissions de recherches scientifiques publiée dans sa nécrologie : *Op. cit.*, Éloge, p. 20–23.

<sup>11</sup> Antoine-Raymond-Jean-Galbert-Gabriel SARTINE, comte d'Alby (1729–1801), secrétaire d'État de la Marine en 1774 et 1780.

1779 et 1780 et se rendit sur l'île de Candie, en Asie Mineure et en Grèce pour continuer ses observations de naturaliste. Il s'installa à l'Argentière où il y avait à cette époque un consulat de France dont la tâche principale était d'assurer le pilotage des bateaux<sup>12</sup>.

Cette lettre est un premier rapport depuis son départ en Égypte. Elle est d'une part une réponse aux accusations concernant le rapport entre sa nomination de lieutenant et la découverte d'une forêt qui n'existait pas... La réponse de Sonnini de Manoncourt était pertinente : il expliqua les conditions de ses expéditions, ses mérites et réfuta la non-existence de la fameuse forêt des cacoyers. Cette histoire amusante représente bien les conditions de communication de l'époque où les longues distances favorisaient parfaitement les spéculations et diffamations. Sonnini séjournant loin de Versailles, devait confirmer la vérité qui veut que les absents ont toujours tort...

La deuxième partie de son courrier s'occupe de son séjour égyptien. Notons ici que les résultats scientifiques des travaux de Sonnini de Manoncourt furent publiés bien ultérieurement dans un grand ouvrage<sup>13</sup>. Là, il s'agit plutôt d'impressions concernant la politique, et notamment sur le grand concours franco-anglais pour le commerce des Indes au Moyen-Orient. Les idées de Sonnini de Manoncourt méritent à bien des égards notre attention. Tout d'abord, il nous relate ses expériences sur le fonctionnement de la machine de la propagande anglaise auprès des peuples arabes de la région :

Les Anglois qui depuis quelques années font le voiage des Indes au Suez, ont grand soin de préparer des difficultés aux Français, dans le cas qu'ils voulussent entreprendre le même commerce ; j'ai été fort étonné de m'entendre dire par les Arabes, lorsqu'il apprenaient que j'étais français : *Tu manges donc les hommes ?* Et leur ayant demandé ce que cela voulait dire, ils m'ont répondu que les Anglais qui passaient sur leurs côtés les avertissaient de se défier des Français et prendre garde à eux dans le cas que quelque bâtiment de notre nation vint dans ces parages, parce que nous n'y viendrions que pour les prendre et les manger. Les Arabes me disaient aussi qu'ils avaient appris des Anglais que les Français étaient des bandits qui ne vivaient pas en corps de nation qui n'avaient ni Roi, ni loix, et mille autres mauvais propos de cette espece. C'est ainsi que nos ennemis cherchent à nous nuire par des impostures qu'ils ont soin d'accompagner de grandes largesses qui les font écouter et aimer d'un peuple grossier<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Voir sur l'histoire du consulat de Milo et l'Argentière : MÉZIN, Anne, *Les consuls de France au siècle des Lumières (1715–1792)*, Paris, 1997, p. 709–710. Malheureusement, les archives de ce consulat ne contiennent aucun document relatif au séjour de Sonnini de Manoncourt (CADN, Ambassade de France à Constantinople, série D L'Argentière (1750–1794).

<sup>13</sup> C. S. SONNINI, *Voyage dans la Haute et Basse Égypte fait par ordre de l'ancien gouvernement* (3 vol.), Paris, an VII de la République.

<sup>14</sup> Cité du *Rapport*.

Le grand rival de la France, l'Angleterre, avait des visées sur cette zone du Moyen-Orient d'autant plus qu'elle en attendait le développement de son commerce avec ses colonies indiennes. Dès le 7 mars 1775, un traité fut conclu entre Muhammad Bey Abû Dahab<sup>15</sup>, bey d'Égypte, et Warren Hastings<sup>16</sup>, président et gouverneur du Bengale sur la liberté de navigation réciproque en Égypte et dans l'Inde avec le libre transport des marchandises anglaises de Suez au Caire<sup>17</sup>. L'anthropophagie et le barbarisme des Français sont des outils de la guerre des idées particulièrement féroce dans les colonies pendant et après la guerre de Sept Ans. Malgré l'anglomanie des élites française et en dépit de la gallomanie bien répandue dans la société anglaise, les difficultés de cette guerre provoquèrent une propagande particulièrement féroce dans les confins des colonies<sup>18</sup>. La guerre en dentelle était bien loin des propos répandus dans cette guerre verbale dont les calomnies méprisantes et les fausses nouvelles étaient les moyens les plus usuels.

Pourtant cette guerre coloniale se préparait déjà depuis longtemps. Il ne fut donc pas surprenant que l'idée de profiter de la décadence de l'Empire ottoman vint justement de ce milieu. Bien entendu, l'idée de la conquête de l'Égypte fut également le résultat de cette réflexion. Dans ses mémoires, le comte de Saint-Priest s'attribua ce projet. L'extrait suivant nous renseigne non seulement sur la genèse, mais également sur la suite de son plan :

La possibilité de la chute du colosse ottoman ne me sembla pas impossible, et je me mis à examiner lequel de ses débris pourrait convenir à la France. Je jetai les yeux sur l'Égypte, comme le pays le plus riche, le plus aisé à conquérir et peut-être à garder. J'observai qu'aucune puissance ne pourrait lutter à cet égard avec la France : nous avons sur la Méditerranée le port militaire de Toulon et une foule considérable de vaisseaux de guerre qui, à cette distance d'Alexandrie, pouvait aisément atteindre cette ville en quinze jours. L'Angleterre, seule puissance maritime dont la rivalité fût redoutable, avait besoin d'un mois pour y faire arriver son escadre, ce qui la mettait hors de mesure de soutenir cette concurrence contre nous. J'observai encore que toutes les productions de l'Amérique y étaient cultivées, notamment les cannes à sucre, l'Égypte

---

<sup>15</sup> Abu'dh-Dhahab (Muhammed bey), gouverneur de l'Égypte de 1773 jusqu'à sa mort, survenue en 1775.

<sup>16</sup> Hastings, Warren (1732–1818), administrateur colonial britannique. Entré en 1750 au service de la Compagnie des Indes, il fut gouverneur du Bengale (1772), puis gouverneur général de l'Inde de 1773 à 1785. Il en assainit les finances et s'efforça de protéger la langue et la culture indiennes. Très critiqué en Grande-Bretagne, il démissionna en 1784.

<sup>17</sup> CHARLES-ROUX, François, *Autour d'une route, L'Angleterre, l'isthme de Suez et l'Égypte au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1922, p. 48.

<sup>18</sup> Voir un autre aspect de ce phénomène en Amérique : BELL, David A., « Jumonville's Death : Nation and Race in Eighteenth-Century France », in BELL, David A., – PIMENOVA, Ludmila – PUJOL, Stéphane, *La Recherche dix-huitiémiste*, Paris, 1999, p. 227–251.

seule en approvisionnait le sénat de Constantinople. Les esclaves noirs y étaient dix fois meilleur marché qu'en Amérique ; enfin, en établissant une marine dans la mer Rouge, la France aurait eu sur les Anglais et les autres puissances de l'Europe un grand avantage pour le commerce de l'Inde. Je rédigeai un mémoire sur cet objet et je l'envoyai à la Cour. Il doit se trouver au dépôt des Affaires Étrangères. Je l'ai laissé aux archives à la date de l'année 1770. J'ai su depuis que Bonaparte consulta mon ouvrage en 1798; mais alors la marine de France étoit trop faible pour soutenir une aussi grande entreprise, et quoiqu'elle eût d'abord réussi contre toute apparence par l'étourderie de l'amiral Nelson, la République perdit cette importante conquête par l'infériorité des forces navales, qui l'empêcha d'y amener des renforts<sup>19</sup>.

Dans le rapport de Sonnini, nous retrouvons le même raisonnement. Il propose d'orienter le commerce des produits des Indes par la mer Rouge vers l'Europe, commerce fort profitable déjà pour les Anglais :

Outre l'avantage de transporter par une voie très prompte et peu dispendieuse les marchandises des Indes en Europe. La consommation que le Caire fait de ces marchandises donne de très grands bénéfices; les premiers Anglais qui y sont venus ont fait des profits immenses qui n'ont diminué depuis que parce que leurs armemens se sont trop multipliés<sup>20</sup>.

Toutefois, en rejetant la propagande anglaise auprès du peuple indigène, il insiste sur les rapports avec les autorités ottomanes :

Malgré les propos des Anglais qui n'ont fait impression que sur un peuple grossier dont on n'a rien à attendre, nous trouverions plus de facilité qu'eux auprès des grands du pays, lesquels ainsi que tous les Turcs sont très indisposés contre les Anglais depuis la guerre des Moscovites, tandis qu'ils aiment les Français qu'ils regardent comme leurs alliés<sup>21</sup>.

L'opposition entre Turcs et Arabes ne peut nous étonner car les voyageurs de l'époque nous en donnent de nombreux exemples bien plus pertinents. L'opinion de Sonnini repose donc sur une alliance tacite entre Turcs et Français contre la puissance de plus en plus considérable du commerce des Anglais. Dans le passage suivant, il reprend l'idée de Saint-Priest sur les avantages du commerce d'esclaves africains :

Un autre avantage bien plus précieux qu'offrirait la navigation de la Mer Rouge, serait la traite des nègres; cette espèce d'hommes nécessaires a nos colonies est devenue et devient tous les jours très rare. A la côte occidentale de l'Afrique où nous allons les chercher, un nègre (pièce d'Inde) coûte actuellement au moins 800 #. Encor les batimens négriers sont-ils obligés d'y rester longtemps pour former leur cargaison que quelquefois ils ne peuvent compléter. Les nègres deviennent extraordinairement

---

<sup>19</sup> SAINT-PRIEST, comte de, *Mémoires*, t. I, Paris, 1929, p. 138-139.

<sup>20</sup> Cité du *Rapport*.

<sup>21</sup> *Idem*.

chers dans nos colonies et cette cherté porte nécessairement un grand préjudice à l'exploitation des terres et au commerce de l'Amérique et de la métropole<sup>22</sup>.

Il est intéressant de remarquer que ce naturaliste profondément influencé par les idées des Lumières regarde les esclaves noirs comme des marchandises dont la relation qualité-prix indique l'unique valeur :

Vous serez sans doute étonné d'apprendre, Monseigneur, que le plus beau nègre rendu au Caire, ne coûte guères que cent écus, et lorsqu'il en est arrivé beaucoup il ne coûte pas. Pour sentir toute la modicité de ce prix il faut observer que ces nègres esclaves sont apportés au Caire par des caravanes de nubiens qui de Sennar à Siout (ville d'Égypte sur le Nil à 90 lieues du Caire) emploient soixante jours à traverser un désert immense dont le trajet fait mourir beaucoup d'esclaves et de chameaux. Arrivés à Siout, ils paient des droits considérables, sont obligés de nolisier des bateaux pour descendre par le Nil au Caire ou ils paient encor d'autres droits. Si l'on ajoute à cela les dépenses qu'ils font en Égypte pour leur nourriture et celle de leurs chameaux l'on ne pourra qu'être surpris qu'ils laissent leurs nègres et leurs marchandises à si bon compte; car le prix de la gomme, de la poudre d'or, de l'ivoire et des autres drogues qu'ils apportent est aussi beaucoup moindre que sur la côte occidentale de l'Afrique<sup>23</sup>.

Sonnini se contenta d'observer les avantages du commerce par la voie terrestre en caravane et n'évoque point la grande question du rétablissement du canal de Suez. Le chef de l'expédition de 1777–1778, François de Tott présenta un projet détaillé sur cette question. Dans son rapport déposé au même ministre de la marine, il argumenta ainsi sur les avantages commerciaux de la France :

Notre établissement en Égypte nous mettrait à portée d'acheter à un prix même au dessus des Anglais les marchandises de l'Inde et de les vendre aux peuples de l'Europe à meilleur marché qu'eux si, dans les commencements, cet expédient était nécessaire pour obtenir la préférence. Ouvrons le port de Suez aux Indiens, traitons avec leurs souverains, allons avec nos vaisseaux y chercher leurs marchandises : bientôt les Anglais ne pourront plus soutenir notre concurrence, bientôt ils abandonneront un pays, dont ils ne pourront plus nous disputer le commerce. [...] On va communément des ports de Provence à Alexandrie en quinze ou vingt jours. Le trajet par le Nil d'Alexandrie au Caire n'est, en été, que de trois ou quatre jours : les chameaux qui transportent les marchandises du Caire à Suez n'en mettent que deux à s'y rendre. On se servira de chameaux, en attendant qu'on ait pu rouvrir l'ancien canal qui joignait le Nil à la mer Rouge<sup>24</sup>.

Nous avons la chance de connaître les rapports officiels des deux personnages, de même que leurs relations de voyage en Égypte. Tous les deux soulignent

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> CHARLES-ROUX, F., *Op. cit.*, p. 25.

les avantages économiques et stratégiques de l'Égypte dans leurs rapports officiels. Dans leurs ouvrages, ils en tirèrent une conséquence philosophique et politique : cette contrée de la terre naguère prospère avait besoin de retrouver sa splendeur grâce à la France éclairée. Les premières phrases de l'avant-propos du *Voyage* de Sonnini sont bien révélatrices :

L'Égypte, dégradée de nos jours, et repaire de brigandages et de barbarie, peut espérer enfin de reprendre l'éclat dont elle brilla jadis. Devenue la possession d'un Peuple non moins célèbre que celui dont l'antiquité se glorifie, cette Contrée fameuse, que des siècles, écoulés pour la destruction, avoient rendue méconnaissable, remontera vers son antique renommée. Les Hommes, comme le Territoire ; le Pays, comme sa Population vont prendre un nouvel aspect, et bientôt l'Égypte ne sera plus ce qu'elle étoit naguères<sup>25</sup>.

On retrouve les mêmes raisonnements dans les *Mémoires* du baron de Tott, qui souligna le contraste de la splendeur de l'Antiquité et la misère de l'occupation turque :

Après avoir jetté un coup-d'œil sur ces monuments, qui, par leur masse & leur antiquité, semblent plutôt appartenir à l'Univers qu'à l'Égypte en particulier, examinons l'état actuel de ce Royaume. Si l'on voulait l'envisager sous les rapports qui constituent la puissance d'un Etat, la politique pourrait peut-être ne voir qu'avec une sorte de mépris cette grande métropole du monde, le berceau de toutes les sciences & de tous les arts, n'être plus aujourd'hui qu'une Province de l'Empire le moins puissant ; mais le Philosophe politique l'envisagera sous un aspect plus digne de son attention & s'il retrouve dans le climat; les productions & la population de l'Égypte, les mêmes moyens qui l'ont rendu célèbre, ces avantages, que les siècles ne peuvent détruire, & qui ont résisté aux plus grandes révolutions, leur paraîtront préférables à ces compositions chymiques, qui disparaissent par le procédé contraire à celui qui les a produits<sup>26</sup>.

Ces propos reflètent une vision bien commune des histoires philosophiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. On y retrouve à la fois la théorie cyclique de l'histoire et l'idée du progrès humain<sup>27</sup>. L'âge d'or du passé renaîtra sous une forme différente, la civilisation remplacera la barbarie. La France éclairée remettra la civilisation à son lieu d'origine. Il n'est pas difficile de remarquer une idéologie de la colonisation qui se structure dans cette argumentation. Chez Sonnini, il est facile de retrouver l'influence de la pensée de Buffon concernant le monde vivant. Les catastrophes (violences, guerres, barbarie) provoque à long terme l'évolution des organismes et des espèces.

---

<sup>25</sup> C. S. SONNINI, *Voyage dans la Haute et Basse Égypte fait par ordre de l'ancien gouvernement*, t. I, Paris, an VII de la République, p. 1.

<sup>26</sup> *Mémoires du baron de Tott sur les Turcs et les Tartares. Maestricht, 1785*, éd. par Ferenc Tóth, Paris, 2004, p. 338.

<sup>27</sup> PENKE, Olga, *Filozofikus világtörténetek és történetfilozófiák*, Budapest, 2000, p. 98–106.

Sonnini de Manoncourt rentra en France en octobre 1780 où il fut obligé de faire un long procès afin de récupérer son héritage déjà bel et bien partagé entre quelques parents bien cupides. Après avoir repris ses biens, il s'installa à Lironcourt dans les Vosges et à Marignan près de Château-Thierry où il s'occupa de ses belles plantations. Plus tard, dans sa petite ferme à Manoncourt, il se consacra à son beau jardin où il cultiva plusieurs plantes exotiques ramenées de ses voyages lointains. Durant la Révolution, il fut nommé l'un des administrateurs du département de la Meurthe. En cette qualité, il dut affronter des attaques virulentes du pouvoir central et il fut même traduit devant le tribunal révolutionnaire ce qui lui valut cinq mois de détention. Après ces expériences désagréables dans la vie politique, il vint à Paris et se consacra à la rédaction de ses relations de voyages et de ses ouvrages scientifiques. Dans un premier temps, il participa à l'édition de l'*Histoire naturelle* de Buffon (1799), ensuite il publia son *Voyage dans la haute et basse Égypte* (1799) et son *Voyage en Grèce et en Turquie* (1801) et plusieurs traités de commerce et d'agriculture. En 1810, il partit pour la Moldavie où la fortune semblait lui sourire, mais malheureusement ce séjour finit rapidement par une déception cuisante. Sonnini dut vendre sa riche bibliothèque à l'archevêque Ignatius qui en fit présent au lycée grec de Bucarest. Sonnini y gagna une fièvre pernicieuse endémique qui lui fut fatale : il expira à Paris le 29 mai 1812. Ainsi se termina la trajectoire de la comète, celle de la vie d'un savant voyageur, qui en brûlant éclaira les terres qu'il avait découvertes.

La figure de Sonnini de Manoncourt nous apparaît ici comme un prototype de l'aventurier scientifique. Par ailleurs, le XVIII<sup>e</sup> siècle passe pour le siècle des aventuriers. Certains y étaient prédestinés dès leur naissance, tandis que les autres le devenaient par nécessité. Néanmoins, le mot aventurier avait également de multiples significations à cette époque et fut évoqué fréquemment dans les textes sous formes différentes. La *Grande Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert définit en premier lieu ainsi ce terme :

... se dit d'un homme sans caractere & sans domicile, qui se mêle hardiment d'affaires, & dont on ne sauroit trop se défier<sup>28</sup>.

Cette définition était particulièrement valable dans le commerce de l'époque, mais dans un sens plus large elle désignait également les *outsiders* des autres métiers, surtout dans les affaires diplomatiques et militaires. Cela était aussi vrai pour les savants de l'époque des Lumières, et en particulier les naturalistes qui, comme nous l'avons vu dans le cas de Sonnini, souvent sous prétexte des missions politiques parcouraient et découvraient notre monde sous ses aspects les plus variés.

---

<sup>28</sup> *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres...* t. I, Paris, 1751, p. 869.





## L'histoire et la monarchie selon le marquis d'Argenson

Au moins depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, les historiens et les théoriciens de la connaissance historique, affrontés à la tâche de la légitimation de leur activité, doivent répondre à un certain nombre de doutes concernant leur aptitude à établir « la vérité ». Les travaux des spécialistes de l'état de l'art historique montrent que la tendance générale est à la séparation maintenue (voire approfondie) de deux activités intellectuelles relevant de l'histoire : la recherche des faits historiques dignes de confiance d'un côté et la narration et l'interprétation de l'autre.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'histoire apparaît donc écartelée entre deux approches divergentes : l'une qui prétend établir la vérité des faits et procède par accumulation descriptive ; l'autre, théorique, qui se propose de réinterpréter le passé en se souciant, pour l'essentiel, des causes et des conséquences, sans s'embarrasser de détails ni du de débats sur l'autorité du témoignage, puisque la vérité recherchée n'est plus d'ordre factuel, mais général<sup>1</sup>.

Cette opposition entre histoire érudite et histoire éloquente ou philosophique permet de comprendre l'enjeu et la portée des grands débats théoriques au sujet de la « crise pyrrhonienne » (qui affecte non seulement les érudits, mais également les historiens « éloquents » et les historiens « philosophes »), de la distinction nécessaire entre histoire et belles-lettres aussi bien qu'entre histoire et mémoires, et enfin, la réflexion théorique menée au sujet de l'impartialité et l'indépendance nécessaires de l'historien.

C'est surtout cette dernière question qui intéresse le marquis d'Argenson dans son article intitulé *Réflexions sur les historiens français et sur les qualités nécessaires pour composer l'histoire*<sup>2</sup>. Le titre du texte est quelque peu trompeur puisque d'Argenson y traite moins des qualités individuelles requises aux historiens ou aux savants en général que des conditions sociales, mais surtout politiques de la réflexion philosophique<sup>3</sup>. La question que l'auteur se propose d'éclaircir est

---

<sup>1</sup> GRELL, Chantal, *L'histoire entre l'érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique à l'âge des Lumières*, Paris, PUF, 1993, p. 38.

<sup>2</sup> Le texte – auquel nous nous référerons dans la suite par son titre *Réflexions* – se trouve dans *l'Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et des Belles-Lettres*, Bd. 28, Paris, 1761. Le texte fut lu à la séance du 14 mars 1755 de ladite Académie.

<sup>3</sup> Edme Champion signale que le manuscrit du texte en question (détruit dans l'incendie de Louvre) portait encore le titre original suivant : « Essai sur les causes auxquelles l'on peut attribuer la médiocrité de nos historiens français. » Voir la notice bibliographique de sa sélection d'extraits du journal du marquis. Paris, 1898, p. 377.

la suivante : comment expliquer le fait que l'Antiquité a connu beaucoup plus d'excellents historiens – et de philosophes politiques<sup>4</sup> – que la monarchie française ? Le problème que d'Argenson pose ici a préoccupé les meilleurs esprits de son siècle. Dans son livre consacré à l'histoire philosophique Olga Penke cite les remarques désabusées de Diderot et de Voltaire au sujet de la dépendance quasi inéluctable des historiens des régimes monarchiques<sup>5</sup>. D'Alembert, plus optimiste, rend manifeste dans le *Discours Préliminaire* de l'*Encyclopédie* sa conviction qu'il n'est pas impossible, même dans les cadres d'une monarchie, de construire une égalité académique, une liberté certes artificielle, mais qui pourrait constituer « le modèle social d'un libre exercice de la raison entre des individus égaux, que ne partage que la différence de leurs talents, toute autre inégalité ayant été annulée »<sup>6</sup>. Dans cet article, je m'efforce d'examiner comment le marquis d'Argenson utilise le lieu commun de la liberté nécessaire de l'historien dans sa critique adressée au régime monarchique en général (et à la pratique de la monarchie française en particulier) et comment il recrute une longue argumentation au service de son projet de la « républicanisation de la monarchie ».

Tout d'abord, il faut noter que, n'étant pas historien pratiquant, le marquis ne partage pas les doutes de type pyrrhonien concernant la possibilité de retrouver la vérité historique : à force de jouir de la liberté requise, les historiens peuvent sans difficulté accéder à des vérités incontestables. D'Argenson affirme de prime abord qu'il ne croit pas à la théorie d'une décadence générale de l'esprit humain ; la réponse qu'il favorise est d'ordre politique, « une raison nationale »<sup>7</sup>. D'Argenson n'hésite pas à reconnaître que le règne de Louis XIV avait été une sorte d'âge d'or pour les Lettres françaises ; c'est surtout la littérature qui a pu bénéficier du soutien généreux du Roi-Soleil. En revanche, l'attention particulière du Prince n'est pas très favorable au progrès des sciences morales et politiques, ces dernières n'exigeant que liberté et indépendance. Or, la comparaison d'ordre historique des républiques antiques et les monarchies modernes montre la supériorité de celles-là sur celles-ci ; en effet, le texte du marquis est une véritable apologie du

<sup>4</sup> D'Argenson parle tantôt d'historiens, tantôt de philosophes politiques sans préciser la différence. Puisque l'objectif principal de son article est de démontrer, qu'en privant les historiens de leur indépendance et de leur autonomie intellectuelle, les monarchies modernes étouffent le progrès de la science politique et de la philosophie en général, cette indistinction n'affecte pas vraiment la portée de son propos.

<sup>5</sup> PENKE, Olga, *Filozofikus világtörténetek és történetfilozófiák*, Budapest, Balassi Kiadó, 2000, p. 29–30.

<sup>6</sup> LARRÈRE, *L'invention de l'économie au XVIII<sup>e</sup> siècle : du droit naturel à la physiocratie*, Paris, PUF, 1992.

<sup>7</sup> *Réflexions sur les historiens françois et sur les qualités nécessaires pour composer l'histoire*, p. 627.

gouvernement républicain ainsi qu'une analyse perspicace des défauts intrinsèques du gouvernement monarchique.

Examinons d'abord avec le marquis d'Argenson quelles sont les conditions politiques (ou autres) qui ont permis aux historiens antiques de jouir de l'indépendance qu'exige l'écriture de l'histoire. Trois exemples (choisis dans la longue énumération des excellents historiens et moralistes antiques fournie par d'Argenson) illustreront trois « chemins de la liberté » : commençons par Hérodote, le voyageur : « ...il lui étoit permis de disserter librement sur les Religions opposées, nulle raison d'Etat ne contraignoit ses dissertations politiques<sup>8</sup>. » Se situer à l'extérieur de toute société et de tout Etat est certes un excellent moyen de garder son indépendance. Même Rousseau n'a pas résisté à cette solution apolitique de la sécession. Mais la liberté qui règne dans les républiques antiques n'oblige pas l'historien à s'éloigner de la cité afin de garder son indépendance : « Suétone parle des douze Césars avec toute la liberté qu'eût pu faire un Tribun de peuple pendant la liberté républicaine<sup>9</sup>. » La république a certainement obligé ses historiens et ses moralistes à respecter certains principes de base et quelques règles prudentielles – la raison d'Etat –, mais le mensonge et la flatterie ne faisaient pas nécessairement partie du métier de l'historien. Les premières années de l'Empire ayant remplacé la république ont sauvé une partie de la liberté accordée aux meilleurs historiens et moralistes ; mais la base de cette liberté ne fut plus la force politique du plus grand nombre, mais la vertu et l'honnêteté personnelles du Prince : « Tacite écrivoit sous un Empereur vertueux, et qui se faisait honneur de l'amitié du philosophe. Il pouvait parler avec liberté de la vertu et des vices<sup>10</sup>. » Les exemples antiques amènent donc le marquis d'Argenson à recenser trois moyens de se soustraire à l'autorité de la raison d'Etat et ainsi de gagner l'indépendance intellectuelle indispensable : rester à l'extérieur de la société politique, s'appuyer sur la liberté républicaine ou se fier à la vertu du Prince. Comme nous allons le voir, chacun de ces trois chemins est fermé aux historiens et aux moralistes de la monarchie.

D'Argenson remarque dès le début que les historiens et les moralistes – les philosophes inclus – ne disposent pas dans les monarchies d'un statut comparable à celui qui fut le leur aux temps des républiques antiques. Il est vrai que la monarchie française s'est toujours montrée particulièrement intéressée par l'histoire, mais les historiens-philosophes étaient loin d'être les guides spirituels de la Cité comme au siècle de Platon ; au contraire, ils étaient étroitement subordonnés au pouvoir, ecclésiastique ou séculier : ils sont clercs ou courtisans<sup>11</sup>, ce

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 629.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 630.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 631.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 633.

qui affecte profondément leur jugement : « Tous nos historiens se ressentent de leur profession particulière ; ils ne parlent qu'inspirés par une partialité personnelle...<sup>12</sup>. » Puisqu'ils sont au service du pouvoir, comment pourrait-on s'attendre à ce qu'ils émettent des jugements impartiaux ? D'Argenson éclaire la différence de la situation des historiens antiques et modernes en opposant Tacite à Philippe de Comines, deux historiens au talent exceptionnel :

Peut-être la différence de ces deux Historiens-Philosophes, consiste-t-elle principalement dans celle de la religion et du gouvernement ou ils vivoient. Tous deux étoient de bons et vertueux citoyens, mais Comines, comme Chrétien, attribue toute à la Providence, sans rien ôter au mérite et à la sagesse humaine. Il respecte, par devoir, l'autorité monarchique en toutes choses, et Tacite pouvoit encore parler de la République sous les empereurs<sup>13</sup>.

Nous assistons ici à l'émergence de deux problèmes, voyons d'abord très brièvement celui de l'écriture chrétienne de l'histoire. Le marquis ne manque pas de percevoir les difficultés épistémologiques d'une histoire écrite par un chrétien à la foi inébranlable. L'écriture de l'histoire ne consiste pas simplement à enregistrer et à décrire les faits vécus ou retrouvés dans les sources (c'est la tâche des chroniqueur et des annalistes)<sup>14</sup> ; il s'agit d'établir des rapports de cause à effet qui régissent le cours des événements et en tirer des enseignements d'ordre moral. Or, dans une vision du monde dominée par la notion de Providence, ou tous les événements émanent plus ou moins directement de Dieu, il est inconcevable de fournir, à défaut d'un outillage mental adapté, de véritables explications d'ordre historique. En somme, la condition épistémologique de l'écriture de l'histoire n'est autre que la libération de la conception d'un monde ou tout s'explique par la volonté divine.

Plusieurs auteurs qui ont précédé d'Argenson ont traité de la question épineuse relative aux difficultés de l'écriture historique et politique dans les monarchies. Catherine Volpillac-Augé souligne que la définition de l'impartialité de l'historien s'est remarquablement déplacée depuis le XVII<sup>e</sup> siècle : si Rapin fut déjà content de trouver un historien moins flagorneur que les autres, sous le règne de Louis XV, les penseurs ont été extrêmement sensibles à la menace d'un despotisme royal freinant la liberté des historiens<sup>15</sup>. Comment assurer une indépendance – au moins relative – aux historiens, c'est la question qui pré-

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 634.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 635.

<sup>14</sup> « L'histoire n'est qu'une peinture mouvante de la politique et de la morale, et c'en est l'objet principal. Les annales suffisent à la gloire nationale, mais l'art de gouverner et le progrès des mœurs veulent des maximes et des exemples. » *Ibid.*, p. 638.

<sup>15</sup> VOLPILHAC-AUGÉ, Catherine, *Tacite en France de Montesquieu à Chateaubriand*, in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, Voltaire Foundation, 1993, p. 249–250.

occupe, entre autres, aussi les collaborateurs de l'*Encyclopédie*. Certains, bien avant les Lumières, fournissent des réponses radicales : écoutons par exemple l'opinion d'Amelot de Houssaye, citée par Georges Benrekassa, très proche de celle de d'Argenson : « L'histoire est toujours mieux écrite par les Républicains que par les sujets des monarchies, ou le secret reste enseveli dans la tête et dans le cabinet du Prince, de sorte qu'à l'égard du gouvernement, ils sont comme des étrangers<sup>16</sup>. » Benrekassa remarque que Montesquieu tente d'enlever le potentiel antimonarchique de la question en détournant la responsabilité sur les passions en général :

Dans les monarchies extrêmement absolues, les historiens trahissent la vérité, parce qu'ils n'ont pas la liberté de le dire ; dans les Etats extrêmement libres, ils trahissent la vérité à cause de leur liberté même qui, produisant toujours des divisions, chacun devient aussi esclave de sa faction qu'il le serait d'un despote<sup>17</sup>.

Il est donc vrai, selon le Président, que les historiens des monarchies ne sont pas libres de donner leur opinion, mais les historiens des républiques ne sont pas moins subjugués par des passions générées par la nature particulière de leur gouvernement. Toute l'argumentation de Montesquieu vise à établir la supériorité des régimes modérés sur les régimes absolus. Ceci n'est pas le propos du marquis : comme il ressort du paragraphe précédent, par la comparaison des deux gouvernements il entend prouver que la république constitue une forme de gouvernement assurant aux historiens les conditions qui leur permettent d'émettre des jugements impartiaux, fondés uniquement sur la raison, dans le silence des passions<sup>18</sup>. L'idéalisation de la situation de la philosophie politique et de l'histoire dans les républiques permet au marquis de mettre en relief à quel point la monarchie constitue un terrain défavorable pour ces activités intellectuelles.

La monarchie exclut, par définition, la plus grande partie de ses sujets du gouvernement. Tout gouvernement fondé sur la non-participation des sujets peut logiquement se passer de l'éducation politique et philosophique du plus grand nombre ; il n'est que trop naturel que les historiens se trouvent obligés, dans un tel régime, à servir les seuls intérêts du monarque. L'idée d'une monarchie, dans laquelle le monarque dispose de toutes les connaissances, les sujets ne sachant que le tout petit rôle qui leur est dévolu dans le fonctionnement de l'Etat, n'est point contradictoire. Cette conception, que le marquis lui-même qualifie de paternaliste, regarde le silence des sujets comme un facteur de la raison d'Etat.

---

<sup>16</sup> BENREKASSA, Georges, *Le concentrique et l'excentrique. Marges des Lumières*, Paris, Payot, 1980, p. 49.

<sup>17</sup> *De l'esprit des Lois*, XIX, 27.

<sup>18</sup> Dans d'autres textes, plus critiques à l'égard de la république, d'Argenson ne manque pas de noter à quel point les citoyens des cités antiques sont dominés et subjugués par leurs passions. (Voir les *Considérations*, Amsterdam, 1764, p. 9.)

Puisque « dans une Monarchie la politique est sacrée ; celle du dehors paroît secret d'Etat, celle du dedans exige le respect et ne souffre aucune critique », les chroniqueurs et les annalistes ne disposent pas de la liberté requise qui leur permettrait de produire un savoir politique ou historique valable. Ce que le pouvoir attend de ses historiens, ce n'est ni une analyse perspicace de son fonctionnement, ni un enseignement moral normatif ; les intellectuels au service du pouvoir sont payés pour glorifier et commémorer l'éclat de celui-ci (*the artisans of glory*, pour reprendre le titre du livre d'Orest Ranum). Le marquis établit d'ailleurs un rapport très étroit entre cette historiographie de l'éloge de la grandeur personnelle des princes et une certaine politique de conquêtes, de succès militaires : les rois, affamés de gloire, considèrent les conquêtes comme le meilleur moyen de laisser un excellent souvenir de leur règne. Leurs historiens sont des instruments au service des passions et de l'amour-propre de leur prince.

D'Argenson fournit dans son article une longue énumération des éminents historiens de la monarchie française, de Froissart au père Daniel afin de montrer, un par un, leur incapacité à se libérer de l'esprit de partialité que leur imposent les pouvoirs en place, la monarchie ou les églises<sup>19</sup>. Il repère les deux points de blocage traditionnels de l'histoire au service de la monarchie<sup>20</sup> : l'impossibilité d'accéder aux sources et la soumission aux contraintes idéologiques. Les chances de l'émergence d'une réflexion politique ou historique indépendante et impartiale sont d'ailleurs de plus en plus minces en raison du perfectionnement du pouvoir absolu des monarques<sup>21</sup>. Les véritables principes politiques étouffés, le seul domaine qui reste ouvert à la réflexion est celui de l'étude pseudo-philosophique des procédés qui permettent aux commerçants de réaliser des profits particuliers :

Peu de gens occupent dans une monarchie des affaires politiques du dedans, sinon en vue de leurs profits particuliers. Le commerce, par exemple, et la circulation de l'argent sont étudiés par nos Modernes avec beaucoup de soin, et peut-être avec un peu trop d'abstraction et de subtilité lucrative.

D'Argenson a déjà souligné, sur les pages des *Considérations*, à quel point il est dangereux de remplacer la philosophie politique fondée sur les principes du droit naturel, visant le bien commun par « cette obscure métaphysique financière qui désole la France depuis Colbert »<sup>22</sup> qui ne sert que l'intérêt privé des négociants.

---

<sup>19</sup> Jean de Serres, historien huguenot, ne s'en sort pas mieux que le jésuite père Daniel.

<sup>20</sup> Voir l'interprétation par Christian Jouhaud des *Mémoires de ma vie* de Perrault dans *Les pouvoirs de la littérature*, Paris, Gallimard, 2000, p. 152–157.

<sup>21</sup> Dans d'autres contextes que celui de la liberté intellectuelle, le progrès du pouvoir royal ne manque pas de réjouir le marquis d'Argenson.

<sup>22</sup> *Considérations*, p. 254.

Le problème est donc posé dans des termes extrêmement clairs : les républiques antiques, organisées selon des principes philosophiques, fondées sur la participation politique des citoyens responsables de leurs actions, avaient besoin de la collaboration de leurs philosophes et de leurs historiens : une communauté démocratique exige à juste titre de ses citoyens qu'ils disposent d'un savoir politique nécessaire à la participation à la chose publique. Il va donc de soi que les philosophes et les historiens sont les membres les plus appréciés des républiques antiques ; si leur gouvernement leur impose un minimum de respect vis-à-vis de la raison d'Etat, cela n'affecte pas particulièrement leur indépendance et leur liberté, ce qui est la condition la plus importante du progrès de la science politique. Contrairement aux républiques antiques, les monarchies modernes sont fondées sur la non-participation des sujets. Seul le roi (et peut-être ses conseillers) ont besoin d'une connaissance politique globale, les sujets se contentent de savoir le petit rôle qui leur est attribué. Les historiens et les philosophes sont donc dans une dépendance absolue par rapport aux monarques et aux églises, ce qui explique l'état arriéré des sciences politiques. A défaut de véritable philosophie politique, les savants des monarchies donnent dans l'art des maximes « tirées plustot de Machiavel que de Platon », qui consiste à habilement manipuler et à tromper les adversaires politiques.

La comparaison raisonnée de deux formes de gouvernement ne laisse pas de doutes : l'étude de cet aspect de la politique a mis en relief le fait que les républiques libres bénéficient d'une supériorité morale et politique sur les monarchies<sup>23</sup>. Sur les deux dernières pages de sa dissertation, il tente d'atténuer la portée de son jugement très sévère : il prétend, sans trop de conviction, qu'en fin de compte les républiques exigent également de leurs historiens qu'ils respectent les institutions en place ; la liberté de ceux-ci est donc loin d'être complète<sup>24</sup>. Il termine son article en affirmant qu'à condition de faire preuve d'une petite quantité de prudence et de circonspection, les historiens de la monarchie peuvent, eux

---

<sup>23</sup> D'Argenson résume ainsi : « Les anciens gouvernements paroissaient soumis à la censure des philosophes. Ces sages dissertoient librement sur le meilleur gouvernement, comme sur la nature des Dieux, les devoirs de la religion et les principes du bonheur. Ainsi devoient-ils avoir autant en profondeur sur la politique que nous avons en superficie. Nous pouvons penser mais ils se communiquaient leurs idées et s'exercoient continuellement à les désertter. Faute de cela, nous devons croire que cette science est encore dans son berceau parmi nous. Nous n'en avons que des semences transplantées de l'Antiquité, ou de chez quelques-uns de nos voisins à demi-libres ; il nous en reste plus de préjugés que de principes ; les progrès en sont suspendus par la nature du terroir. Rendons-en grâce à la Providence ; notre orgueil en souffre, notre calme augmente, et si nous vivons moins instruit, nous demeurons plus heureux. » *Réflexions*, p. 642.

<sup>24</sup> « ...il n'y a pas plus d'indépendance dans la République que dans la Monarchie ; il ne faut pas moins de respect pour le Sénat que pour le Trône. » *Ibid.*, p. 641.

aussi, produire des œuvres profondes et intéressantes. D'Argenson ne réussit pas à convaincre : la partie prépondérante de sa dissertation prouve le contraire de ce qu'il vient de dire. Nous avons plutôt l'impression que sur les deux dernières pages de son texte, il faisait son sacrifice sur l'autel de la monarchie ; pourtant, ses concessions ne parviennent qu'à peine à atténuer le message très clair du texte. Exiger la libération de l'histoire du carcan monarchique, c'est admettre que la politique n'est plus un domaine exclusivement réservé au Prince : les sujets ignorants doivent se transformer en citoyens conscients de leurs intérêts. Ainsi, la question de la liberté intellectuelle paraît devenir un aspect important de l'objectif d'une monarchie républicaine.

Il est très intéressant de constater que d'Argenson ne défend pas toujours l'idée selon laquelle la philosophie et les sciences politiques sont en permanente décadence depuis l'Antiquité. L'idéalisation de la liberté intellectuelle dont jouissent les historiens et les philosophes dans les républiques antiques est un instrument excellent qui permet de critiquer les pratiques courantes dans la monarchie. Dès qu'on change de contexte en quittant le débat particulier sur les avantages et les inconvénients de la république, le marquis d'Argenson parle en d'autres termes de l'état de la philosophie. La notion cruciale sera désormais celle du « progrès de la raison universelle ».

L'insistance sur l'idée d'une monarchie freinant le développement de la philosophie et des sciences politiques est en rapport étroit avec le message politique très fort que le marquis d'Argenson tente de faire passer : la monarchie, sans perdre sa spécificité, devrait s'approcher de la république en intégrant certains aspects de celle-ci. La liberté intellectuelle dont jouissent les habitants des républiques est l'un des avantages incontestables de celles-ci sur la monarchie ; d'une certaine façon, la référence républicaine permet de dessiner en creux les défauts du gouvernement monarchique. Dans d'autres textes, le marquis d'Argenson tente de justifier et d'appuyer le même objectif – la républicanisation, la démocratisation de la monarchie – avec une argumentation toute différente. Le point de départ de cette nouvelle approche n'est pas l'absence de la liberté dans la monarchie par rapport aux républiques et la décadence de la philosophie et des connaissances par rapport à l'Antiquité ; au contraire, d'Argenson postule la perfection et la force incontestable des monarchies modernes par rapport à l'obscurité d'un passé féodal en train de disparaître, pour le plus grand bonheur de la population du royaume. L'opposition se retrouve dès lors entre « ces tems si malheureux d'esclavage » et « notre âge si poli et si orné par la raison et les arts »<sup>25</sup>. Le régime prôné par Boulainvilliers constitue en vérité le règne de l'ignorance, de la superstition et de la violence ; fondé sur la loi du plus fort, il représente la négation même de toute saine philosophie politique. Dans ce régime barbare la

---

<sup>25</sup> *Considérations*, p. 132.



voix de la raison fut étouffée à tel point que c'est un véritable miracle qu'elle ait pu émerger et faire surface :

Qui eût osé avancer alors que ces droits étoient déraisonnables, qu'ils faisaient tort au corps de l'Etat, qu'ils l'affaiblissoient, qu'il étoit souhaitable de les abolir ? Qui eût annoncé que trop ou tard, les progrès de la raison humaine tendroient à ramener les citoyens vers l'égalité<sup>26</sup>.

Il convient de remarquer que dans cette argumentation la renaissance de la philosophie et de la science politique est étroitement liée au processus de renforcement et de la perfection de la monarchie : nous sommes très loin de la comparaison des républiques et des monarchies qui tournait à l'avantage de ces premières. Sur les pages des *Considérations*, d'Argenson nous donne l'image d'un pouvoir monarchique éclairé et civilisateur : de Louis le Jeune jusqu'à Richelieu, les efforts de la royauté ont toujours contribué à « l'augmentation de l'amour des sciences et des arts »<sup>27</sup>. Néanmoins, le marquis ne va pas jusqu'à leur accorder le titre de philosophe :

Son [celle de Louis XIV] idée de la gloire n'étoit pas assez rectifiée par la philosophie, elle tenoit trop à l'homme et trop au tems ; quoique ces tems ne soient pas reculés, nous nous trouvons cependant avoir fait depuis de grands progrès, universellement en morale et en politesse ; quelques revers y ont contribué<sup>28</sup>.

On pourrait reconstruire l'argumentation de d'Argenson de la manière suivante : en détruisant la barbarie féodale, la monarchie avait, sans le vouloir expressément, rendu possible le progrès de la philosophie. La philosophie a fait un grand chemin depuis le siècle de Louis XIV : maintenant elle a un message à faire passer, des réformes à proposer à la monarchie. Les conditions sont extrêmement favorables au progrès de la raison ; mais délaissant l'argumentation fondée sur la comparaison des monarchies avec des républiques, le marquis d'Argenson ne voit plus la garantie de ce progrès dans l'indépendance idéale des philosophes et des historiens par rapport à l'autorité ; au contraire, c'est le caractère quasi-absolu de la monarchie qui assure son impartialité et la rationalité des ses mesures :

On a pu mal raisonner en politique, tant qu'on a été étourdi par les résistances, mais l'autorité royale jouit maintenant d'une opinion légitime et naturelle chez tous les hommes ; rien n'est plus solide que sa force, rien de plus infaillible que ses ressorts ; elle va toute seule, pour ainsi dire, dans tous les tems et sous tous les règnes ; elle doit écarter des précautions inutiles ; et assurée qu'elle est du gouvernement, elle ne doit plus songer qu'au bien de ce qui est à gouverner<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 290.

L'autorité monarchique, incontestable, auto-suffisante, n'ayant rien à gagner ni à perdre, située par conséquent au-dessus des passions peut incarner, selon d'Argenson, la raison historique pure<sup>30</sup>.

Il est intéressant de remarquer que la référence républicaine n'est pas absente de cette argumentation, mais elle a changé de fonction. Elle ne constitue plus l'un des termes d'une comparaison défavorable à la monarchie, au contraire, elle représente une chance, une promesse que cette dernière, enfin au faite de ses potentialités, peut saisir. L'autorité royale, forte et incontestée, n'a désormais rien à craindre du développement des sciences et du libre exercice de la philosophie : on pourrait avancer que pour le marquis d'Argenson avec l'avènement d'une monarchie limitée (ou plutôt modérée) par la seule raison, l'histoire politique de l'humanité a atteint sa fin et son apogée. Le rôle que la philosophie joue dans ce processus est très ambigu. D'une part, présente et agissante même dans les siècles les plus obscures du passé, elle a contribué, au service du pouvoir monarchique, à l'anéantissement de l'ordre féodal et la civilisation des mœurs. De l'autre, d'après certains passages, le marquis serait plutôt de l'avis que, malgré certains signes prometteurs, le véritable épanchement de la philosophie et surtout de la raison politique est encore à venir. C'est ici que la référence républicaine prend son sens : dans le nouveau contexte politico-moral la monarchie, à l'abri de toute sorte de contestation potentielle, peut se permettre, sans prendre de risques, de mener une politique culturelle quasi-républicaine en assurant l'indépendance totale des historiens et des philosophes.

En guise de conclusion de cette présentation consacrée aux réflexions de d'Argenson au sujet des rapports entre la philosophie et le pouvoir monarchique on peut affirmer que le marquis a recours à plusieurs argumentations pour défendre un objectif que ne varie pas tout au long de son œuvre : introduire autant de liberté dans la monarchie que celle-ci peut encore admettre. On a pu identifier deux argumentations différentes au service de cet objectif : l'une, fondée sur une comparaison des républiques et des monarchies, insiste sur les faiblesses politiques inhérentes au régime monarchique. Dans cette construction théorique la monarchie vulnérable doit imiter la république afin de rattraper son retard dans le domaine philosophique et historique. Le point de départ de l'autre argumentation est la force politique incontestable et incontestée de la monarchie éclairée : en l'absence d'adversaires sérieux, elle ne risque rien en admettant certaines pratiques caractéristiques des républiques antiques et modernes.

---

<sup>30</sup> Semblable en ceci à la classe ouvrière dans la pensée de Marx.

## Fielding théoricien, lu par l'abbé Desfontaines

En tant que romancier et théoricien, Henry Fielding (1707–1754) a toujours été considéré en Angleterre comme un des pères fondateurs, avec Defoe et Richardson, du roman moderne. Son art s'est nourri des romans picaresques, de Cervantès – sa référence principale –, du théâtre classique français – de Molière surtout – et, grâce à une éducation solide, de la littérature ancienne. Après une carrière d'auteur dramatique, il arrive au roman presque par hasard, inspiré par l'indignation que lui a fait éprouver le premier roman de Richardson, *Paméla*, trop hypocrite et artificiel à ses yeux. D'un ton réaliste et comique, diamétralement opposé à l'œuvre ciblée, l'art de Fielding fait école et aura en Angleterre autant de continuateurs que celui de Richardson. Sur le continent, par contre, et en France en particulier, il s'efface derrière son rival. Comme romancier, il est peu imité ; les auteurs français s'inspirent plutôt de Richardson, dont les romans présentent une atmosphère plus proche du roman d'analyse psychologique en vogue en France depuis la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, et qui convient mieux à une nouvelle sensibilité bourgeoise en train de s'établir. Le picaresque que proposait à la place Fielding, semble déjà dépassé, la veine comique est jugée trop vulgaire. De plus, vu le succès de *Paméla* en France, il était peu probable que le public français apprécie un texte peu sérieux qui entendait ridiculiser un roman si « noble ». En vérité, la fortune des romans anglais en France au XVIII<sup>e</sup> siècle se limitait à très peu de romanciers : outre Richardson, Sterne connaît encore la notoriété et, bien sûr, les romanciers « gothiques » à la fin du siècle. Pourtant, dans le cas de Fielding, ce manque d'enthousiasme ne pouvait être imputé au traducteur : ses trois grands romans, *Joseph Andrews*, *Tom Jones* et *Amélia* ont été très vite traduits en français par de bons interprètes, dont l'abbé Desfontaines.

Cet ancien jésuite, ami, puis ennemi de Voltaire, homme de lettres et traducteur de littérature anglaise devait trouver dans l'œuvre de Fielding, son cadet d'une vingtaine d'années, un intérêt particulier, en tant que théoricien du genre romanesque. Comme Fielding, il était lui-même un ardent défenseur du roman, à une époque où les hostilités envers les œuvres et les auteurs étaient à l'ordre du jour, et où les romanciers eux-mêmes se désolidarisaient d'avec leurs propres productions. Dans un texte qui date de 1742, Desfontaines se prononce clairement en faveur d'un genre décrié au nom de la doctrine classique :

Un roman bien fait et bien écrit, qui ne blesse point l'honnêteté des mœurs, qui ne roule point sur une fade galanterie, qui renferme une morale fine en action, ou qui réjouit le lecteur par des images plaisantes et des saillies comiques, est vraiment un

ouvrage digne d'un homme de lettres, comme un poème épique, une tragédie, une comédie, un opéra<sup>1</sup>.

L'année de la publication de ce texte correspond à la parution en Angleterre de *Joseph Andrews*, dont Desfontaines donnera la traduction l'année suivante. Les arguments qu'il avance pour la défense du genre romanesque rappellent ceux de Fielding, développés dans son premier roman. En sa qualité de théoricien, comment Desfontaines interprète-t-il les passages théoriques de *Joseph Andrews* ? Reste-t-il fidèle, et à quel point, à l'original ? Veut-il, enfin, par le biais de Fielding, s'exprimer en faveur du genre romanesque en France ? Ce sont des questions qui nous intéresseront ici.

Les idées de l'écrivain anglais sur le genre romanesque se trouvent non dans des ouvrages indépendants, mais insérées dans ses romans – dans *Joseph Andrews* et *Tom Jones* – en tant que chapitres autonomes introduisant chaque nouvelle partie. Étant donné que *Joseph Andrews* a été conçu comme une réaction à la *Paméla* de Richardson, son auteur a dû ressentir la nécessité de « théoriser » son point de vue polémique et opposé, d'où ces chapitres isolés du reste du récit. Par la suite, dans *Tom Jones* notamment, Fielding n'a fait que continuer l'usage de l'insertion des commentaires. Par l'ampleur du développement critique, *Tom Jones* peut paraître en ce sens plus important encore que *Joseph Andrews*, mais pour Desfontaines, seul ce dernier pouvait servir de ressource : il n'a jamais pu connaître le chef d'œuvre de Fielding, car en 1749, au moment de sa parution, il était mort depuis quatre ans déjà. Précisons que la première traduction de *Tom Jones*, considérablement abrégée, a été faite par Pierre-Antoine de La Place.

*Joseph Andrews* contient quatre passages distincts dans lesquels Fielding disserte sur le genre romanesque, à savoir, la très célèbre préface générale et le premier chapitre de chacun des trois premiers livres<sup>2</sup>. La longue « Préface de l'Auteur » témoigne de la conception toute classique de Fielding en matière de littérature : il puise sa poétique dans celle d'Aristote et d'Horace en trouvant le but de la création artistique dans le souci d'instruire en divertissant. Dans ses efforts – parmi les premiers, en effet – de réhabiliter le roman, il refuse de bouleverser les cadres littéraires traditionnels et reste dans l'esthétique classique, envisageant la place du roman à l'intérieur même de la hiérarchie des genres, établie par les Anciens. En partant de l'épopée d'Homère, auteur auquel il se réfère régulièrement, Fielding formule sa célèbre définition du roman : une « épopée comique en prose » (« comic epic-poem in prose ») qui diffère de la comédie

---

<sup>1</sup> DESFONTAINES, *Observations sur les Modernes* (1742). Cité dans : CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, p. 43.

<sup>2</sup> C'est exactement la méthode que Fielding poursuivra par ailleurs dans *Tom Jones*, avec encore plus de scrupule car les premiers chapitres de chacun des dix-huit livres seront consacrés à des réflexions critiques, à des apartés adressés au lecteur.

comme l'épopée sérieuse diffère de la tragédie. C'est en faisant abstraction du vers que Fielding réalise ce rapprochement : selon lui, la forme n'est pas un attribut indispensable de l'épopée, et il cite *Télémaque* comme exemple. En comptant l'œuvre de Fénelon parmi les épopées, Fielding souhaite la distinguer clairement des romans tels que *Clélie*, *Cléopâtre*, *Cassandre* et *Le Grand Cyrus*, produits du baroque français, jugés d'une manière très négative par les théoriciens du classicisme : « Il me paroît plus convenable de le ranger dans une classe, dont il ne diffère que par rapport à la liberté du langage, que de le releguer parmi un chaos d'écrits, dont il diffère en tout ; de ces ouvrages immenses qu'on nomme vulgairement Romans<sup>3</sup> ». Cette tentative est exactement la même que sera celle de Diderot vingt ans plus tard, en 1762, qui proposera de distinguer les œuvres de Richardson de ces mêmes romans. Fielding approfondit la définition du genre en établissant des catégories à l'intérieur du roman, telles que « comique », « burlesque » et « ridicule », en qualifiant son *Joseph Andrews* de roman comique. C'est la seule catégorie, d'après lui, qui respecte le naturel, qui ne raille le difforme que lorsqu'il est affecté, et qui n'ait recours au burlesque que dans la diction. Il semble qu'en assignant une place au roman comique parmi les grands genres classiques, Fielding prend soin à lui attribuer en même temps des principes éthiques.

La théorie cohérente de Fielding sur le roman et la définition qu'il proposait avaient toutes les chances d'être remarquées en France, en 1743, de la même façon qu'elle a capté l'intérêt de son traducteur. Plus haut, nous nous sommes posé la question de savoir si Desfontaines, en souscrivant aux idées de Fielding sur le roman, souhaitait lui-même devenir en France le porte-parole de son confrère anglais dans le combat pour la légitimation du genre. En attendant, sa traduction de *Joseph Andrews* a paru sous l'anonymat, présentée dès le frontispice comme le travail d'une Anglaise : « Les Aventures de Joseph Andrews, et du Ministre Abraham Adams publiées en anglois, en 1742, par M. Fielding, et traduites en François, à Londres, par une Dame Angloise, sur la troisième Edition<sup>4</sup>. » Sa démarche est révélatrice d'une prudence non sans fondement, à une époque où non seulement les romans, mais les traductions aussi paraissent sans nom d'auteur.

Il convient de préciser d'emblée que Desfontaines n'est ni plus ni moins fidèle au texte original que les autres traducteurs au XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour ce qui est des

<sup>3</sup> « It is much fairer and more reasonable to give it a name common with that species from which it differs only in a single instance, than to confound it with those which it resembles in no other. Such are those voluminous works commonly called romances [...] ». Cf. FIELDING, *Joseph Andrews*, Penguin Classics, 1977, p. 25. Toute citation de la version originale se réfère à cette édition.

<sup>4</sup> Nous donnons les citations de la traduction française de l'abbé Desfontaines suivant l'orthographe, parfois fautive, mais respectée également par l'édition moderne du texte, paru chez Flammarion en 1990. Dans les notes, nous nous référerons à cette traduction de *Joseph Andrews* par la mention DESFONTAINES.

passages théoriques, la version française montre même une conformité remarquable avec l'original anglais, jusqu'à la division des paragraphes. Alors que les histoires romancées – dont celles de Fielding – devaient, selon l'usage de l'époque, être adaptées au goût du public français, ce texte théorique si profondément classique n'avait nul besoin de subir une telle modification<sup>5</sup>. C'est peut-être cela qui explique la fidélité de Desfontaines. Une minutieuse étude comparée du texte original et de la traduction révèle cependant un certain nombre de différences qui, encore une fois, ne concernent pas l'essentiel de la théorie de Fielding. Mis à part les divergences inévitables, provenant d'un manque de scrupule à produire une traduction littérale, les deux textes diffèrent au niveau de quelques mots-clés et de quelques passages, omis par Desfontaines ou, au contraire, ajoutés à sa traduction.

Une première différence, dès l'ouverture de la préface, est que Fielding spécifie le type de lecteur auquel il s'adresse, celui qui ne lit que des romans anglais (« the mere English reader »), opposé au lecteur ayant une connaissance plus large de la littérature universelle, auquel il s'identifie d'ailleurs lui-même. Desfontaines, en revanche, ne traduit que « Lecteur Anglois », bien plus neutre. Ainsi, lorsque Fielding revient à cette distinction, en expliquant que certaines scènes parodiques de *Joseph Andrews* étaient destinées au lecteur cultivé susceptible de les comprendre<sup>6</sup>, Desfontaines omet tout simplement le passage. Ailleurs, en revanche, ce dernier en rajoute, traduisant le « common reader » de Fielding par « le vulgaire aveugle<sup>7</sup> », tour blessant qui ne rend pas le vrai sens.

Pour en rester au problème du lexique, une des différences les plus frappantes concerne l'apparente confusion, chez Desfontaines, entre roman et biographie. Dans les chapitres de *Joseph Andrews* traitant tour à tour une question esthétique, Fielding manifeste un très grand intérêt pour la biographie, du fait même que son roman se présente comme celle du frère de Paméla Andrews. Il s'agit, bien sûr, d'une biographie fictive dont l'intention parodique est évidente : le jeune Joseph fait preuve de la même vertu que sa sœur dans le roman de Richardson, en résistant aux tentatives de séduction de la part des femmes, comme le Joseph de *l'Ancien Testament*, repoussant les avances de Madame Putiphare. Pour la défense et illustration de la biographie, Fielding insiste sur le caractère fiable et véridique des relations de vie, même fictives, comme celle de *Don Quichotte* qui,

<sup>5</sup> Précisons qu'à de très rares endroits, il procède à une « francisation », surtout quand il s'agit d'auteurs que les lecteurs français ne sont pas susceptibles de connaître. A l'énumération, par exemple, des historigraphes connus en Angleterre mais pas en France, il ajoute deux noms français. DESFONTAINES, Livre III, chap. 1, p. 231.

<sup>6</sup> « ... not necessary to be pointed out to the classical reader ; for whose entertainment those parodies or burlesque imitations are chiefly calculated. » Cf. FIELDING, p. 26.

<sup>7</sup> DESFONTAINES, Livre II, chap. 1, p. 127.

par le caractère universel de la présentation de la nature humaine, peuvent être plus authentiques même qu'un traité d'Histoire. Le fait que Fielding consacre deux passages théoriques à la biographie – le premier chapitre des Livres I et III –, témoigne de son grand intérêt pour ce sujet. Le titre du premier (« Of writing Lives in general ») est traduit par Desfontaines d'une manière encore relativement fidèle (« Utilité de la Biographie »). En revanche, le titre du passage suivant qui traite de la biographie (« in praise of Biography ») devient carrément « Eloge sérieux des Romans ». Visiblement, Desfontaines se sent plutôt mal à l'aise avec ce terme, au point d'éprouver le besoin d'en donner une définition lorsqu'il apparaît dans sa traduction pour la première fois<sup>8</sup>. Ce scrupule peut s'expliquer par le fait que le mot est un néologisme, attesté dans la langue française depuis 1721 seulement, mais aussi par le souci de la « traductrice anglaise » d'être compréhensible au « vulgaire aveugle ». Toujours est-il que par la suite, Desfontaines écrira, de façon systématique, « roman » à la place de « biography » et « romancier » ou « écrivain » à la place de « biographer ». C'est d'autant plus gênant que pour des raisons de cohérence, il sera obligé d'omettre tout un passage du premier chapitre du Livre III, dans lequel Fielding fait l'éloge des biographes. Une seule fois, il pêche contre la cohérence : alors que Fielding parle de la fiabilité des biographes, Desfontaines attribue cette même qualité aux romanciers<sup>9</sup>.

Si la confusion entre « roman » et « biographie » relève de la terminologie, les infidélités de Desfontaines en traduisant les considérations sur la distinction de l'épopée tragique et comique posent un problème esthétique à propos d'Homère. Fielding tient cet auteur en estime, à qui il se réfère d'ailleurs également comme un modèle pour le romancier en tant que technicien : le romancier divise son œuvre en chapitres, tout comme Homère a divisé ses épopées en chants. A l'endroit crucial où Fielding disserte sur le modèle épique du roman, Desfontaines insère dans sa version un passage qui falsifie considérablement l'original anglais. Fielding distingue, en fait, deux types d'épopées, tragique et comique, dont les œuvres d'Homère sont les modèles : « Homer, who was the father of this species of poetry, gave us a pattern of both these, tho' that of the latter kind is entirely lost<sup>10</sup> ». L'auteur se réfère à Aristote qui fait allusion dans sa *Poétique* à

<sup>8</sup> Pour son intérêt philologique – on est en 1743 ! –, cette définition mérite d'être citée : « On appelle *Biographie*, la composition des Histoires qui ont pour objet des vies particulières : On appelle *Biographes*, les Auteurs de ces vies. Ce mot vient de *Bios*, qui en Grec veut dire *vie*, et de *Graphhein*, qui signifie *écrire*. Le terme est connu de tous les Sçavans. » Cf. DESFONTAINES, Livre I, chap. 1, p. 51.

<sup>9</sup> « Now with us biographers the case is different, the facts we deliver may be relied on. » Cf. FIELDING, p. 183. « Le cas de ces véridiques Ecrivains, qu'on appelle Romanciers, est bien différent. On peut se reposer sur eux, à l'égard de la substance essentielle des faits. » Cf. DESFONTAINES, Livre III, chap. 1, p. 232.

<sup>10</sup> FIELDING, p. 25.

une épopée comique d'Homère, disparue, qui aurait porté le titre de *Margitès*<sup>11</sup>. Desfontaines, quant à lui, interprète cette distinction entre l'épopée tragique et comique de la manière suivante : « Homère, le père de l'Épopée, nous a laissé des modèles achevés de l'une et de l'autre espèce, dans l'Iliade et l'Odyssee ». Est-ce parce qu'il s'est mépris sur le sens de la phrase de Fielding, ignorant cette épopée comique perdue dont parle l'Anglais, qu'il applique cette différenciation aux deux épopées connues d'Homère ? Dans la définition, inexistante chez Fielding, il tente d'expliquer, en tout cas, pourquoi il considère l'*Iliade* comme tragique et l'*Odyssee* comme comique : « L'une a pour objet les grandes actions, les exploits militaires, les vertus des Héros et leurs combats ; l'autre, les actions ordinaires de la vie civile, les voyages, les rencontres, les aventures, la peinture des passions ordinaires et des diverses situations de l'homme sur la terre<sup>12</sup> ». On sent la difficulté de qualifier l'*Odyssee* d'épopée comique, et c'est là où l'infidélité de la traduction entraîne un sérieux malentendu, car pour Fielding, le modèle principal a toujours été, et à juste titre, *Don Quichotte*.

Dans la « Préface de l'Auteur », Fielding compare, un moment, *Télémaque* à l'*Odyssee* : « Le *Telemaque* de Monsieur de Fenelon me paroît autant mériter le titre de Poème Epique que l'*Odyssee* d'Homère<sup>13</sup> ». Dans sa version, Desfontaines ajoute à ce passage une curieuse « note de la traductrice » :

M. l'Abbé Desfontaines est d'un sentiment différent dans quelque endroit de ses *Observations*, que je ne me rappelle pas, et M. de Voltaire pense comme lui, dans son *Essay* sur la Poésie Epique. Mais je crois que l'un et l'autre se trompent. Le *Telemaque* est un vrai Poème d'un genre particulier, et tellement construit, qu'il a dû nécessairement être écrit en prose. Il seroit insupportable en Vers. C'est rabaisser ce bel Ouvrage, et abuser des termes, que de l'appeller Roman. Toute Angloise que je suis, je ne crains point de dire que la France a dans le *Telemaque* un Poème bien au-dessus de celui de notre Milton, qui n'est qu'un monstre. Malgré les louanges de M. Adisson et du Docteur Attesbury, Evêque de Rochester, ses Vers sans rime lui font un mérite médiocrement supérieur à celui du langage de M. de Fenelon<sup>14</sup>.

Desfontaines cherche à rester conséquent dans son jeu d'occulter son identité, en parlant de l'opinion de « M. l'Abbé Desfontaines » et en se présentant comme une « Anglaise », mais l'avis favorable sur Fénelon et surtout le jugement négatif qu'il avance au sujet de Milton sont révélateurs. Plus tard dans le roman, par exemple, il refusera de traduire une courte citation tirée par Fielding du *Paradis*

<sup>11</sup> « Le rapport que l'*Iliade* et l'*Odyssee* entretiennent avec les tragédies est analogue au rapport qu'entretient le *Margitès* avec les comédies. » ARISTOTE, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 90.

<sup>12</sup> DESFONTAINES, Préface, p. 37.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>14</sup> *Ibid.*



*perdu*<sup>15</sup>. D'ailleurs, en ce qui concerne Milton, on connaît également la position de Voltaire, très diplomatique, en fait. Dans son *Essay upon the Epic Poetry*, que mentionne ici Desfontaines, il ménage le poète baroque anglais, ainsi que dans *Le Siècle de Louis XIV*, où il compare ses défauts à ceux d'Homère et, très adroitement, prête ce jugement aux Anglais : « on s'est épuisé sur les critiques ; mais on ne s'épuise pas sur les louanges ; Milton reste la gloire et l'admiration de l'Angleterre : on le compare à Homère, dont les défauts sont aussi grands, et on le met au-dessus du Dante, dont les imaginations sont encore plus bizarres<sup>16</sup> ». Même si les Anglais approuvent le *Télémaque* de Fénelon, à leurs yeux Milton ne peut pas pour autant être un « monstre ». Desfontaines a dû sentir qu'une telle modification du texte de Fielding ne passerait pas, c'est pourquoi il a eu recours, de façon inhabituelle, à une note explicative en bas de page.

Cette parenthèse sur Milton introduit une nouvelle catégorie des différences entre l'original et la traduction, les cas notamment où Desfontaines, à la base du texte à traduire, ajoute, dans la mesure du possible, son propre point de vue, laissant deviner une position esthétique partiellement différente que celle de Fielding.

En effet, le travail de traducteur n'empêche pas Desfontaines de régler des comptes personnels, notamment avec son grand ennemi, Voltaire. Fielding, pour montrer son estime, cite son nom, ainsi qu'un court passage de ses *Lettres philosophiques*, à propos de ces auteurs qui créent des mondes de leur propre imagination, qui n'ont pas besoin des béquilles de la Nature comme les auteurs sans talent, mais qui, au contraire, s'avancent sur des échasses. Dans la dix-huitième lettre consacrée à la tragédie anglaise, Voltaire emploie cette image à propos de Shakespeare et de Dryden :

... leurs pièces, presque toutes barbares, dépourvues de bienséance, d'ordre, de vraisemblance, ont des lueurs étonnantes au milieu de cette nuit. Le style est trop ampoulé, trop hors de la nature [...] ; mais il faut avouer que les échasses du style figuré, sur lesquelles la langue anglaise est guindée, élèvent aussi l'esprit bien haut, quoique par une marche irrégulière<sup>17</sup>.

C'est un extrait de ce texte que cite Fielding. Desfontaines, au lieu de reproduire l'original, se contente de paraphraser Voltaire : « Souvent [les auteurs d'un rang inférieur] employent ces échasses, dont parle le fameux Voltaire dans ses Lettres, et dont lui-même fait quelquefois un brillant usage ; échasses avec lesquelles ils forment de grands pas, qui font trébucher leur génie, sans qu'il y ait

<sup>15</sup> FIELDING, p. 184.

<sup>16</sup> VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, t. 2, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 66.

<sup>17</sup> VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 123. « ... stilts that carry the genius far off, but with an irregular pace », FIELDING, p. 184.

de leur fautes<sup>18</sup>. » Comme s'il n'avait changé le sens des propos de Voltaire, en attribuant les échasses aux auteurs médiocres, que pour reléguer son adversaire au rang de ces auteurs même : la subordonnée « dont lui-même fait quelquefois un brillant usage » ne figure pas dans le texte anglais. De plus, l'épithète élogieux employé par Fielding, « the excellent Voltaire », devient chez Desfontaines un ambigu « fameux Voltaire ». Ajoutons que dans le même passage, l'auteur mentionne ses « Lettres », remarque qui, bien que figurant dans la version originale, est susceptible de nuire à Voltaire. Vu le contexte, il est aisé au lecteur de deviner qu'il s'agit bien ici des *Lettres philosophiques*, ouvrage interdit en France et dont Voltaire n'a jamais osé reconnaître la paternité. La précision de Desfontaines a donc valeur de dénonciation, un moyen de combat auquel il a déjà eu recours lors de leur échange de pamphlets en 1738.

Le grand adversaire est évoqué également dans le premier chapitre du livre II, mais cette fois, il s'agit de l'initiative du traducteur, car l'original ne le mentionne pas à cet endroit. A propos de la répartition des épopées en un nombre limité de chants, Desfontaines fait une allusion rapide à *La Henriade* afin de remplacer un passage plus long de Fielding. Ce qui est étonnant, c'est qu'ici, Desfontaines ajoute à sa raillerie ordinaire une petite remarque positive : « Ce n'est sans doute que pour se conformer à l'usage établi, que Voltaire, sur les pas des vrais Poètes épiques, a partagé en dix *beaux* Chants son historique Henriade<sup>19</sup>. » Pourtant, il n'a pas toujours été aussi favorable à l'égard de cette œuvre. Dans sa mordante *Voltaïromanie*, en 1738, il parle de *La Henriade* comme d'« un mauvais tissu de fictions usées et déplacées<sup>20</sup> ».

Certaines différences, aussi insignifiantes soient-elles, peuvent fournir quand même quelques éclaircissements sur l'attitude de Desfontaines à l'égard du roman français. En traduisant la définition de l'« épopée comique en prose », il propose des modèles possibles, Cervantès et Scarron, alors que l'original anglais ne les mentionne pas. Si le choix du premier correspond parfaitement au goût de Fielding<sup>21</sup>, l'évocation de Scarron témoigne de la subjectivité du traducteur. Là, où l'auteur anglais parle de lui, c'est en tant qu'exemple négatif : dans le premier chapitre du Livre II, Fielding disserte sur les erreurs que certains auteurs

<sup>18</sup> DESFONTAINES, Livre III, ch. 1, p. 233.

<sup>19</sup> DESFONTAINES, Livre II, ch. 1, p. 129. (Nous soulignons.)

<sup>20</sup> Cité par André MAGNAN, in : *Inventaire Voltaire*, Paris, Gallimard, 1995, p. 1394.

<sup>21</sup> L'espèce de culte qu'il voue à Cervantès est manifeste dans toute son œuvre, et sa filiation est mise en évidence sur la page de titre même de l'édition originale : « The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of The Manner of Cervantes, Author of Don Quixotte ».

commettent par rapport aux faits et énumère Lesage, Scarron, les romans de Marivaux et *Les Mille et Une Nuits*<sup>22</sup>. La traduction française, qui reproduit d'ailleurs fidèlement le passage entier, « oublie » de mentionner le nom de Scarron. Il en va presque de même pour Prévost que Desfontaines évoque malgré Fielding. Celui-ci parle, en fait, de génies étonnants, d'auteurs de romans immenses<sup>23</sup>, sans préciser à qui il pense exactement. Desfontaines, lui, propose une interprétation, soit en prétendant pouvoir déchiffrer l'allusion de Fielding, soit par pur jugement personnel : « des hommes d'un génie surprenant ; tels que les Auteurs de l'Homme de Qualité, de Kleveland, du Doyen de Killerine, etc.<sup>24</sup> » Remarquons que dans la version française, l'énumération des titres des romans de Prévost remplacent la mention « immense romances ». De tout évidence, Desfontaines, à ces endroits précis, modifie le texte – et la subjectivité critique – de Fielding de façon consciente, et, profitant de la liberté de traducteur, propose au public français un avis légèrement falsifié.

En dernier exemple, citons un curieux cas de différence par rapport à l'original, dont il est difficile de déterminer au juste s'il s'agit d'un simple manque de clarté dans la version française, ou bien d'une modification voulue. En comparant les romanciers et les auteurs de livres d'Histoire, Fielding se réfère à un certain Mariana : « is not such a book as that which records the achievements of the renowned Don Quixotte, more worthy the name of a history than even Mariana's<sup>25</sup> ? » Il s'agit, en fait, d'un historiographe espagnol, Juan de Mariana (1536–1624), auteur d'une *Histoire d'Espagne (Historia general de España)* ; par son exemple Fielding veut suggérer qu'un roman, celui de Cervantès, est susceptible de formuler des vérités historiques plus générales que ne fait un ouvrage proprement historique. Desfontaines, vraisemblablement par méconnaissance de cette œuvre, traduit ce passage de la façon suivante : « il n'est point de livre qui mérite plus le nom d'Histoire que celui des Aventures du célèbre Dom Quichotte, sans excepter les Mémoires de Mariane<sup>26</sup> ». La transformation de *Mariana* en *Mariane* et l'*histoire* en *mémoires* peut nous amener à soupçonner que Desfontaines songe ici tout bonnement au roman de Marivaux. Cette confusion est d'autant plus plausible qu'il ajoute : « dont le verbeux Auteur m'est inconnu<sup>27</sup> », or, l'auteur des « Mémoires de Marianne » passe justement pour verbeux. Au demeurant,

<sup>22</sup> « The same mistakes may likewise be observed in Scarron, the *Arabian Nights*, the *History of Marianne* and *Le Paisan Parvenu*, and perhaps some few other writers of this class. » FIELDING, p. 184.

<sup>23</sup> « ... those persons of surprising genius, the authors of immense romances ... », FIELDING, *Ibid.*

<sup>24</sup> DESFONTAINES, Livre II, chap. 1, p. 233.

<sup>25</sup> FIELDING, p. 185.

<sup>26</sup> DESFONTAINES, Livre II, chap. 1, p. 233.

<sup>27</sup> *Ibid.*

il semble peu vraisemblable que Marivaux soit inconnu à Desfontaines, mais n'oublions pas que c'est une « traductrice anglaise » qui s'exprime ici. D'ailleurs, sans le connaître, comment pourrait-elle savoir s'il est verbeux ? De toute manière, cette interprétation est d'autant plus justifiable que l'avis plutôt négatif de l'abbé Desfontaines sur *La Vie de Marianne* est bien connu<sup>28</sup>. Étant donné le peu de rigueur qu'on exigeait d'un traducteur au XVIII<sup>e</sup> siècle, de telles modifications passeraient inaperçues, mais chez Desfontaines, plus scrupuleux en général, elles sautent plus facilement aux yeux. Il n'en est pas moins vrai que dans l'ensemble, la version française reste fidèle à l'original anglais.

La production romanesque en France au XVIII<sup>e</sup> siècle a fait, paraît-il, peu de cas de Fielding, alors que Richardson et Sterne ont été ouvertement imités<sup>29</sup>. C'est d'autant plus curieux que dans ses efforts pour la revalorisation du genre romanesque, il précédait Diderot de vingt ans exactement. Il incombe à des recherches ultérieures de démontrer si, sous quelque forme que ce soit, Fielding a eu quand même en France des admirateurs et des continuateurs qui ont bien voulu honorer son nom.

---

<sup>28</sup> Frédéric Deloffre, dans son édition du roman (Classiques Garnier, 1963) répertorie les réactions critiques parues après la publication successive des huit premières parties, entre 1731 et 1738, y compris les comptes rendus de Desfontaines, procurés régulièrement après chacune des parties.

<sup>29</sup> Dans *l'Idée sur les romans*, Sade reconnaît les mérites de Fielding, mais comme il le mentionne avec Richardson, il est difficile de voir quelle est la part d'éloge qui revient à l'un et à l'autre romancier. On peut néanmoins supposer que la préférence de Sade va à Richardson.

## Fragments de l'histoire d'une bibliothèque. Les livres français des Orczy

La collection française de la bibliothèque Orczy conservée à la Bibliothèque départementale d'Arad est un ensemble de livres réunis par plusieurs générations d'une famille éminente de la noblesse hongroise francophone et francophile. Le fonds actuel de la bibliothèque Orczy correspond – plus ou moins – à celui qui a été vendu par la famille vers 1870. Or, il suffit de jeter un coup d'œil sur les titres français pour constater que la grande partie des livres français fut rassemblée au XVIII<sup>e</sup> siècle, et dans une moindre proportion dans les deux premières décennies du XIX<sup>e</sup> par plusieurs personnes de goûts et d'intérêts différents.

Malgré l'existence de la bibliothèque Orczy et le fait d'être rendue publique, sa genèse et son histoire ancienne restent encore à explorer.

La disparition de sources primaires, comme le catalogue de la (ou des) bibliothèque(s) originaire(s) ou d'autres documents qui serviraient de premiers renseignements sur le caractère de cette collection, ne facilite pas la tâche des chercheurs. Cependant les livres eux-mêmes qui ont survécu à peu près intacts aux ravages du temps, puis la création de l'Orczyanum en tant que collection publique, faisant l'honneur à la ville à cause justement de ses anciens propriétaires, sont des repères à prendre en considération.

Depuis quelques années, des recherches approfondies sont menées pour reconstituer la bibliothèque Orczy, mais elles mettent au centre les liens entre l'activité littéraire du membre le plus illustre de la famille, le poète Lőrinc Orczy et les livres collectionnés par lui<sup>1</sup>. Il est notoire que le baron Orczy était imprégné de la culture française dont témoignent les ouvrages français de la bibliothèque reflétant son goût et son orientation intellectuelle plutôt conservatrice, mais en même temps touchée par les idées éclairées. Il serait particulièrement intéressant de découvrir cette première « couche » des ouvrages français, ce qui contribuerait à mieux comprendre son œuvre et ses attachements littéraires, tout comme à reconstruire sa mentalité par les traces de la lecture productive :

---

<sup>1</sup> H. KAKUCSKA, Mária, „Az Orczy család levél-és könyvtárának vázlatos története.” Conférence prononcée au colloque international intitulé *Egyházi könyvkultúra Magyarországon és Európában a 15. század végétől a 18. század közepéig*, en 2003 à Sárospatak. Cf. H. KAKUCSKA, Mária, *Orczy Lőrinc és leveleskönyve. Közzéteszi H. Kakucska Mária*, Budapest, Universitas Kiadó, 2003.

l'extériorisation des impressions de lecture dans des productions littéraires étant un processus d'appropriation de premier ordre<sup>2</sup>.

D'après les traces laissées dans ses propres œuvres, Lőrinc Orczy lisait également des auteurs allemands, latins et hongrois. Toutes ses lectures (y compris les livres français) devaient composer une première bibliothèque, probablement à sa résidence de Tarnaörs. Comme cette première période de l'histoire de la bibliothèque familiale est actuellement un champ privilégié des recherches d'histoire littéraire, qui examinent dans sa totalité les inspirations du poète, nous ne souhaitons pas en prendre les devants et détacher de ce contexte global la collection française présumée de Lőrinc Orczy.

La redécouverte de l'Orczyanum n'est donc qu'à ses débuts, ce qui rend encore plus nécessaire le résumé des faits un peu oubliés de son histoire récente. Ceci sera complété par la présentation d'une source récemment découverte et jamais publiée jusqu'ici, une sorte de catalogue du fonds français recensé en 1946. Ce manuscrit nous a servi de point de départ pour l'étude de l'orientation française de la génération suivante, des fils du baron Lőrinc, et en particulier du cadet László Orczy. Les deux fils, et László et József, ont joué un rôle politique et public important dans l'histoire mouvementée des dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle. La bibliothèque du père fut probablement héritée par László, qui était – nous semble-t-il – un collectionneur encore plus passionné<sup>3</sup>. La question n'est pas encore résolue si la bibliothèque de Lőrinc Orczy aurait été reprise par László, ou si le fils avait sa propre collection jusqu'à sa mort à la mort de son père en 1807, et ainsi deux bibliothèques auraient existé parallèlement avant d'être fondées ensemble. Malgré ces lacunes, le caractère et la diversité des ouvrages collectionnés très probablement par László révèlent un esprit éclairé et une personnalité intéressante que la postérité a un peu oubliés. L'identification de ses livres est facilitée par la coïncidence des faits, des activités connus de sa vie et la variété des sujets qui l'entretenait. C'est en choisissant quelques-uns de ces sujets que nous tâcherons de présenter cette collection richissime dont une analyse exhaustive excédera largement les cadres de notre étude.

Lorsqu'il est question de la bibliothèque Orczy, deux endroits différents, deux demeures de la famille, sont le plus souvent cités : Tarnaörs, l'ancienne résidence

---

<sup>2</sup> BÖDEKER, Hans-Erich, « D'une «histoire littéraire» du lecteur à l'histoire du lecteur ». Bilan et perspectives de l'histoire de la lecture en Allemagne », in *Histoires de la lecture. Un bilan de recherche sous la direction de Roger Chartier*, Paris, 1995, p. 93–117.

<sup>3</sup> Il en témoigne la *Bible* de György Rákóczy datant de 1475, qui a été acquise après un long périple par László Orczy en 1795. Les notes de possesseur, confirmant l'existence d'une bibliothèque à lui, se trouvent sur la dernière page de la *Bible*. Ce volume particulièrement précieux a été conservé à Arad jusqu'au milieu du vingtième siècle. Cf. MÁRKI, Sándor, « I. Rákóczy György Bibliája, Arad Főgymnásium könyvtára », *Századok*, 1887, p. 640–642.

du père Lőrinc, et Gyöngyös, une des demeures privilégiées des générations postérieures. L'historiographie locale de la ville d'Arad ne laisse cependant pas de doute quant à la provenance de l'Orczyanum : toutes les sources mentionnent le château de Gyöngyös qui abritait vers les années 1870 la fameuse bibliothèque, à l'époque où la famille Orczy a décidé d'en faire une donation au Lycée royal d'Arad<sup>4</sup>. La décision de l'offrir à cette ville bien lointaine a été probablement prise par le petit-fils de Lőrinc Orczy, Lőrinc II qui a été préfet du comitat d'Arad<sup>5</sup>. On peut supposer qu'il était le troisième (et le dernier) membre de la famille ayant enrichi de manière importante la bibliothèque familiale<sup>6</sup>. C'est seulement près de dix ans après sa mort (en 1861) que la famille a accompli la donation. Les archives de la ville d'Arad ont gardé la documentation de l'affaire<sup>7</sup>. C'est la ville qui a dû transporter à ses frais et prendre soin des 8196 volumes jusqu'à leur mise en place définitive dans un local spécifique du lycée en 1873<sup>8</sup>. L'Orczyanum est devenu une fierté et une curiosité de la ville dont témoigne l'historiographie locale. Dans certaines présentations du nouveau lycée, on indique même la composition de la bibliothèque : 7078 volumes numérotés, 1049 non numérotés, 998 en doubles faisant au total 9125 volumes<sup>9</sup>. Ce chiffre diffère de celui qui a été mentionné dans le rapport du conseil de la ville. Il se peut que les volumes aient été comptés différemment ou qu'une autre partie de la bibliothèque ait été transportée plus tard à Arad. La question du montant réel des volumes, ainsi que les circonstances de la donation restent encore à élucider.

Entre 1895–1906, le directeur du lycée, Győző Kara a réorganisé la bibliothèque à laquelle on a joint entre-temps la bibliothèque nobiliaire Vásárhelyi, une famille issue du comitat d'Arad. À cette réorganisation, un catalogue a été dressé, comprenant en soi les deux collections, mais sans aucune remarque de provenance. C'est ce catalogue-là, portant le nom Orczy-Vásárhelyi, qui est le seul à être connu aujourd'hui. Il a été transporté avec les deux collections anciennes à la bibliothèque départementale vers les années 1960. Même si le caractère des deux collections était très différent, cette source précieuse est difficile à utiliser pour l'identification fiable des livres Orczy.

La bibliothèque Orczy-Vásárhelyi composée d'environ quatorze mille volumes est restée presque intacte lors de la période passée au lycée. Malgré l'accès libre, il semble qu'elle n'a pas vraiment été visitée ni par les élèves ni par les

---

<sup>4</sup> LAKATOS, Ottó, *Arad története*. Arad, 1881, p. 93, 116. MÁRKI, Sándor, *Arad Vármegye és Arad szabad királyi város története*, II, Arad, 1895, p. 77.

<sup>5</sup> MÁRKI, Sándor, « I. Rákóczy György Bibliája, Arad Főgymnásium könyvtára », p. 642.

<sup>6</sup> HIMPFNER, Béla, *Az aradi királyi főgymnázium története*, Arad, 1896, p. 102.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 102.

<sup>8</sup> *Op. cit.*

<sup>9</sup> LAKATOS, Ottó, *Arad története*, p. 93, 116.

enseignants<sup>10</sup>. Les volumes sont arrivés en bon état au fonds des livres anciens de la bibliothèque départementale, mais aucun recensement systématique n'a été fait depuis, ce qui rend la recherche très difficile.

Il existe toutefois en manuscrit un catalogue des livres français de la bibliothèque Orczy, établi en 1946 par un ancien élève du lycée, un certain Ferenc Mayerhoffer. Cette liste, accompagnée d'une étude en français, a été conservée par une ancienne bibliothécaire hongroise vivant à Arad. L'auteur, dont on sait très peu de choses, est mort assez jeune, ainsi on n'a aucun repère qui pourrait nous renseigner sur les circonstances de son travail. Ce qui est sûr, c'est qu'il a eu un accès direct aux livres, les a pris en main avant de les décrire avec une précision bibliographique absolument fiable.

Même s'il nous a été impossible de vérifier son travail, surtout que le fonds manque en ce moment de catalogue, les livres français de la bibliothèque départementale portant l'ancienne estampille du lycée avec l'inscription « Orczy-Vásárhelyi könyvtár », se retrouvent tous dans sa liste.

Avant de passer à la présentation des livres, Mayerhoffer donne un aperçu général de la bibliothèque Orczy, en se référant à un catalogue traitant les livres par matières. Ceci prouve qu'il existait un catalogue de l'Orczyanum après son installation dans les locaux du lycée, que l'on ne connaît pas aujourd'hui. Malheureusement Mayerhoffer ne précise pas sa source, il ne fait qu'énumérer les matières et les œuvres les plus importantes selon lui<sup>11</sup>.

D'après les calculs de Mayerhoffer, la collection française contient 1776 titres en 2470 volumes. Quant à la date de l'édition, la majorité des livres a été publiée entre 1765 et 1780 (301), puis entre 1790 et 1807 (314). Seulement quarante ouvrages datent d'avant 1700. Cette répartition anticipe le caractère contemporain de la collection. Dans le domaine de la production livresque française les collectionneurs étaient plutôt curieux de nouveautés, et c'est particulièrement valable pour la période de l'activité de László Orczy. Il est intéressant de voir que seulement quatorze livres ont été achetés – selon leur date d'édition – après sa mort (1807). Son rôle joué dans l'enrichissement de la bibliothèque apparaît clairement à travers ces chiffres.

---

<sup>10</sup> C'est Ferenc Mayerhoffer qui le rapporte dans son étude restée en manuscrit, et dont il sera question par la suite.

<sup>11</sup> Cet ancien catalogue devait suivre l'ordre habituel des catalogues de l'époque : en commençant par les auteurs gréco-romains, ensuite religion, droit, philosophie, histoire, histoire naturelle, géographie, littératures étrangères (latine, allemande, anglaise, italienne, espagnole), dictionnaires et mélanges. Les cadres de notre étude ne permettent pas d'approfondir ce sujet, d'autant plus qu'il ne s'agit que d'une énumération d'auteurs ou de titres. Elle confirme cependant la richesse de la bibliothèque Orczy et offre une vue d'ensemble du contenu du fonds.



Un autre fait parlant est la date d'édition des titres religieux représentant une matière assez faible à l'intérieur de la collection : la plupart des trente six œuvres sont parues au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle. Il n'est peut-être pas trop audacieux d'affirmer, sans l'avoir pu vérifier, que ce genre de livres devait être collectionné par Lőrinc Orczy. La diminution continue de l'intérêt porté vers les lectures religieuses témoigne du changement de mentalité survenu d'une génération à l'autre.

Cette bibliothèque rassemblée par plusieurs générations excelle d'une richesse extraordinaire. Son hétérogénéité thématique révèle l'esprit ouvert des collectionneurs, tout particulièrement celui du fils László. Ce caractère hétérogène n'est pas le fait d'un intérêt général porté vers tous les sujets à la mode. À première vue, la collection semble refléter une exigence de savoir encyclopédique, mais en examinant de plus près les diverses matières, on décèle les différentes orientations de l'intérêt du deuxième collectionneur, son effort conscient et méthodique d'enrichir certains domaines de sa collection. Les matières qui se distinguent nettement, d'après le catalogue dressé par Mayerhoffer, sont la philosophie française ; la philosophie étrangère traduite en français ; la critique littéraire (histoire littéraire, esthétique) ; les traductions des auteurs classiques ; la poésie française ; le théâtre ; le roman ; l'histoire : histoire universelle, histoire antique, histoire des événements (surtout français) du dix-huitième siècle, la Révolution française, l'époque de Napoléon ; des mélanges historiques et littéraires ; géographie et voyage ; agriculture, horticulture ; science militaire ; économie ; histoire naturelle ; dictionnaire, grammaire ; ouvrages périodiques. Cette énumération n'est évidemment pas faite selon un classement scientifique, d'autant moins que le catalogue utilisé traite les livres français en ordre alphabétique. Il s'agit plutôt des types d'ouvrages les mieux représentés. Sans avoir la possibilité de les présenter un par un, nous allons quand même essayer d'en donner un aperçu général, et examiner ensuite de plus près les sujets les plus chers à László Orczy.

« L'engagement » des Orczy dans le mouvement des Lumières est connu, et plus particulièrement les rapports étroits qui liaient László Orczy et son frère, József au mouvement « jacobin » hongrois<sup>12</sup>.

Les œuvres représentant la philosophie française du XVIII<sup>e</sup> siècle montrent une série bien complète. Il est intéressant de voir que les écrits de Bayle marquant le commencement des Lumières ne se trouvent qu'en édition allemande de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et un extrait en français tiré du *Dictionnaire*<sup>13</sup>.

La bibliothèque possède évidemment en grande quantité les auteurs classiques des Lumières, comme Voltaire dont la *Collection complète des œuvres* est

---

<sup>12</sup> Voir là-dessus par exemple : ECKHARDT, Sándor, *A francia forradalom eszméi Magyarországon*, Budapest, Lucidus Kiadó, 2001.

<sup>13</sup> Une des explications possibles soutiendrait l'hypothèse de plusieurs bibliothèques, à savoir que certains ouvrages étant en plusieurs exemplaires ont été éliminés à la vente de la bibliothèque.

accompagnée d'une douzaine d'éditions de ses œuvres les plus importantes, parmi lesquelles plusieurs en allemand<sup>14</sup>. Les romans de Rousseau étaient également lus en allemand, dont témoigne l'édition allemande d'*Emile* et de *La Nouvelle Héloïse*. Ses œuvres complètes ne manquent pas non plus, tout comme *Les confessions* en deux éditions différentes ou sa *Correspondance* publiée en 1802. La liste des philosophes se continue par Montesquieu avec tous ses écrits les plus importants, puis Diderot dont curieusement on ne retrouve qu'une édition allemande de *La Religieuse* et bien sûr l'*Encyclopédie* dans l'édition de Livourne publiée entre 1770–1775<sup>15</sup>.

Les auteurs si souvent mentionnés dans les rapports de police à propos de l'orientation politique et philosophique de László Orczy et de son secrétaire, le jacobin Ferenc Szentmarjay, sont bien sûr représentés dans la bibliothèque par de nombreux titres : les matérialistes La Mettrie, Helvétius, et les auteurs particulièrement populaires en Hongrie comme Mably ou l'abbé Raynal. Cependant une lacune assez étrange dans ce contexte-ci se fait remarquer, qui révèle en même temps l'usage « mouvementé » de certaines œuvres de la collection : il s'agit du fameux *Système de la nature* attribué à l'époque à Mirabeau mais écrit par d'Holbach, un best-seller en Europe et un ouvrage strictement interdit en Hongrie<sup>16</sup>. Qu'il soit disparu parce que tant lu, ou caché parce que compromettant, on en est seulement réduit à des hypothèses.

Pour conclure l'importance de la philosophie dans l'Orczyanum, nous énumérons quelques noms qui complètent le tableau : Boyer d'Argens, Condorcet, Fontenelle, Fréret, Necker, Lévesque, Condillac, Bonnet, et des auteurs étrangers traduits en français comme Hume, Kant, Leibniz.

Bien que la collection soit riche en littérature française, cette catégorie est nettement moins représentative que dans une autre collection similaire de la même période, la bibliothèque française Csáky-Erdődy, où la littérature, tous genres confondus, a été collectionnée par une femme, la comtesse Júlia Erdődy<sup>17</sup>. Malgré la différence proportionnelle, une caractéristique commune s'impose quand même, qui est la présence en nombre des ouvrages libertins et pornographiques à l'intérieur des catégories « roman », « poésie » et « mélanges littéraires ». À com-

<sup>14</sup> VOLTAIRE, *Collection complète des œuvres de M. de Voltaire*, II–XXX, Genève, 1768–1777. Trois éditions différentes des *Lettres philosophiques*, deux éditions de *L'histoire de l'empire de Russie* etc., mais uniquement en allemand : *Die Zeiten Ludewigs des XIV.*

<sup>15</sup> DIDEROT, Denis, *Die Nonne von Diderot*, Riga, Harkutsch, 1797.

<sup>16</sup> Il en est souvent question dans les rapports de police, notamment à propos du secrétaire de László Orczy, qui aimait en citer des extraits publiquement. Cf. BENDA, Kálmán, *A magyar jakobinus mozgalom iratai*, I, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1952–1957, p. 626.

<sup>17</sup> Cf. GRANASZTÓI, Olga, « A franciás műveltségű magyar arisztokrácia három különleges figurájának portréja könyvgyűjtő tevékenységük tükrében », *Magyar Könyvszemle*, 2000/1, p. 43–68.

mencer par les auteurs « décents » comme Crébillon fils ou Dorat, on retrouve – pour ne citer que quelques exemples – en allemand *Les liaisons dangereuses* de Laclos, mais aussi l'*Erotika Biblion* de Mirabeau ou le poème héroï-comique de l'abbé Dulaurens *La chandelle d'Arras*. Parmi les poètes, les auteurs galants semblent être également favorisés : les nombreux volumes de Dorat, Chaulieu, Grécourt etc., témoignent de l'intérêt des propriétaires porté vers la tendance légère de la poésie française.

Les mémoires, qu'ils soient littéraires ou historiques, composent un des domaines les plus riches de la collection. Nombreux sont les mémoires du type « histoires galantes et amoureuses » où le nom de l'auteur nous dit peu aujourd'hui, et les mémoires d'auteurs féminins, qui devaient avoir un ou plusieurs lecteurs passionnés dans la famille Orczy. Les mémoires historiques peuvent être divisés en deux groupes : ceux qui ont été publiés avant la Révolution et ceux qui sont parus après<sup>18</sup>. C'est ici qu'il faut mentionner les correspondances de différents écrivains, ou hommes politiques, et la quantité d'anecdotes et de vies privées des personnalités célèbres du siècle.

Nous sommes arrivés à la spécialité de la bibliothèque, aux ouvrages d'histoire et de politique. La bibliothèque révèle la préférence des collectionneurs pour ce vaste domaine, que l'on peut classer selon les événements historiques du XVIII<sup>e</sup> siècle tant la collection est complète<sup>19</sup> : une édition de l'affaire du collier composé de 22 documents est à retenir. Ce recueil publié à Liège en 1786 offre la documentation complète de l'affaire.

La littérature de la Révolution, tous genres confondus constitue une collection particulière de la bibliothèque, qui appartenait quasi-certainement à László Orczy. Cet homme public, âgé de 39 ans au commencement de la Révolution française, remplissait des fonctions importantes lorsqu'il s'est impliqué au mouvement des nobles « réformateurs » influencés par les idées de Locke, de

---

<sup>18</sup> Du premier groupe voici par exemple les mémoires de Baumelle, du comte de Bonneval, de Burnet évêque de Salisbury, du marquis de Pombal, de Linguet, de l'abbé de Marolles, de Montecuccoli, du duc de Saint Simon, et des extraits des mémoires de Sully. Après la Révolution on a commencé l'édition des mémoires des grandes figures de l'Ancien Régime, morts à cette période-là, mais aussi de ceux dont le contenu était considéré comme dangereux pour l'Ancien Régime. Notons entre autres la présence des mémoires de Duclos, du comte de Hordt, général de Frédéric II, du célèbre acteur Lekain, de Louis XIV, du duc de Richelieu et de Soulvie.

<sup>19</sup> De la guerre de Sept Ans ou la première guerre de Marie-Thérèse avec la Prusse aux affaires de la Pologne et de la Russie, des années de Louis XV jusqu'aux premières années du règne de Louis XVI, et les guerres coloniales, nous avons un tableau complet de l'état politique du monde, et en particulier de l'Europe jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Montesquieu et de Rousseau<sup>20</sup>. Cette élite de la noblesse hongroise réclamait des réformes économiques et culturelles fondées sur la thèse du Contrat social et elle était favorable à une abolition modérée du système féodal. En tant que franc-maçon fervent, la maison de László Orczy à Pest est devenue un des centres des réformistes après l'interdiction de certaines sociétés de franc-maçon par Joseph II en 1785<sup>21</sup>. À partir de 1790 il était considéré dans les rapports de police comme le chef de la noblesse rebelle. Il a été parmi ceux qui se sont mis en contact avec Frédéric II. L'affaire qui lui a le plus tenu à cœur était l'indépendance hongroise. Il admirait les Français pour s'être élevés contre leur souverain, si bien que dans sa chambre, le portrait de Philippe d'Égalité était accroché au mur<sup>22</sup>.

Sa maison à Pest continuait d'être un lieu de rencontre de l'opposition radicale, dont témoignent certains récits de rapporteurs datant de 1791<sup>23</sup>. Il n'y est pas question des sujets de conversations, mais les rapporteurs supposent qu'on discutait de l'organisation des mécontents<sup>24</sup>. Ferenc Szentmarjay, secrétaire de László Orczy, et l'un des « jacobins » exécutés en 1795, devait jouer un rôle important dans l'engagement politique de son maître. Ce jeune homme qui était au service d'un autre noble réformateur, Mihály Sztáray, avant d'être employé par Orczy, a appris le français chez ses maîtres francophones et francophiles. Il a eu accès à leur bibliothèque où il s'est imprégné d'idées radicales, allant jusqu'à traduire le *Contrat social*<sup>25</sup>. Martinovics affirme dans ses aveux que Szentmarjay a lu beaucoup d'ouvrages révolutionnaires dans la bibliothèque de László Orczy, par exemple les œuvres de Rousseau, de Voltaire ou les numéros du *Moniteur*<sup>26</sup>. La dénonciation en 1792 d'un autre employé de Orczy révèle que Szentmarjay déclarait publiquement sa sympathie pour l'athéisme et le naturalisme, et qu'il était en fait l'âme du groupe se réunissant régulièrement dans la maison Orczy. Dans les aveux de Martinovics, nous retrouvons à peu près les mêmes informa-

<sup>20</sup> Né en 1750, il devient conseiller secret et conseiller de lieutenance à partir de 1787, puis général des bannières en 1790 accompagnant la couronne, symbole de la royauté libre, de retour de Vienne. A la même année il succède à son père au titre du préfet du comitat d'Abaúj et devient vice-président de la Chambre royale hongroise.

<sup>21</sup> SCHÖN, István, « Első nemzeti intézményeink megalakulása és a szabadkőművesek », *Magyar Tudomány*, 2000/11, p. 1340.

<sup>22</sup> C'est le chef du mouvement « jacobin », Ignác Martinovics qui en a fait le rapport dans ses mémoires sur le complot. Il ajoute que c'est Philippe d'Orléans en personne qui a envoyé aux Hongrois son portrait sur lequel il est représenté en tenue hongroise. BENDA, *Op. cit.*, II, p. 202.

<sup>23</sup> BENDA, KÁLMÁN, *Emberbarát vagy hazafi?*, Budapest, Gondolat, 1978, p. 141.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 142.

<sup>25</sup> BENDA, Kálmán, *A magyar jakobinus mozgalom iratai*, I, p. 626 et ECKHARDT, *Op. cit.*, p. 48.

<sup>26</sup> BENDA, Kálmán, *A magyar jakobinus mozgalom iratai*, II, p. 133.

tions, mais complétées avec une remarque intéressante : Szentmarjay – considéré selon lui à Pest comme un « enragé », c'est-à-dire un ultra-révolutionnaire<sup>27</sup> – « ne fait plus qu'un avec son maître »<sup>28</sup>.

Les recherches historiques révèlent quelqu'un de plus modéré en la personne de László Orczy, que nos propres impressions à la vue des ouvrages concernant la Révolution française ne démentent pas. D'après l'analyse de Kálmán Benda, sous l'influence des événements révolutionnaires il s'est rapproché de la cour, sans jamais en devenir un intime<sup>29</sup>. C'est peut-être ce rapprochement qui explique le fait que malgré son rôle connu parmi les nobles « réformateurs », il a été nommé vice-président de la Chambre hongroise de Buda par Léopold II<sup>30</sup>. Or, dans les rapports de police, il continue d'être considéré même en 1795 comme un ennemi de la dynastie et du gouvernement<sup>31</sup>.

L'un des sujets le mieux représenté de la bibliothèque est la Révolution française qui mériterait une analyse particulière, basée sur le recensement de chacun des volumes connus du catalogue. Nous sommes persuadés que cette vérification, complétée par la découverte des traces de la lecture productive (des notes, des traits etc.) contribuerait à un jugement plus nuancé et à une connaissance plus approfondie de l'esprit des nobles « réformateurs » et de celui de leur entourage.

N'étant qu'au tout début de ces recherches, nous allons simplement faire quelques remarques basées sur le contenu du catalogue. En dépit de l'abondance du sujet et des genres, la présence des ouvrages modérés ou émanant d'auteurs contre-révolutionnaires est frappante, tout comme le manque d'auteurs et d'écrits les plus radicaux. À commencer par l'abbé Barruel, un des émigrés le plus réactionnaire et son *Histoire du jacobinisme*, on peut énumérer d'autres noms plus ou moins connus dans ce contexte, comme celui de l'abbé Proyard dont le pamphlet intitulé *La vie et les crimes de Robespierre* est tout aussi présent que son *Louis XVI détrôné avant d'être roi, ou les causes de la révolution française*; Calonne parfois nommé « le ministre de l'émigration », Boissy d'Anglas, un royaliste au cœur<sup>32</sup>, Montjoye<sup>33</sup>, l'avocat Lacretelle, très modéré d'opinion<sup>34</sup>, le monar-

---

<sup>27</sup> *Op. cit.*

<sup>28</sup> BENDA, Kálmán, *Emberbarát vagy hazafi ?*, p. 150.

<sup>29</sup> BENDA, Kálmán, *A magyar jakobinus mozgalom iratai*, II, p. 53.

<sup>30</sup> *Op. cit.*

<sup>31</sup> *Op. cit.*

<sup>32</sup> *Discours préliminaire au projet des constitutions pour la république française*, 1795. Cf. TULARD, J. – FAYARD, J.-F. – FIERRO, A., *Op. cit.*, p. 587.

<sup>33</sup> MONTJOYE, Christophe-Félix, *Histoire de la conjuration de Louis-Philippe d'Orléans*, Paris, 1796.

<sup>34</sup> LACRETELLE, Pierre Louis de, *Œuvres de Lacretelle*, Paris, 1802. Cf. TULARD, J. – FAYARD, J.-F. – FIERRO, A., *Op. cit.*, p. 918.

chiste constitutionnel Mallet du Pan<sup>35</sup>, Ivernois, un économiste libéral hostile à la Révolution<sup>36</sup> et Molleville, dont l'histoire *de la Révolution de France pendant les dernières années de Louis XVI* a été la première grande synthèse écrite par un royaliste, publié une seule fois en 1801.

Il est vrai qu'on retrouve un écrit de Saint-Just, le *Rapport de Saint Just au comité du salut public* de 1794, et d'autres pamphlets ou brochures d'esprit plus radical, mais aucun ouvrage n'est énuméré de Robespierre, de Marat, de Rabaut si populaire en Hongrie par son *Précis historique de la Révolution Française*<sup>37</sup>, de Sylvain Maréchal, de Brissot, de Carra, de Camille Desmoulins pour ne citer que quelques noms connus. On a par contre le *Moniteur*, des années 1791–1793, et le quotidien *Révolution de Paris* (de l'année 1789–1790) aux opinions extrémistes, publié par Prudhomme.

A l'état actuel des recherches, on ne peut que faire des hypothèses concernant la cause de ces lacunes. Il est possible que les écrits les plus dangereux aient été éliminés de la bibliothèque en conséquence des événements tragiques de 1795, ou ils ont petit à petit disparu tout simplement parce que souvent prêtés par László Orczy à ses amis. La troisième possibilité reste le choix consciencieux du collectionneur, que les événements révolutionnaires de plus en plus radicaux ont terrifié et par la suite éloigné de certains auteurs.

Quoi qu'il en soit, le vif intérêt de László Orczy pour les affaires de la France et les événements politiques ne s'est jamais affaibli, dont témoignent les nombreux ouvrages de portée générale concernant cette période : des histoires de la Révolution, de certains de ces événements, des anecdotes sur les personnages célèbres, sans parler d'une collection toute aussi riche concernant Napoléon et ses campagnes militaires, ses actes de guerres, des mémoires, les différentes éditions du Code Napoléon, du code civil, du code du commerce et du code de procédure civile.

Pour terminer, nous attirons l'attention sur les ouvrages d'horticulture, qui a été une passion de László Orczy. Avec la création du fameux jardin Orczy à Pest, il a fait un travail de pionnier : pour la construction de son jardin il a choisi comme terrain un désert de sable jamais cultivé. Cette entreprise gigantesque était d'autant plus honorable, que le jardin a été fondé avec l'intention d'être ouvert au public, afin que les habitants de Pest puissent avoir un lieu de promenade agréable. C'est avec Petri Bernhard, un paysagiste allemand reconnu et travaillant à la commande de plusieurs aristocrates hongrois, qu'il a fait construire le plan du

---

<sup>35</sup> MALLET DU PAN, Jacques, *Considérations sur la nature de la révolution de France et sur les causes qui en prolongent la durée*, Londres, Flor, 1793.

<sup>36</sup> IVERNOIS, François de, *Des causes qui ont amené l'usurpation du général Bonaparte et qui préparent sa chute*, Londres, Debosse, 1800.

<sup>37</sup> Cf. ECKHARDT, *Op. cit.*, p. 117.

jardin anglais. Après un premier échec en 1794, lorsque près de trois cent mille arbres ont péri, ses efforts ont été finalement couronnés de succès<sup>38</sup>.

A côté d'écrits théoriques ou poétiques comme *L'art de former les jardins modernes*<sup>39</sup> ou *Le jardinier solitaire*<sup>40</sup>, nous avons également la chance de pouvoir étudier à L'Orczyanum de somptueuses éditions telles que *Le plan général du jardin de Monceau*<sup>41</sup> en seize cahiers de Laboissière, ou *Le jardin Monceau* publié avec les estampes de Carmontelle<sup>42</sup>, sans parler des magnifiques cahiers présentant des jardins anglo-chinois<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup> RAPAICS, Raymund, *Magyar kertek*, Budapest, 1940, p. 177.

<sup>39</sup> LAMBERT, *L'art de former les jardins modernes, ou l'art des jardins anglois. Avec une description détaillée des jardins de Stowe, accompagnée du plan*, Paris, chez Charles-Antoine Jombert, 1771.

<sup>40</sup> *Le jardinier solitaire ou dialogues entre un curieux et un jardinier solitaire et potager et plusieurs expériences nouvelles*, Bruxelles, 1737.

<sup>41</sup> LABOISSIERE, de, *Plan général du jardin Monceau*, Paris, 1779–1788.

<sup>42</sup> *Jardin de Monceau près de Paris, appartenant à S-A. S. Mgr. Le duc de Chartres*, Paris, Torry, 1779.

<sup>43</sup> *Jardins anglo-chinois*, 20 cahiers, Paris, chez le Rouge, 1783.





## L'aspect pédagogique et rhétorique des histoires adventices dans le roman de Prévost

Dès la naissance de la littérature mœurs et fiction se trouvent étroitement liées. Au siècle des Lumières, l'entrecroisement du discours sur la morale et du discours littéraire devient un phénomène de plus en plus fréquent. Il n'est pas étonnant qu'en tant que romancier du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'abbé Prévost s'attache à cette considération moralisante, même si la prise de position véhiculée par ses romans demeure souvent équivoque, voire provocatrice<sup>1</sup>. Dans cette étude, nous tenterons d'abord de présenter l'origine de l'importance accrue de la moralité dans la pensée de Prévost. Ce faisant, nous nous concentrerons sur le rôle des histoires insérées dans l'intrigue principale du premier roman de Prévost intitulé les *Mémoires d'un homme de qualité* (1728–1731). Ensuite nous tiendrons à retrouver le côté rhétorique de ces intercalations afin d'éclaircir le procédé par lequel l'ensemble de ces éléments apparemment disparates devient composante intégrante de l'histoire principale elle-même.

Cette propriété des histoires auxiliaires de faire partie de la totalité de l'œuvre romanesque s'appuie sur une finalité faisant appel à l'intention primordiale du roman, à savoir que le récit de Prévost vise, avant tout, à instruire son public : « pour le plaisir ou l'utilité du public, je raconte les fautes où l'ardeur de la jeunesse le [le marquis de Rosemont] fit tomber »<sup>2</sup>. Chez le romancier, ce projet utilitaire remonte directement à l'ouvrage majeur de Fénelon, les *Aventures de Télémaque* (1699), qui va influencer, comme le montre le travail de Robert Grandroute<sup>3</sup>, tout le siècle des Lumières jusqu'à Rousseau. Se plaçant dans la lignée de la tradition de l'épopée antique et se rattachant au roman héroïque, ce roman à visée pédagogique de Fénelon adopte le mode romanesque de promener

---

<sup>1</sup> Cf. *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731). Il est aussi remarquable la vignette en frontispice de l'édition de 1753 de *Manon Lescaut*, gravée par Pasquier : Tiberge prend l'allure de Mentor, des Grieux est représenté en tant que Télémaque, alors que Manon y apparaît comme l'allégorie de l'amour profane, incarnée par la nymphe Eucharis. Sur le sujet voir PICARD, René, « Le sens allégorique de *Manon Lescaut* », *Cahiers Prévost d'Exiles*, 1982, p. 119–123.

<sup>2</sup> PREVOST D'EXILES, Antoine-François, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* (abr.év. MHQ), t. III (1728–31), texte établi et commenté par Jean Sgard et Pierre Berthiaume, in *Œuvres de Prévost*, t. I, sous la dir. de Jean Sgard, Grenoble, PUG, 1978, p. 120.

<sup>3</sup> GRANDROUTE, Robert, *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Genève–Paris, Slatkine, 1985.

le héros dans un voyage « éducatif »<sup>4</sup>. L'itinéraire s'y fait essentiellement dans le but de former et d'instruire le disciple à travers de nombreuses épreuves et péripéties.

Le roman pédagogique acquiert sa spécificité générique par le fait que la relation didactique – d'ailleurs constitutif omniprésent du roman dix-huitiémiste qui se rapporte au précepte horatien de plaire et d'instruire<sup>5</sup> – est inscrite à l'intérieur de la fiction elle-même. Autrement dit, l'intention didactique du romancier de former le lecteur s'y trouve doublée par la mise en récit de cette activité éducative grâce à la représentation romanesque du couple maître-élève. En effet, dans le roman pédagogique, le personnage du Mentor se charge de délivrer un enseignement, avant tout moral, à un disciple qui se présente également comme personnage du roman.

Cet aspect éducatif du genre romanesque se nourrit du progrès de la réflexion philosophique<sup>6</sup> : l'importance de l'éducation reçoit un élan considérable grâce à la pensée empiriste qui postule l'acquis des connaissances à partir d'un travail expérimental. Dans *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) Locke refuse la théorie cartésienne des idées innées et opte pour une méthode sensualiste de l'expérience et de l'observation directes pour accéder à la connaissance. Ainsi est accordée une place privilégiée à l'éducation elle-même dans la formation intellectuelle et morale des jeunes. C'est également Locke qui propose dans son traité sur l'*Éducation* (1693) le voyage comme instrument d'exploration des connaissances par le biais de la vie elle-même.

De même que le *Télémaque*, le premier roman de Prévost repose sur une structure pédagogique : le héros Renoncour et son pupille, le marquis de Rosemont, s'intruisent moralement par la vie elle-même, par la difficulté et l'expérience directe qu'ils rencontrent pendant le voyage. Les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* portent en elles-mêmes plusieurs caractéristiques empruntées à son ancêtre, le *Télémaque*<sup>7</sup>. Cette volonté d'imiter le roman de Fénelon est affichée directement dans le corps du roman prévostien. En faisant l'inventaire de ses lectures inspiratrices, Renoncour place à côté des *Caractères* de La Bruyère et des tragédies raciniennes, l'ouvrage de Fénelon. A son tour, Renoncour lui-même devient précepteur auprès de Selima quand il lui fait la lecture de l'ouvrage fénelonien et se charge d'en faire la traduction en langue turque. De plus, il semble

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 56–57.

<sup>5</sup> A vrai dire, R. Granderoute note que déjà *Gargantua* de Rabelais et les *Essais* de Montaigne prennent « un ton résolument éducatif ». *Ibid.*, p. 11.

<sup>6</sup> A ce sujet voir la présentation de R. Granderoute : *Ibid.*, p. 12–14.

<sup>7</sup> Pour une présentation plus détaillée de la parenté littéraire entre Fénelon et Prévost nous renvoyons à SGARD, Jean, *Prévost romancier*, Paris, Corti, 1968, surtout p. 83–91 et l'ensemble du chapitre sur Prévost in GRANDEROUTE, *Op. cit.*, p. 393–475.

que l'enseignement dispensé par le *Télémaque* s'avère utile et fructueux même pour le personnage du roman de Prévost :

Je fus enchanté de la morale que cet illustre prélat met dans la bouche de Thérmosiris et de Mentor qui était esclave de son côté, et de l'impression que leurs discours, pleins de vérité et de sagesse, faisaient sur le cœur du jeune Télémaque. Elles en firent aussi sur le mien ; et si la fortune me réduisait aux mêmes abaissements, je résolus d'imiter sa conduite<sup>8</sup>.

Cette sorte de stratégie pédagogique fondée sur la force de l'exemple s'opère non seulement dans le rapport du récit prévostien avec le récit de Fénelon mais elle peut agir même à l'intérieur des *Mémoires*. En effet, les jeunes héros des romans de Prévost tout aussi bien que Télémaque de Fénelon mûrissent, d'une part, à travers leur propre douleur éprouvée ; et d'autre part, ils s'emparent de la sagesse grâce aux exposés moraux donnés par leurs maîtres savants.

Pourtant, les années trente, avec l'apparition des *Mémoires* de Prévost, marquent un tournant capital dans l'histoire du roman pédagogique : le romancier arrive à renouveler le genre en se détachant de la coloration nettement politique du *Télémaque*. Alors que l'élève princier du roman de Fénelon recevait les leçons politiques pour pouvoir ensuite tenir lieu du parfait souverain de l'Ithaque, l'objet de formation dans le roman prévostien n'est plus le futur roi, mais simplement l'homme de qualité. Par conséquent, augmente l'importance du rôle formateur de l'expérience personnelle<sup>9</sup> que l'ouvrage fénelonien ne négligeait pas non plus, mais le complétait pourtant du discours magistral. Cette approche novatrice du projet pédagogique se manifeste également dans l'apport des histoires insérées à la matière instructive, dont l'étude semble être négligée – un peu injustement – par l'ouvrage de Granderoute.

Dans les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, en tant que Mentor du marquis de Rosemont, Renoncour évite de faire la morale sévère quand son élève succombe aux passions du jeu de cartes : « C'est ainsi que vos fautes mêmes pourront tourner à votre utilité<sup>10</sup>. » Soutenue par les acquis de la philosophie empiriste, l'intimité avec l'expérience vécue est donc désormais revalorisée au détriment d'une sécheresse de pédanterie fastidieuse.

Pourtant, ce n'est qu'à partir du livre sixième que les *Mémoires* prennent l'allure d'un roman d'éducation proprement dit. Auparavant, le personnage principal Renoncour errait sans cesse sur les voies de l'Europe, mais en réalité, cet itinéraire dépendait du bon vouloir du sort et se libérait d'un principe pédagogique lié

---

<sup>8</sup> PREVOST, *MHQ*, II, p. 63.

<sup>9</sup> Cf. FENELON, François de Salignac de La Mothe, *Les Aventures de Télémaque* (1699), introduction par Jeanne-Lydie Goré, Paris, Garnier, 1987, p. 408–518.

<sup>10</sup> PREVOST, *MHQ*, V, p. 262.

au « Grand Tour » dont l'exercice était en vogue à l'époque<sup>11</sup>. Par contre, la partie romanesque relatant le voyage du marquis de Rosemont se promet de prendre davantage la forme d'un voyage de formation : ayant accumulé un faisceau d'expériences personnelles, Renoncour se sent désormais capable de se placer dans le rôle du Mentor et accepte la commission d'accompagner le marquis pendant son voyage en Europe dans le cadre de ce « *Télémaque moderne* »<sup>12</sup>. A leur départ, l'homme de qualité délimite le but de cette pérégrination européenne en se détournant de l'habitude des voyages d'agrément :

Je voulais que nos voyages servissent à former le marquis de plus d'une façon. C'est quelque chose que de parcourir différents pays, et de voir un grand nombre de villes ; mais quand on se borne à cela, l'unique fruit qu'on en retire est de pouvoir raconter ce qu'on a vu [...] Mon dessein était qu'il apprît à connaître les hommes, en s'inspirant lui-même dans leur commerce<sup>13</sup>.

Ayant ainsi refusé d'écrire une relation de voyage<sup>14</sup>, le narrateur à la première personne se fixe un programme utilitaire qui correspond parfaitement au projet pédagogique. Considérer le voyage comme outil de formation est d'autant plus légitime qu'il permet la vie commune et le contact perpétuel avec les autres.

<sup>11</sup> Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, à la suite de Locke, le voyage devient délibérément formateur et initiatique. Au siècle des Lumières, cette pratique d'éduquer les jeunes aristocrates en les promenant dans les pays européens se répand de l'Angleterre sur le continent et devient presque obligatoire. Voir, entre autres, BOURGUET, Marie-Noël, art. « Voyages et voyageurs », in DELON, Michel (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 1092–1093 et GRANDEROUTE, *Op. cit.*, p. 27–28.

<sup>12</sup> A vrai dire, il est frappant que l'image originelle d'un homme de qualité passionné cède la place, au début du tome III des *Mémoires*, à la figure d'un maître calme, plein de sagesse. Ce changement significatif semble être préparé par toute une série d'histoires rajoutées susceptible d'apporter un perfectionnement aux lacunes structurales et psychologiques de l'intrigue matrice. Voir à ce sujet FRANCIS, Richard Andrews, « The additional tales in the 1756 edition of Prévost's *Mémoires d'un homme de qualité* : technique and function », *French Studies*, n° 32, 1978, p. 408–419.

<sup>13</sup> PREVOST, *MHQ*, III, p. 124–125.

<sup>14</sup> Le futur traducteur-auteur de l'*Histoire Générale des Voyages* (1746–59) s'en défend à plusieurs reprises dans le roman : « ces descriptions seraient ennuyeuses, et par conséquent peu convenables à ces mémoires. Je n'ai pas même dessein d'entrer dans le détail de toutes les villes que nous visiterions. Il pourrait faire la matière d'un ouvrage particulier, si le peu de temps qui me reste à vivre me permet de l'entreprendre. » *Ibid.*, V, p. 263. « Je crains de devenir ennuyeux par un récit si exact [...] Le lecteur s'aperçoit bien que j'ometts, à dessein, les remarques que nous fimes dans toutes les villes que je viens de nommer. Elles ne satisferaient que les antiquaires : mais je ne puis m'empêcher de marquer ici quelque étonnement de ce qu'un pays si agréable, et si rempli de choses curieuses, est négligé des voyageurs. » *Ibid.*, p. 265 et 266.

Dans le roman de Prévost, il s'agit avant tout d'une éducation sentimentale. Agé de dix-huit ans, le disciple Rosemont est sensible aux passions que son maître Renoncour lui reconnaît dès la première conversation : « malgré l'air de douceur qui paraissait dans ses yeux et et sur son visage, il avait les passions fort vives et que s'il aimait la liberté, c'était pour les satisfaire »<sup>15</sup>. Il est alors laissé à l'élève de goûter progressivement toutes les étapes de l'amour. Il est flatté d'abord par l'insistance d'une hôtesse d'auberge espagnole qui lui propose ses charmes. « Cette aventure des plus plaisantes »<sup>16</sup> lui donne l'occasion de méditer, en compagnie de son maître, sur l'excès que peut prendre la passion. Malgré son renoncement à un tel désordre, il tombe immédiatement amoureux de Diana Velez dont même la mort tragique ne peut le guérir de sa maladie amoureuse. Pourtant, le mémorialiste note que « [l']aventure de Madrid ne lui avait pas été inutile. Non seulement elle avait servi à fortifier désormais son cœur contre les surprises de l'amour, mais elle semblait lui avoir donné, en peu de temps, une expérience qui ne s'acquiert ordinairement qu'avec le secours des années<sup>17</sup>. » C'est ainsi donc que, dans la lignée lockienne, le pupille de Renoncour s'endurcit sous le fardeau de la vie elle-même.

Pourtant, l'évolution sentimentale s'effectue non seulement par la série d'épreuves douloureuses appartenant au héros, mais elle s'accomplit aussi par le biais de l'exemple d'autrui. Autrement dit, l'histoire principale contenant les aventures personnelles des héros se trouve constamment interrompue par des récits accessoires relatant les erreurs de jeunesse des personnes croisées chemin faisant. Il est à noter que cet emploi de l'histoire insérée se trouve mis en avant par le récit lui-même afin d'attribuer à celui-ci une fonction d'illustration. Au terme d'une leçon morale sur la force des passions, Renoncour, en parfait pédagogue, recourt à l'insertion d'exemples concrets pour garantir la vérité de son oraison :

...c'est que les passions déréglées se fortifiant plus vite qu'on ne peut se l'imaginer, il devient presque impossible de les vaincre, lors même qu'on aperçoit le précipice où elles ont conduit. Je pris de là occasion de raconter au marquis quelques histoires qui pouvaient servir à confirmer mon discours<sup>18</sup>.

Pourtant, dans ce cas-là, la composition écrite de ces histoires intercalées persuadant de l'authenticité du discours magistral manque d'apparaître : à vrai dire, l'homme de qualité ne donne qu'un résumé abrégé de leur contenu. Cette mention allusive des histoires secondes sert plutôt à relever leur fonction élémentaire

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, II, p. 119.

<sup>16</sup> *Ibid.*, III, p. 120.

<sup>17</sup> *Ibid.*, IV, p. 190.

<sup>18</sup> *Ibid.*, III, p. 122.

de preuve. En fin de compte, elles se révèlent demeurer « paroles perdues »<sup>19</sup> dont l'économie témoigne d'un choix arbitraire dans le champ des possibles narratifs que le roman aurait pu embrasser.

Néanmoins, cette lacune de l'histoire exemplaire au terme d'une éducation verbale n'est pas la règle générale dans le roman prévostien. Quand Renoncour médite sur l'un des thèmes majeurs des *Mémoires*, notamment sur l'importance de la fermeté dans la passion de l'amour, il entreprend quelques lignes plus bas la narration des aventures amoureuses d'un certain Monsieur C.I. Cet homme éprouve une admiration fervente envers une demoiselle flamande, Mlle de V... . Pourtant, la jeune fille languit pour un autre qui l'abandonne bientôt. Ce Monsieur C.I. n'hésite pas alors à renouer ses engagements que Mlle de V... accepte volontiers malgré la proposition d'un nouveau prétendant fortuné. Le discours qui clôt cette insertion résume la moralité que le maître peut tirer des événements relatés et semble faire écho au sermon prononcé plus haut sur la fidélité amoureuse : « Exemple de constance d'une nature extraordinaire, et qui méritait bien le peu que j'en ai rapporté<sup>20</sup>. »

Cette manière d'enchaînement de théorie morale et « sa mise en pratique insérée » semble également fonctionner dans l'ordre inverse. Ayant fini d'écouter le récit inséré de dom Porterra, Renoncour interroge son protégé, le marquis de Rosemont, sur son avis et ainsi il s'établit un dialogue entre maître-élève susceptible de constituer une moralité finale au récit édifiant. Dans l'histoire, dom Porterra est décrit comme quelqu'un de caractère jaloux et agissant sous l'impulsion de la colère mais qui – par la grandeur de son âme – se montre capable de pardonner une faute fatale. L'histoire insérée présentant l'impétuosité du cœur humain offre l'occasion au Mentor d'en faire un commentaire et s'en servir à des fins éducatives :

Notre cœur, ajoutai-je, est une espèce de théâtre, où toutes les passions représentent tour à tour. Il ne demeure jamais indifférent entre le bien et le mal, parce qu'il est de sa nature de former toujours des désirs [...] Ainsi l'homme qui s'accoutume à céder sans résistance aux premières impressions, est capable successivement de l'excès du mal et du bien [...] Défiez-vous d'un honnête homme qui l'est sans principe et sans réflexions<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> L'expression est empruntée à M. Escola qui explore dans un article l'esthétique des récits insérés abandonnés dans le roman de Lesage. Voir ESCOLA, Marc, « Récits perdus à Santillane », in *D'une gaieté ingénieuse : " L'histoire de Gil Blas ", roman de Lesage*, études réunies par Béatrice Didier et Jean-Paul Sermain, Louvain-Paris, Peeters, 2004, p. 263-279.

<sup>20</sup> PREVOST, *MHQ*, III, p. 135.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 130.

Cette harangue morale est destinée à soutenir sur le plan théorique l'idée du principe des actions humaines fondées sur la passion. De surcroît, la leçon se promet efficace car « cette histoire avait plu au marquis »<sup>22</sup>. De plus, en tant que précepteur sévère, Renoncour charge le marquis de donner forme à l'écrit au contenu de cette histoire intéressante pour l'exercer en stylistique et pour graver la prédication dans sa mémoire. Cette activité d'écriture de l'histoire insérée souligne peut-être la nécessité de composition réfléchie de toute histoire (insérée), ce qui avertit le lecteur du décalage qui existe entre les mots prononcés dans la situation d'autrefois et les discours sujets de lecture.

Pourtant, au fur et à mesure que le récit avance, le rôle du Mentor se trouve diminué et il est laissé à l'élève d'agir librement selon sa raison<sup>23</sup> :

Je vous laisse à vous-même ; c'est-à-dire que vous ne devez plus attendre, pour agir, que je vous prévienne par mes conseils ; je me réserve seulement de vous faire apercevoir en quoi vous aurez manqué. Toutes vos actions seront de vous : je ne vous accompagnerai plus que pour en être le spectateur, et s'il est besoin, pour en être quelquefois le critique<sup>24</sup>.

Au-delà d'une conduite exemplaire enfermée dans l'histoire insérée, le cas échéant, l'histoire adventice peut constituer un échantillon de comportements à éviter pour l'homme qui s'instruit par l'expérience d'autrui ainsi que de soi-même. Ainsi en est-il pour l'histoire seconde de la demoiselle enceinte qui se trouve emboîtée à l'intérieur de l'histoire du marquis de Rosambert. Rosambert narrataire entretient un rapport affectif avec l'histoire qu'il est en train d'écouter et qu'il doit ensuite narrer lui-même, il indique les sentiments que provoque en lui un tel épisode :

Cette lettre me pénétra d'horreur, de pitié et d'admiration [...] Cette funeste aventure fit sur moi des impressions terribles. Elle servit surtout à me dégoûter du commerce des femmes ; et je résolu de y renoncer entièrement<sup>25</sup>.

Nous observons que l'histoire de la demoiselle séduite exerce une influence persuasive sur le narrataire. Ainsi, les interventions directes du narrateur à l'égard de l'histoire prennent la forme plus didactique d'un commentaire moral.

D'une manière analogue, Renoncour se trouve mêlé à une débauche grivoise pendant son séjour en Allemagne. Cette orgie enivrante des Allemands le douche carrément et l'homme de qualité entame la leçon morale lui-même : « Je formai intérieurement la sincère résolution d'éviter toute ma vie ces honteuses

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Cette manière de confier le héros à ses propres expériences sera revalorisée dans le *Cleveland, le philosophe anglais*.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>25</sup> *Ibid.*, I, p. 42.

débauches, et je dois à ce spectacle la sobriété avec laquelle j'ai toujours vécu depuis<sup>26</sup>. » Il se révèle donc qu'un mauvais exemple peut également avoir une influence éducative sur le personnage témoin.

Jusqu'ici nous avons été témoin du bénéfique que l'histoire insérée pouvait apporter à son auditeur, par exemple Rosambert. Même si le récit de la demoiselle inconnue se trouvait exempt de toute intention rhétorique, l'exemple d'une mauvaise conduite avait pour résultat un effet persuasif. Cependant, dans les romans de Prévost, il existe des histoires adventices qui s'inscrivent délibérément dans une stratégie de persuasion. L'interaction entre les deux plans narratifs se veut d'être couronnée, pour ainsi dire, par une résolution explicite de vouloir agir sur le personnage du récit premier qui devient temporairement narrataire du récit intercalé, ce qui entraînerait nécessairement une modification dans le déroulement de l'intrigue principale. Ces insertions à fonction persuasive relèvent de l'action traditionnelle de la rhétorique, à savoir que le discours rhétorique vise, avant tout, à faire changer l'attitude de son auditeur<sup>27</sup>.

Pour illustrer le propos qui vient d'être dit, relevons un exemple où ce désir de fléchir l'autre est mis en valeur. Dans les *Mémoires*, l'histoire seconde d'un certain Peretti fait partie d'une action de persuasion. L'insertion de ses aventures trouve sa place juste après la période du deuil ostentatoire où en pleurant Selima, Renoncour s'abandonne au désespoir. Pourtant, ce n'est pas le héros qui donne la présentation de ses propres malheurs, mais c'est un narrateur hétérodiégétique, appelé Sachetti, qui relate l'aventure à la troisième personne : « Un ecclésiastique d'un rang distingué, me raconta un jour l'histoire suivante, à cause du rapport qu'elle avait avec la mienne »<sup>28</sup>. C'est donc par une évidence d'analogie thématique que l'exposé de l'histoire adventice est lancé. Comme dans le cas du contenu de l'histoire matrice, le rêve d'un amour parfait s'éclipse à cause de la mort de l'amante juste au moment où Peretti et sa femme consacrent leur noce par la religion. Ce sont alors les mêmes mouvements de douleur dont souffrait l'homme de qualité et qui trouvent un écho répétitif dans le deuil orgueilleux de Peretti. Le thème de la mort prématurée semble revenir sans cesse dans l'œuvre de Prévost, et hante même les voies apparemment supplémentaires du roman. C'est, en effet, sur cette équivalence thématique que le narrateur secondaire fondera son argumentation : « M. Sachetti, qui me rapporta cette histoire, en prit occasion

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>27</sup> C'est par ce fonctionnalisme que Balthasar Gibert définit la rhétorique en 1730 : « la rhétorique est l'art de trouver sur un sujet tout ce qui est capable de persuader, ou l'art de faire un discours qui soit propre à persuader. » Cité par SERMAIN, Jean-Paul, « Le code du bon goût », in *L'Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450–1950*, sous la dir. de Marc Fumaroli, Paris, PUF, 1999, p. 884.

<sup>28</sup> PREVOST, *MHQ*, II, p. 100.



de m'exciter à prendre le parti de l'Église, pour me remettre, disait-il, de mes longues agitations par une vie douce et tranquille<sup>29</sup>. » Pourtant, ses essais de persuasion se heurtent à la résistance de l'homme de qualité qui « n'étais point en état de goûter ce conseil »<sup>30</sup>.

Quels sont pourtant les moyens par lesquels l'orateur s'efforce de modifier la pensée de son destinataire ? Dans son étude *Rhétorique et roman*, Jean-Paul Sermain montre que l'efficacité de la persuasion romanesque repose sur une conception particulière de la rhétorique. Il s'agit en effet d'une nouvelle rhétorique qui – parmi les trois buts traditionnels de l'art de persuader – met l'accent sur le principe de toucher au détriment de celui d'instruire et de plaire<sup>31</sup>. Cette rhétorique fondée désormais sur les passions trouve un écho dans les romans de Prévost.

Le procédé rhétorique consistant à susciter l'émotion par l'objet représenté, par un contenu capable de mettre l'auditeur dans une disposition affective est alimenté par l'exigence d'un auditeur compatissant. Cette stratégie persuasive fondée sur l'émotion du narrataire apparaît déjà au niveau du récit premier qui est adressé, nous l'avons vu, à un lecteur dont l'image idéale est construite par le récit lui-même. L'interpellation de ce lecteur imaginé devient régulière au seuil des moments de crise. Il en est ainsi au début de la relation de l'agonie poignante de Selima : « Ceux qui n'aiment point que leur tranquillité soit troublée, même par la compassion, ou ceux qui craignent d'être trop attendris par un récit douloureux, doivent interrompre ici leur lecture. Je n'ai plus que des soupirs et des pleurs à leur offrir<sup>32</sup>. » Se discerne ainsi l'image d'un lecteur émotif, doué de sensibilité à laquelle correspond automatiquement la figure d'un narrateur qui se définit par ses sentiments. Cette aristocratie du sentiment – « quand on a le cœur formé d'une certaine façon »<sup>33</sup> – se trouve réservée, pourtant, à une élite composée des membres de la haute société.

De même, l'histoire insérée semble répéter cette situation de communication initiale : narrateur et narrataire se situant au deuxième niveau partagent obliga-

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Cette éloquence « naturelle » s'oppose à la rhétorique traditionnelle des *bienscéances* qui traverse une crise à l'époque où le roman s'affranchit également des contraintes classiques. La stratégie de persuasion où le rhéteur, en s'adaptant aux caractères de l'auditeur, sait tirer profit des préjugés et des lieux communs de la société est mise en doute par la critique systématique des valeurs sociales, idéologiques et politiques qui la justifiaient auparavant. SERMAIN, Jean-Paul, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle. L'exemple de Prévost et de Marivaux (1728–1742)*, SVEC, n° 233, 1985, Oxford, Voltaire Foundation, p. 14–22.

<sup>32</sup> PREVOST, *MHQ*, II, p. 96.

<sup>33</sup> *Ibid.*, I, p. 13.

toirement cette disposition de l'âme à la sensibilité. Ceux qui nous offrent leurs récits insérés, sont issus, dans la plupart des cas, de familles de distinction : ce sont des ducs, des marquis, des hommes illustres de la maison\*\*\* qui ouvrent leur cœur devant Renoncour. Ainsi se forme l'alliance secrète de « franc-maçonnerie »<sup>34</sup> entre les personnes solidaires des malheurs des uns et des autres. De plus, de nombreux énoncés d'introduction aux histoires secondes rappellent cette émotivité commune du narrateur avec l'auditeur, mais l'occurrence qui y insiste peut-être le plus dans les *Mémoires* est celle de l'histoire de dom M, le prince du Portugal :

Je [le prince du Portugal] vois bien, reprit-il, que ce n'est pas le hasard qui nous a réunis. Si vous avez été malheureux, vous en prendrez plus de part à mes peines ; c'est une consolation que le ciel me procure. Il faut que vous me racontiez vos aventures, et je vous promets de vous faire aussi le récit du malheureux événement qui m'oblige à m'éloigner du Portugal. Le marquis et dom Tellès, en nous écoutant, pourront s'affliger par compassion, car je m'imagine qu'ils n'ont jamais connu la douleur autrement [...] et vous pourrez tirer de lui autant de consolation que de moi, s'il est vrai qu'il s'en trouve quelqu'une à s'entretenir avec des malheureux [...] Lorsque nous eûmes achevé de souper, le prince nous remit sur nos malheurs. La nuit est longue, nous dit-il, et nous ne craignons point d'être troublés ici par des importuns. Je veux soulager mon cœur, en vous faisant le récit de mes peines ; vous me ferez ensuite celui des vôtres. Tout est si glorieux pour dom M... dans cette relation que je ne fais pas difficulté de l'insérer ici comme un morceau d'histoire qui ne saurait manquer d'être bien reçu du public<sup>35</sup>.

De ce long passage il ressort que l'enchaînement d'insertions est dû à une promesse réciproque de récits par les membres illustres de la compagnie. La prise de parole constitue pour le conteur sensible une vertu psycho-thérapeutique : par l'effet de soulagement qu'assure la narration de l'histoire de sa propre vie, les souffrances du narrateur se trouvent dissipées, ou du moins, apaisées. Cette réminiscence de chagrins s'accompagne – paradoxalement – d'une volupté de malheurs. A l'évidence, en racontant sa vie personnelle, le narrateur de l'histoire insérée n'a pas l'intention de surpasser ses douleurs, mais d'en prendre plaisir en les revivant et en éveillant la compassion de ses auditeurs. Cette volonté d'éterniser la souffrance par l'intercalation du récit paraît emprunter à la poétique prévoستienne de l'acte autobiographique, affichée en tête du récit premier : « je n'écris mes malheurs que pour ma propre satisfaction [...] C'est un soulagement que je ne puis refuser à ma douleur, et que je prie le lecteur de m'accorder quelquefois dans cet ouvrage ». En réalité, le mémorialiste finit par idolâtrer sa propre souffrance en recommençant toujours une interminable confession.

<sup>34</sup> FRANCIS, Richard Andrew, *The first person narrator in the novels of the abbé Prévost*, SVEC, n° 306, Oxford, Voltaire Foundation, 1993, p. 13.

<sup>35</sup> PREVOST, *MHQ*, IV, p. 198 et p. 199.

Pourtant, vu l'échec des deux insertions persuasives, une question se pose, à savoir : qu'est-ce qui justifierait la coupure de l'histoire principale par des événements accessoires ? En réalité, le romancier aurait pu renoncer à cette augmentation de la trame romanesque car les histoires adventices – hormis une ressemblance dans leur sujet – n'apportent rien au développement de l'histoire matrice. Leur suppression pourrait alors se faire aisément sans nuire à l'issue événementielle du roman.

Leur présence paraît légitimée non pas par une relation de cause à effet entre histoire insérée et histoire principale, mais relève d'un ordre esthétique lié à la rhétorique émotive. Au lieu de la justifier par son utilité ou sa moralité, la parole est permise pour mettre en scène la condition essentielle de l'homme. Car le personnage prévostien est celui qui vit pour les sentiments et par ses sentiments. On a vu que le dessein primordial de l'acte narratif qui adopte une finalité rhétorique consiste à remuer la sensibilité de l'auditeur et à élever ainsi l'âme à sa grandeur. C'est par cette expérience émotionnelle que se révèle l'existence authentique des personnages prévostiens. Ainsi, les valeurs esthétiques pertinentes des récits insérés tout aussi bien que celles du récit insérant permettent au personnage-narrataire, et en fin de compte, au lecteur réel de prendre conscience de lui-même. Car, en effet, chez Prévost, la jouissance du récit consiste à mettre en scène la capacité à sentir par la sensation du sentiment lui-même<sup>36</sup>. Peut-être l'échec de la persuasion de ces récits insérés s'explique-t-il par cette nouvelle rhétorique qui se contente de toucher l'affectivité au dépens d'un pragmatisme actantiel qui serait de modifier la prise de position de l'auditeur<sup>37</sup>. L'insertion se fait donc dans le but de donner terrain à ce désir de parole et d'en multiplier la jouissance.

Ainsi arrivés au seuil de notre conclusion, résumons notre parcours. Nous avons vu que dans le roman de Prévost la pratique d'insertion d'histoire est étroitement liée à la conception pédagogique de l'œuvre romanesque : tantôt l'exemple relevé y sert à instruire le narrateur lui-même, tantôt c'est le personnage précepteur qui en use, d'une manière ou d'une autre, pour édifier son élève. L'enseignement se fait au moyen d'un exemple coïncidant avec l'histoire intercalée susceptible de remplacer l'argument direct adressé au disciple. Ainsi, l'histoire insérée devient apte à multiplier et à diversifier les aventures que le héros affronte au cours de son voyage initiatique. Tout compte fait, à ce deuxième niveau du récit, l'intention didactique de l'encadrement semble reprise. Le passage suivant

---

<sup>36</sup> SERMAIN, « Le code du bon goût », p. 894.

<sup>37</sup> C'est suivant ce sentier que la rhétorique progresse à l'époque et se détourne de sa fonction originelle de pragmatisme persuasif. Elle ne vise plus à apprendre à parler de façon éloquente, mais aide à former le goût, apprend à juger de la littérature, à rendre compte de l'esthétique. Voir *Ibid.*, p. 910–911.

tiré des *Mémoires* est censé mettre au point cette poétique novatrice de Prévost sur le roman pédagogique :

Mon premier dessein, en écrivant cette histoire, était de rapporter dans l'occasion la plupart des discours que je lui tenais sur les mœurs et sur les sciences ; j'espérais rendre ainsi mon ouvrage utile à la jeunesse, qui aurait pu trouver des règles et des exemples de conduite dans un livre assez amusant pour se faire lire avec quelque plaisir. Mais plusieurs amis que j'ai consultés, m'ont détourné de cette méthode. Le public, m'ont-ils dit, n'aime pas l'air sec et pédant qui accompagne les préceptes. Voyez le sort des voyages de C... . Je me contenterai donc, comme j'ai fait jusqu'à présent, de mêler à mon récit quelques sentiments, ou quelques réflexions, telles que les conjonctures peuvent les faire naître ; et je tâcherai d'éviter tout ce qui pourrait inspirer le dégoût. Ce n'est point un traité de morale que j'écris ; c'est une histoire. Reprenons-en le fil. J'y aurai dans la suite autant de part que le marquis<sup>38</sup>.

C'est donc par ce supplément de matière romanesque, grossie, d'ailleurs, par les histoires insérées, que le roman de Prévost s'éloigne du patronage fénelonien. Se détachant ainsi de l'impératif didactique et moralisant, le romancier dépasse son prédécesseur en concevant dans l'imaginaire un moyen d'expression de l'être humain défini par son émotivité.

L'équivoque de la pédagogie romanesque et l'échec de la persuasion nous amènent à penser que l'intention didactique et rhétorique du roman chez Prévost fait partie du jeu de tromperie : elle aussi se révèle fiction liée aux fictions avouées.

---

<sup>38</sup> PREVOST, *MHQ*, IV, p. 190.

## Le scepticisme sur l'utilité des voyages

Le siècle des Lumières apprécie les voyages : la lecture des relations fait partie de la formation des philosophes, le voyage pédagogique ne perd pas de sa popularité, les voyages d'exploration contribuent à la naissance de l'anthropologie. Pourtant, des voix sceptiques se mêlent à ce respect. Tout le monde ne préconise pas le déplacement comme moyen de se former et certains ne croient pas sans réserve aux descriptions des pays lointains : l'esprit critique atteint les voyages. Ce n'est pas au XVIII<sup>e</sup> siècle que cette attitude sceptique naît mais l'époque la verra renaître et s'amplifier par les plus grands penseurs.

Dans le présent article, nous observerons en grandes lignes les deux traditions de la pensée occidentale : celle favorable et celle défavorable aux voyageurs et à leurs récits. Ce débat est très ancien, les arguments pour et contre sont abondants déjà chez les Anciens. La discussion se renforce aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, époques confrontées aux relations que laissent les découvertes géographiques ainsi qu'à la pratique de plus en plus répandue du voyage pédagogique, ouvert désormais à des milieux plus larges et plus diversifiés. Aussi, nous proposons de mener notre enquête vers ces deux siècles, ce qui nous permettra de parler des plus importantes formes du voyage des Lumières et de leur critique chez les philosophes.

Les doutes sur l'utilité des voyages et sur la sincérité des voyageurs semblent aussi anciens que les récits de voyage eux-mêmes. L'idée fait très tôt son entrée dans la fiction, et surtout dans les voyages imaginaires. Dans *l'Histoire véritable*, Lucien déclare suivre l'exemple des « anciens poètes et historiens » comme Ctésias, Jambule et Homère, « qui n'ont pu s'empêcher de nous débiter pour bons plusieurs contes fabuleux et ridicules [...] et conté diverses aventures qu'ils disaient leur être arrivées dans leurs voyages ». Lucien veut « composer quelque roman à leur exemple »<sup>1</sup> sans faire croire son histoire comme véridique et avoue mentir dès les premières pages, d'où l'ironie du titre choisi. Chez lui, le plus ancien représentant des voyageurs menteurs est Ulysse, un personnage lui-même fictif, à qui Homère fait dire des « rêveries ». Il fait également allusion à Hérodote, Socrate et Platon comme des auteurs qui ont trompé les lecteurs en parlant de leurs voyages<sup>2</sup>.

Si la fiction est confrontée au dilemme de la vérité et du mensonge, la philosophie fait face à celui d'utilité et inutilité. Sénèque se montre sceptique

---

<sup>1</sup> LUCIEN de SAMOSATE, *Histoire véritable*, in *Voyages aux pays de nulle part*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 23–25.

concernant le bonheur que l'on peut attendre des voyages. Dans la lettre XXVIII, il s'appuie sur l'expérience commune que les voyages ne vainquent pas la mélancolie et démontre que l'on peut trouver le bonheur en restant au même endroit. Il reprend ces idées dans la lettre CIV et affirme que le voyage ne forme pas la sagesse, n'apprend aucun métier, n'élimine aucun mal de l'âme, ne dissout pas les idées fausses et ne rend ni meilleur ni plus sain. Au lieu du voyage qui ait son but en soi, Sénèque recommande la persévérance dans l'étude.

Pour Daniel Roche, le débat sur l'utilité ou l'inutilité des voyages correspond à un enjeu fondamental de la culture moderne : perception stable versus vision ouverte et nomade du monde, dont la deuxième sort victorieuse. L'humanisme suit la tradition favorable au voyage, qui doit être utile et agréable, et servir le progrès de l'esprit humain<sup>3</sup>.

Bien que Montaigne se montre fidèle à ce point de vue dans le chapitre « De la vanité » des *Essais*, il avoue que le bonheur procuré par les nouveautés est moins évident que l'on pourrait croire. Le désir de voyager est alimenté par la curiosité des choses nouvelles et inconnues et souvent par la lassitude. Montaigne prêche l'équilibre du repos et du déplacement et admet la futilité de la quête – « je sais bien ce que je fuis, mais non pas ce que je cherche »<sup>4</sup> – et que le plaisir de voyager témoigne de l'inquiétude et de l'irrésolution<sup>5</sup>. Le voyage est en même temps « un exercice profitable » et une école<sup>6</sup>.

Les penseurs anglais s'occupent des mêmes questions à la même époque. Francis Bacon est parmi les premiers à définir le voyage comme une forme de l'éducation pour les jeunes et souligne le rôle du précepteur qui sait orienter le jeune voyageur. Il conseille à ce dernier de tenir un journal, non pas pour les événements du voyage mais pour les observations et réflexions. Il recommande les choses qui méritent d'être vues ; en fait il formule un code du voyage curieux et du voyage savant. Finalement, Bacon résume les conseils pour faire un voyage relativement court mais instructif : connaître au moins un peu la langue du pays, employer un précepteur, suivre une carte ou un guide, tenir un journal, sortir du milieu de ses compatriotes, rencontrer les gens de mérite, garder les relations par correspondance et manifester une réserve après son retour ; autant d'idées qui deviendront des obligations aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> ROCHE, Daniel, *Humeurs vagabondes : De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p. 59–60.

<sup>4</sup> MONTAIGNE, Michel de, « De la vanité », in *Essais*, t. III, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 185.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>7</sup> BACON, Francis, « Des Voyages », in *Essais*, trad. par M. Castelain, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1964, p. 91–95.

La Fontaine s'avère plus réticent sur les voyages que Montaigne ou Bacon. Les *Fables* nous apprennent les dures leçons du déplacement par les mésaventures des protagonistes qui quittent leur foyer et leur condition<sup>8</sup>. Dans les *Deux pigeons*, La Fontaine parle de « l'humeur inquiète » de celui qui a envie de voyager et quitte son frère. Il raconte le malheur de l'oiseau voyageur et termine par l'éloge de l'amour et la nostalgie des moments doux. Sa conclusion est d'éviter la séparation des êtres aimés et de ne chercher que l'attachement :

Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ?  
Que ce soit aux rives prochaines ;  
Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,  
Toujours divers, toujours nouveau ;  
Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste<sup>9</sup>.

Le siècle des Lumières prolonge et nuance la réflexion des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. La question de l'utilité des voyages et de la crédibilité des récits préoccupe les penseurs. La plupart des contemporains partagent l'enthousiasme pour les voyages mais l'attitude sceptique a également ses partisans. Les guerres des pouvoirs maritimes, la perte des colonies françaises dans la deuxième moitié du siècle, mais aussi les effets néfastes de la colonisation suscitent les réserves des philosophes. Le XVIII<sup>e</sup> siècle connaîtra une critique raisonnée de la littérature des voyages, qui n'est pourtant pas exempte de préjugés, anciens ou nouveaux. Les Philosophes réclament l'exactitude de l'information, sélectionnent les auteurs et font preuve d'une lecture critique des sources, même si leurs blâmes et éloges sont loin d'être objectifs<sup>10</sup>.

Malgré la mise en cause de la crédibilité des voyageurs nous ne pouvons parler de vrais mensonges que dans certains cas. L'analyse la plus méthodique en a été faite par Percy G. Adams, qui distingue les cas suivants : le voyageur invente des faits, donne un faux reportage sur le peuple visité, falsifie la description topographique, ment en parlant d'autres voyageurs ou dit avoir visité des lieux où il n'a jamais été. Un cas particulier est celui du pseudo-voyage, dont l'auteur veut faire croire, souvent avec succès, qu'il s'agit d'un récit de voyage réel<sup>11</sup>. Ces mensonges ne sont pas toujours découverts par les lecteurs de l'époque ; en dépit des discussions et démentis – comme le cas des géants Patagons – mythes et mystifications subsistent. Ce n'est pas un mensonge délibéré que les Philosophes reprochent le plus souvent aux voyageurs mais l'incompétence de voir, de connaître et de transmettre les connaissances.

<sup>8</sup> ROCHE, *Op. cit.*, p. 49–50.

<sup>9</sup> LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Classiques Garnier, 1990, p. 247.

<sup>10</sup> DUCHET, Michèle, *Anthropologie et Histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 95–99.

<sup>11</sup> ADAMS, Percy G., *Travelers and Travel Liars, 1660–1800*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962, p. 11, p. 80–85.

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est le Suisse Bêat Louis de Muralt qui remet en cause l'utilité des voyages. Ses *Lettres sur les Anglais et sur les Français* ont eu une influence indéniable sur Rousseau. Voyageur lui-même, Bêat de Muralt se montre sceptique à l'égard des expériences du voyage. Il commence à exalter la vie sédentaire à la campagne après son retour au pays natal :

Comme on ne doit faire la Guerre que pour avoir la Paix, et l'affermir davantage, de même on ne doit voyager que pour pouvoir ensuite demeurer chez soi tranquillement, et jouir du Repos sans s'en dégoûter<sup>12</sup>.

Dans la *Lettre sur les voyages*, il affirme que le voyage de formation est tourné en abus, il n'est pas dirigé selon les besoins de jeunes et ne donne pas la connaissance de soi. Muralt préfère chercher les gens de mérite dans son pays et conseille le voyage dans le temps pour retrouver l'héritage de sa patrie<sup>13</sup>.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est en effet marqué par la pratique du voyage de formation. Le parcours à des fins éducatives dans les principaux pays de l'Europe, parmi lesquels l'Italie reste la plus importante destination, devient une tradition avec Montaigne et Bacon. C'est au dix-septième siècle que cette pratique est codifiée sous la forme du *Grand Tour*<sup>14</sup>. Cette coutume, d'origine anglaise, fait partie de l'éducation du jeune aristocrate après son enseignement livresque. Elle se répand sur le continent et acquiert rapidement un cadre fixe : selon le modèle classique le jeune homme suit un itinéraire précis avec son précepteur, le tour dure environ trois ans, de villes en villes et toujours à l'intérieur de la bonne société. Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit naître la critique du *Grand Tour*, qui devient progressivement moins formaliste et se complète d'autres parcours : de longs séjours d'étude à l'étranger ou circuits des savants et des hommes d'affaires<sup>15</sup>.

L'article « Voyage » de l'*Encyclopédie*, écrit par le chevalier de Jaucourt, est révélateur de l'image répandue à l'époque. Après avoir présenté les voyages des Anciens, l'article souligne le rôle formateur du voyage reprenant certaines idées en vogue depuis l'âge classique, l'avantage des voyages sur la formation théorique, son rôle pour acquérir un jugement stable, l'importance de l'étude des mœurs et d'une enquête encyclopédique :

C'est un genre d'étude auquel on ne supplée point par les livres, et par le rapport d'autrui ; il faut soi-même juger des hommes, des lieux et des objets [...] Ainsi le principal but qu'on doit se proposer dans ses voyages, est sans contredit d'examiner

<sup>12</sup> MURALT, Bêat de, *Lettres sur les Anglois et les François et sur les Voiages*, Paris, Honoré Champion, 1933, p. 285.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 298–299, p. 307.

<sup>14</sup> BOURGUET, Marie-Noëlle, art. « Voyages et voyageurs », in *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 1092.

<sup>15</sup> CHESSEX, Pierre, art. « Grand Tour », in *Ibid.*, p. 518–521.



les mœurs, les coutumes, le génie des autres nations, leur goût dominant, leurs arts, leurs sciences, leurs manufactures et leur commerce<sup>16</sup>.

Jaucourt restreint le voyage pédagogique aux « états policés de l'Europe » et – suivant la tradition – apprécie avant tout l'Italie.

Les voyages de découverte et les voyages lointains sont également au centre de la pensée des Lumières mais suscitent des réserves. La plupart des Philosophes mettent en cause la fidélité des récits de découvertes et celle des descriptions des peuples sauvages. Bien que les voyages d'études soient tant appréciés, l'article « Voyageur » met en garde contre les relations, car les voyageurs témoignent de peu de fidélité en les écrivant et il y en a peu auxquelles on peut faire confiance. L'article dénonce la reprise des descriptions dans les récits antérieurs comme la cause principale des erreurs qui se perpétuent :

Ils [les auteurs] ajoutent presque toujours aux choses qu'ils ont vues, celles qu'ils pouvaient voir ; et pour ne pas laisser le récit de leurs voyages imparfait, ils rapportent ce qu'ils ont lu dans les auteurs, parce qu'ils sont premièrement trompés, *de même qu'ils trompent leurs lecteurs ensuite*<sup>17</sup>.

L'autorité est le géographe antique Strabon : « Il y a bien peu de relations auxquelles on ne puisse appliquer ce que Strabon disait de celles de Ménélas : je vois bien que tout homme qui décrit ses voyages est un menteur<sup>18</sup>. » Ce n'est pas pourtant la mauvaise foi que l'article reproche aux voyageurs, mais l'emploi inexact des lectures et des informations secondaires.

Avant la génération des encyclopédistes, Montesquieu fait un tour d'Europe de 1728 à 1731 dont l'objectif est d'étudier les institutions politiques et sociales, l'industrie, le commerce et les arts. Il suit le modèle du voyage éclairé : prépare son tour par des lectures approfondies ; rencontre des aristocrates, hommes politiques, ecclésiastiques, savants, écrivains ; visite des salons, des musées, des théâtres, des opéras et prend des notes soigneuses. Comme l'affirme Daniel Roche, Montesquieu veut compléter et confronter ses connaissances à l'expérience, à l'observation, pour comprendre la « nature des choses », l'interaction des principes et des conditions de l'organisation sociale<sup>19</sup>.

Voyageur lui-même, Montesquieu énonce des remarques critiques dans les *Lettres persanes*. Rhédi exprime ses doutes sur l'utilité du progrès scientifique et fait l'éloge de la simplicité et de l'ignorance des temps anciens dans la Lettre 102 :

Que nous a servi l'invention de la boussole, et la découverte de tant de peuples, qu'à nous communiquer leurs maladies plutôt que leurs richesses ? [...] Les nations entières

<sup>16</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome XVII, Neufchastel, 1765, p. 477.

<sup>17</sup> *Ibid.* (Nos italiques).

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> ROCHE, *Op. cit.*, p. 165.

ont été détruites ; et les hommes qui ont échappé à la mort ont été réduits à une servitude si rude, que le récit en fait frémir les musulmans<sup>20</sup>.

Le roman évoque le rôle formateur des voyages en même temps. Dans la Lettre 8, Usbek recourt au cliché de l'utilité des voyages pour masquer la véritable raison de son départ, l'exil volontaire devant le despotisme de la cour persane. Si le voyage peut jouer un rôle dans la formation spirituelle, c'est parce qu'il entraîne un changement dans le voyageur et qu'il l'aide à se débarrasser des préjugés, ce que Usbek constate au tout début de sa route<sup>21</sup>.

Diderot n'a pas pu connaître les *Voyages* de Montesquieu, publiés seulement au XIX<sup>e</sup> siècle, mais il en a entendu parlé. Il dépeint le président comme un voyageur curieux et méthodique dans une lettre à Sophie Volland le 5 septembre 1762. Il raconte l'histoire de la plaisanterie de Lord Chesterfield : selon l'anecdote, le Lord fait croire à Montesquieu que ses bagages seront fouillés à Venise, qui se met à détruire certains papiers dans lesquels il critique le gouvernement de Venise. Diderot ne manque pas de noter le modèle de Montesquieu : « Le président se répandait beaucoup, allait partout, voyait tout, interrogeait, causait, et le soir tenait registre des observations qu'il avait faites<sup>22</sup>. » Il conseillera une attitude pareille douze ans plus tard dans le *Préliminaire* du *Voyage en Hollande*. Quant à la remarque de Rhédi, il est possible de retrouver la même position dans un passage que Diderot rédige pour l'*Histoire des deux Indes* :

Toute cette longue suite de voyageurs européens que l'avidité a conduits dans le Nouveau Monde ne nous ont appris qu'une chose, c'est jusqu'où la soif de l'or était capable de porter les hommes, jusqu'où elle était capable de les aveugler. [...] je demande s'il ne vaudrait pas mieux que les nations fussent demeurées sédentaires, isolées, ignorantes et hospitalières, que de s'être empoisonnées de la plus féroce de toutes les passions<sup>23</sup>.

Voltaire, qui a visité surtout les pays du Nord (il a passé deux ans en Angleterre, s'est rendu en Hollande, en Allemagne et à Berlin) n'écrit pas de récit de voyage et les déplacements sont suivis d'une sédentarisation dans la dernière époque de sa vie. L'installation définitive ne signifie pourtant pas fermeture : il accueille des centaines de visiteurs à Ferney pendant 20 ans. Il utilise la trame du voyage fictif dans plusieurs ouvrages, tels *Micromégas*, *Candide* ou l'*Histoire des voyages de Scarméntado*. Dans ce dernier, il reprend les stéréotypes de la *peregrinatio* et du *Grand Tour* : le narrateur est obligé de parcourir le monde à cause de

<sup>20</sup> MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, in *Œuvres complètes*, t. I, Oxford, The Voltaire Foundation, 2004, p. 417.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 153–154.

<sup>22</sup> DIDEROT, Denis, *Correspondance*, t. V, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 429. L'anecdote ne s'avère pas vraie.

<sup>23</sup> DIDEROT, Contributions à l'*Histoire des deux Indes*, in *Œuvres*, tome III, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 596.

la persécution religieuse<sup>24</sup>. Il traverse Rome, la France, l'Angleterre, la Hollande, l'Espagne, la Turquie, la Perse, la Chine, l'Inde et l'Afrique. Il voit partout une période troublée par les guerres civiles et religieuses, les abus du gouvernement et de l'Église. Le voyage devient donc un parcours satirique des civilisations et de l'histoire. La conclusion de Scarmentado, qui trouve l'état le plus doux de la vie en se mariant et devenant cocu chez lui, fait penser au retour de Candide<sup>25</sup>.

Si Voltaire déploie sa verve satirique, Rousseau se montre méfiant, parfois même méprisant à l'égard des relations de voyage. Ce mépris n'est pourtant pas représentatif de l'époque, il s'agit d'un cas particulier, poussant le scepticisme jusqu'au bout<sup>26</sup>. Daniel Roche affirme avec raison que la position de Rousseau – lecteur avide des voyages et de *l'Histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost mais qui perd progressivement son intérêt – n'est pas la condamnation de toute mobilité<sup>27</sup>.

Dans la note X du *Discours sur l'inégalité*, Rousseau reproche aux voyageurs l'absence d'un savoir fiable et propose une lecture critique des relations. Ce passage du *Discours* concerne les voyages de découverte et les voyages de longue course sur les autres continents, sources primaires de l'anthropologie à l'époque. Rousseau réfléchit sur la diversité de l'espèce humaine, cite *l'Histoire générale des voyages* et certaines descriptions des espèces d'animaux anthropomorphes. Il trouve ces observations excessives et conclut à l'incompétence des voyageurs en matière anthropologique :

Depuis trois ou quatre cents ans que les habitants de l'Europe inondent les autres parties du monde et publient sans cesse de nouveaux recueils de voyages et de relations, je suis persuadé que nous ne connaissons d'hommes que les seuls Européens [...] Les particuliers ont beau aller et venir, il semble que la Philosophie ne voyage point, aussi, celle de chaque peuple est-elle peu propre pour un autre. La cause de ceci est manifeste, au moins pour les contrées éloignées : il n'y a guère que quatre sortes d'hommes qui fassent des voyages de long cours, les marins, les marchands, les soldats et les missionnaires<sup>28</sup>.

Rousseau juge sévèrement les préjugés et répétitions des voyageurs et évoque les voyages des anciens philosophes, qu'il aimerait voir renaître pour donner un véritable savoir sur l'espèce humaine :

---

<sup>24</sup> ROCHE, *Op. cit.*, p. 735–753.

<sup>25</sup> VOLTAIRE, *Histoire des voyages de Scarmentado*, in *Zadig et autres contes*, Paris, Gallimard, 1979.

<sup>26</sup> « Mais le cas de Rousseau est un cas limite, et si l'ensemble des philosophes partage son scepticisme, celui-ci se traduit moins par un mépris systématique que par un doute méthodique. » DUCHET, *Op. cit.*, p. 101.

<sup>27</sup> ROCHE, *Op. cit.*, p. 77, p. 781–782.

<sup>28</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, in *Œuvres politiques*, Paris, Bordas, 1989, p. 99.

Supposons un Montesquieu, un Buffon, un Diderot, un Duclos, un d'Alembert, un Condillac [...] voyageant pour instruire leurs compatriotes, observant et décrivant, comme ils savent faire [...] supposons que ces nouveaux Hercules, de retour de ces courses mémorables, fissent ensuite à loisir l'histoire naturelle, morale et politique [...] nous verrions nous-mêmes sortir un monde nouveau de dessous leur plume [...]»<sup>29</sup>.

Rousseau n'est pas hostile à d'autres formes de mobilité : il est le premier à considérer le voyage à pied comme la libération de la pensée, ce dont il parle dans le livre IV des *Confessions*<sup>30</sup>. Il consacre le dernier chapitre d'*Émile* aux voyages. Cherchant à répondre au dilemme de leur utilité, il établit une analogie avec la littérature : il constate que de même manière que son siècle tire peu de savoir de beaucoup de lectures, il tire peu de connaissances de beaucoup de voyages. Rousseau rejette la lecture des récits de voyage à cause des préjugés, mensonges et de la mauvaise foi des voyageurs.

En revanche, le voyage qu'il prépare pour son élève se base sur des principes préalablement établis. Pour connaître l'homme, il ne faut pas parcourir le monde entier mais « il faut savoir voyager »<sup>31</sup> surtout parce que le voyage ne convient qu'à très peu de gens. Rousseau veut donc qu'Émile – après une étude attentive du droit politique – visite quelques-uns des grands pays et d'autres, plus petits, de l'Europe, qu'il apprenne deux ou trois langues, qu'il voie ce qui le mérite en histoire naturelle, en politique, en arts et qu'il observe surtout les mœurs. De plus, ce déplacement méthodique doit procurer une instruction multiple, par exemple dans la formation des sentiments d'Émile. L'élève de Rousseau doit se focaliser sur le présent des pays visités et ne pas laisser entrer l'amour-propre dans ses rapports aux autres<sup>32</sup>.

Bernardin de Saint-Pierre ajoute une lettre intitulée « Sur les voyageurs et les voyages » au *Voyage à l'île de France* (1773) après son retour en France. Il met en relief, comme Rousseau, la rareté des voyageurs-philosophes et insiste sur la difficulté du genre du récit de voyage. Il recommande l'observation de la nature, ce qui manque à son avis même aux grands auteurs exemplaires comme Addison, Chardin ou Lahontan. Après dix ans d'absence, il conclut à l'importance de l'attachement au pays natal<sup>33</sup>. Selon Alain Guyot, la conception de Bernardin de Saint-Pierre est d'autant plus intéressante qu'il a eu un rôle non négligeable dans l'élaboration de ce qui deviendra le voyage romantique. Guyot remarque la parenté des idées de Bernardin de Saint-Pierre avec certains passages de *l'Histoire*

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>30</sup> ROCHE, *Op. cit.*, p. 764.

<sup>31</sup> ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 592.

<sup>32</sup> BAKER, Felicity, « L'esprit de l'hospitalité chez Émile », *Romantisme*, n° 4, 1972, p. 90–95.

<sup>33</sup> BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Voyage à l'île de France*, Paris, Maspero, 1983, p. 251–258.

*des deux Indes*, inspirés ou rédigés par Diderot<sup>34</sup>. Le lien avec Rousseau est encore plus patent : pour les deux auteurs, le véritable fruit du voyage est l'aspiration de rentrer dans sa patrie<sup>35</sup>.

Les auteurs et textes traités ont certainement eu un impact sur Diderot, philosophe réputé pour son sédentarisme. Nombre d'éléments se retrouveront dans sa pensée : l'attachement à la famille et aux amis, la dissipation que le voyage peut amener ou la crainte d'une inquiétude nuisible. Il intègre tous ces arguments d'une manière cohérente dans ses œuvres. Les réserves sur l'utilité des voyages et la figure ambiguë du voyageur reparaîtront dans sa vision cyclique de l'Histoire et dans son anticolonialisme.

---

<sup>34</sup> GUYOT, Alain, « Bernardin de Saint-Pierre : du voyageur récalcitrant au voyageur immobile », *Revue des Sciences Humaines*, n° 245, janvier – mars 1997, p. 112–115.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 122.



## Brieftheorie in der Literatur der ungarischen Aufklärung

In meinem Aufsatz beschäftige ich mich mit den Brief- und Brieftheorieauffassungen in der Periode der ungarischen Aufklärung. Das in den letzten Jahrzehnten zunehmende Interesse an der Briefliteratur richtet sich vor allem auf die eigenartige Wandlung der Öffentlichkeitsstruktur in Ungarn, indem die Briefe eine besondere und wichtige Funktion in diesem Änderungsprozess der adligen Öffentlichkeit einfüllen.<sup>1</sup> Auf der anderen Seite brachten auch die dem methodologischen Ansatz des autobiographischen Paktes bezüglich der Briefinterpretation (Lejeune) entwachsenen Forschungen<sup>2</sup> neue Einsichten zum Licht. Darüber hinaus wird das Genre des Briefes auch als Quelle der Literaturgeschichtsschreibung intensiv nachgesucht.<sup>3</sup> Gegenüber die vorher Erwähnten handelt es sich in meinem Aufsatz darum, auf welche Weise diejenigen Änderungen, die angesichts der Bewertung des praktisch geführten Privatbriefwechsels in den Reflexionen des 18. Jahrhunderts allen voran in deutschsprachigem Kontext allgemein bestanden, in den ungarischen Brieftheorien vorkamen. Die Spuren dieser brieftheoretischen Wende, deren vorzüglichsten Vertreter Gellert und Stockhausen waren,<sup>4</sup> lassen sich auch in der ungarischen Briefliteratur nachweisen – trotz ihrer rhetorisch gesinnten Grundstellung. Im folgenden versuche ich eine Darstellung dieses Sachverhaltes.

Um die Relevanz dieser Änderungen zu zeigen, muss erstens eine traditionelle Brieflehre unter die Lupe genommen werden, die während des 18. Jahrhunderts – d. h. noch vor der angedeuteten Wende – allgemeinen gebraucht worden war. Das *Candidatus Rheoricae* von Alvarus<sup>5</sup> selbst ein katholisches Lehrbuch für die fünfte, poetische Klasse der Gymnasien, wo die Brieftheorie detailliert gelehrt wurde, gibt uns eine ausführliche Durchsicht über die betreffenden Theoremen.

---

<sup>1</sup> Mezei, Márta, *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben*, Budapest, Argumentum, 1994.

<sup>2</sup> Kiczenkó, Judit – Thimár, Attila (hg.), *Levél, író, irodalom: A levéltudomány történetéről és elméletéről*, Piliscsaba, PPKE BTK, 2000.

<sup>3</sup> Hász-Fehér Katalin, «Levéltudomány és irodalomtörténet-írás», *Irodalomtörténet*, 2003/1, p. 43–54.

<sup>4</sup> Jung, Werner, «Zur Reform des deutschen Briefstils im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zu C. F. Gellerts Epistolographie», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 1995/4, p. 481–498; Nörtemann, Regina, «Brieftheoretische Konzepte im 18. Jahrhundert und ihre Genese», in Ebrecht, Angelika – Nörtemann, Regina – Schwarz, Herta (hg.), *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*, Stuttgart, Metzler, 1990.

<sup>5</sup> Alvarus, Emmanuelus, *Institutionum Grammaticarum Liber III*, Tyrnaviae, 1769.

Bei Alvarus kommen stereotypisch diejenigen Stichwörter vor, welche von der Antikvität alle Lehre bestimmten,<sup>6</sup> sowie *Philophronesis* (Freundschaft), *Parusia* (Dasein), *Homilia* (Konversation). Betreffs des Stils befindet man hier auch alte Regeln: der Brief ist „Gespräch zwischen Entfernten“, sein Stil muss daher klar, einfach und kurz sein. Vor dieser Hintergrund antiker Topoi ergibt sich die Selbstverständlichkeit solcher Annahmen, wie die folgende: ein Nichtgebildeter (*illiteratus*), der trotzdem über guten Geschmack und rechte Urteilskraft verfügt, ist fähig seine Angelegenheit auf Grund seiner natürlichen rhetorischen Begabung (*nativa facundia*) sowohl im Sprechen, als auch im Schreiben (natürlich auch in Briefen) erfolgreich zu vertreten. Aus diesen Gedanken wird festgestellt, dass der Charakter des Verfassers (*ingenium scribentis*) bloß aus einem einzigen Brief herausgenommen werden kann, ähnlich einer einzigen sprachlichen Äusserung. Den praktischen Aspekten des Lehrbuchs gemäß wird aber das Gewicht auf die rhetorische Klassifizierung der Briefe gelegt, so erfährt ihre Struktur, Redaktion und die Beschreibung der verschiedenen Typen eine vielseitige Darstellung. Alvarus klassifiziert die Briefe der Redensgattungen entsprechend in drei Arten. Die Struktur der Briefe folgt der Konstruktion der Rede, das heisst, dass er nach den Teilen *exordium*, *propositio*, *confirmatio* und *epilogus* eingeordnet werden muss. Die einzelnen Teile sind aber unterschiedlich den Regeln der einzelnen Gattungen der Rede und der Brieftypen folgend. Das *exordium* kann entfallen, wenn man an seinen Freund oder sein Familienglied schreibt: statt des *exordiums* darf man hier die Umstände des Schreibens bekannt geben. Ist der Adressat des Briefes von hoherem gesellschaftlichem Rang als der Verfasser, so soll der Verfasser in diesem Teil für die Gewinnung der Benevolenz des Adressaten argumentieren. In der *propositio* führt man den Gegenstand des Briefes und die diesbezüglichen Argumente vor. Die detaillierte Entfaltung der in der *propositio* angegebenen Argumente und die Widerlegung der gegebenenfalls vorgeworfenen Gegenargumente erweisen sich für die *confirmatio* als ihre eigentümlichen Aufgaben. In dem *epilogus* müssen das Thema und die Argumente kurz wiederholt werden. Alvarus empfiehlt die *silva* von Buchler<sup>7</sup> als Ergänzung seiner den Stil angehenden – grösstenteils lakonischen – Bemerkungen über die Deutlichkeit, Einfachheit und Kurzheit des Briefes, da Buchlers Arbeit eine Sammlung von Redensarten der besten Briefautoren den einzelnen Gattungen gemäß darbietet.

Die praktische Grundlegung der *Ratio Educationis* änderte nichts im Zusammenhang mit der Zielsetzung des Lateinunterrichtes, dessen Aufgabe weiterhin in der Entwicklung der Fähigkeit zum richtigen Sprechen und Schreiben be-

<sup>6</sup> S. Nörtemann, Regina, *zit. op.*, p. 210–212.

<sup>7</sup> S. Buchlerus, Joannes, *Thesaurus conscribendarum epistolarum*, Editio secunda, Tyrnaviæ, 1762.



stand; diese Anforderung folgt natürlich der zukünftigen gesellschaftlichen Rolle der Studenten.

Das Lehrbuch *Paradigmata Orationis* von Andreas Zachar,<sup>8</sup> das sich in seinem Vorwort auf die *Ratio* ausdrücklich bezieht, erörtert ausführlich das Genre des Briefes in diesem gesellschaftlichen Kontext. Obwohl die Ziele bei Zachar unverändert geblieben sind, weicht der Hintergrund der Brieftheorie von der Auffassung Alvarus in vollem Maß ab. Davon legt schon das von Zachar gewählte Motto für den Abschnitt ein klares Zeugnis ab: „Meliora sunt ea, quae natura, quam quae arte perfecta sunt.“ Die sowohl von Alvarus, als auch von Zachar zitierte dieselbe Textstelle aus dem *De officiis* hebt den Unterschied auf eine klar ersichtliche Weise heraus: „contentionis praecepta Rhetorum habemus multa, nulla sermonis“.<sup>9</sup> Die Fortsetzung des Zitates bei Cicero ist eindeutig theorienfeindlich: „quamquam haud scio an possint haec quoque esse“. Alvarus setzt sofort den Gedankengang mit dem Ciceros fort: die Regeln der Rede sind auch für die Konversation, d. i. auch für die Briefe gültig,<sup>10</sup> dann gibt er ausnahmslos die oben dargestellten Regeln an. Im Gegenteil von Alvarus klingt der Anfang des Abschnittes sehr skeptisch bei Zachar. Beachtet man die vielen vorkommenen Variationen der geläufigen Briefe, kann man darüber nicht wundern, dass fast je einzelne Verfasser seine eigenen Normen des Briefschreibens hat. Daraus folgt, dass man kein Sicheres festlegen kann. Nach diesen Aussagen erörtert Zachar diejenigen Vorstellungen, die seine skeptische Ansicht im Zusammenhang mit dem prosaischen Briefes bekräftigen. Diese brieftheoretische Wende der Mitte des 18. Jahrhunderts, deren zufolge die Natürlichkeit und die Unregelmäßigkeit in den Vordergrund drangen, hatte ihre Wurzeln schon im Kontext der oben erwähnten Topoi der Antike. In dieser Hinsicht bezieht Zachar die Stelle bei Cicero auf neue Theorien mit Recht – selbst Gellert beruft sich mehrmals auf seine antiken Vorläufer.<sup>11</sup> Im *Paradigmata Orationis* Zachars ist für uns nicht nur die Tatsache der Rezeption der damals neuesten deutschen Briefauffassung von Interesse, sondern die Auslegung dieser Theorie, wodurch die Schwerpunkte der Wende sich verschieben. Zachar nimmt die Natürlichkeit, eine der Zentralbegriffe der *Praktischen Abhandlung* von Gellert über: „es gibt nichts leichter als das Schreiben eines Briefes, wenn [der Verfasser] beim Schreiben und Denken von der Natur geleitet wird“.<sup>12</sup> Nach der Erklärung Zachars sind alle neueren Theoretiker davon gemeinsam überzeugt, dass der Brief nicht mehr Brief bleibt,

<sup>8</sup> Zachar, Andreas, *Paradigmata orationis*, Tirnaviae, 1794, p. 85–114.

<sup>9</sup> Zachar, *zit. op.*, p. 90.

<sup>10</sup> Alvarus, *zit. op.*, p. 292.

<sup>11</sup> Gellert, Christian F., *Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*, Leipzig, 1751, p. 2–3, 7–8.

<sup>12</sup> Zachar, *zit. op.*, p. 87.

wenn das Prinzip der Natürlichkeit entnommen und damit sein Wesen allein auf Grund der rhetorischen Regeln (*exordium*, *propositio* usw. oder *chria*) beschrieben wird. Zachar weist aber die Rhetorik keineswegs völlig zurück, weil er die auf die Unregelmäßigkeit basierende Auffassung für diejenigen entwickelt habe, die imstande wären ausgezeichnete Briefe zu schreiben, trotz der Tatsache, dass sie rhetorisch nicht ausgebildet sind. Zachar führt die „oft bewunderten Briefe“ der Frauen als Beispiel vor – vermutlich der Ansicht von Gellert folgend.<sup>13</sup>

Am Anfang des zweiten Abschnitts verurteilt demgegenüber Zachar noch einmal die rhetorischen Regeln des Briefschreibens während der ausführlichen Diskussion der Idee der Unregelmäßigkeiten durch starke Bezugnahmen auf Cicero und die neueren Literatur. Ein deutschsprachiges Zitat von Batteux vertieft den gellertschen Naturbegriff und macht den expliziter: nach Regeln kann man keinen Brief verfassen, da „die Empfindung allein [...] die Vorschrift geben“ muss. Doch erlaubt der folgende Satz die Verwendung rhetorischer Regeln, sofern die Regeln den Empfindungen untergeworfen sind.<sup>14</sup> Das darauf folgende Zitat von Mayer zeichnet genau den Kreis der zu vermeidenden Normen aus. Nach diesen Erörterungen ist die Natürlichkeit nichts anderes, als ein Gegenbegriff,<sup>15</sup> der sich gegen den Kanzleistil richtet:

Die Briefsteller, die uns die Sätze eines Briefes in einer Schlußrede, in einer ordentlichen, oder umgekehrten Chrie, oder durch ein Antecedens, Connexion, Consequens lehren wollen, verderben also vielmehr den Geschmack an den Briefen. Sie machen dieselben ängstlich, und eckelhaft; sonderlich wenn sie noch auf die Kanzleysprache verfallen, welche durch ihr langes periodisches Wesen die Sache so verwickelt, daß man einen Brief zwey bis dreymal durchgehen muß um einen vollkommenen Begriff davon zu bekommen.<sup>16</sup>

Nach Zachars Zusammenfassung soll ein Brief natürlich sein („*tota Epistola [...] nativa esse debeat*“), und ausschließlich diejenigen rhetorischen Regeln müssen vermieden werden, die gegen diese Natürlichkeit – noch genauer: diese *naive* Farbe – („*nativum [...] colorem*“) verstößen. Zachar fährt erst nach diesem langen Umweg den Gedanken Ciceros fort. Seines Erachtens soll man auf diese Weise die Annahme Ciceros und der neueren Theoretiker verstehen, dass die Regeln der Rede auch für die Briefe gültig sind.

Zachar's allgemeine Vorschriften gehen von der rhetorischen Situation des Briefschreibens aus.<sup>17</sup> In dieser Hinsicht ist seine Auffassung über die Brieftheorie mit den Ansichten seiner Zeitgenossen verwandt: der Verfasser des Briefes

<sup>13</sup> Vgl. Gellert, *zit. op.*, p. 75–79.

<sup>14</sup> Zachar, *zit. op.*, p. 91.

<sup>15</sup> Nörtemann, *zit. op.*, p. 222.

<sup>16</sup> Zachar, *zit. op.*, p. 91.

<sup>17</sup> S. Mezei, *zit. op.*, p. 14–15.

muss den Adressat (seine gesellschaftliche Rolle, seine Bildung und die zwischen dem Autor und dem Adressat bestehende Verbindung) vor Auge haben. Er muss auch auf das Thema des Briefes, auf dessen Vorhaben, auf den rechten, natürlichen, klaren Stil und nicht zuletzt auf die Rechtschreibung aufmerksam machen. Zachars dritter Abschnitt entfaltet detailliert die im vorigen nur im allgemeinen angegebenen Kriterien, und macht die zwei Haupttypen der Briefe (familiär, ernst) bekannt, um auch die unteren Typen ausführlicher zu beschreiben. Verglichen mit Buchler und Alvarus bringt aber diese Charakterisierung keine Innovation mit sich.

Im dritten Abschnitt untersucht Zachar diejenigen sekundären Gattungsmerkmale, die viele Informationen in sich tragen, und die für die Erfüllung der Funktion eines Briefes unabdingbar sind. Diese sind z. B. die Anschrift, die Anrede, die Datierung und die rechte Anordnung der Schrift. Die Bedeutung dieser sekundären Merkmale läßt sich in verschiedenen einschlägigen Arbeiten spürbar machen. Sie sind im knappen theoretischen Teil – das sich bloß auf zwei Seiten erstreckt – der Briefessammlung von Mészáros dargelegt;<sup>18</sup> ein praktisches Nachschlagewerk<sup>19</sup> betrachtet sie für den wichtigsten Lehrstoff betreffs des Briefschreibens für Kinder, darüber hinaus werden sie noch in der späteren Zusammenfassung von Verseghy gründlich erörtert.<sup>20</sup> Betrachtet man das Verhältnis zwischen den literarischen und den praktisch-kommunikativen Briefen, so erweisen sich die die Anordnung angehenden Regeln als die wichtigsten. Im folgenden zitiere ich Mészáros, der die Kriterien der Anordnung in voller Übereinstimmung mit Zachar wiedergibt:

Dem Gebrauch nach fängt der Brief an einen Adressat von höherem gesellschaftlichen Rang unter der Oberschrift oder der Titulierung [d.i.der Anrede], die mit größeren Buchstächen geschrieben wird, in einem Abstand von drei oder vier Fingern an. Die Unterschrift wird nach einem dazu geeigneten Loch nach dem Brief gegenüber dem Ende des Papiers auf solche Weise gesetzt, dass ein Loch von drei Fingern vom linken Rand des Papiers leer gelassen ist. [Die Schrift] wird in einem Brief unter Personen von gleichem gesellschaftlichen Rang ganz in die Mitte gesetzt, demgegenüber wird keine Löcher, und zwar weder am oberen, noch am unteren, noch am linken, noch am rechten Rand in einem Brief an einen Adressat von niedrigerem Rang gelassen.<sup>21</sup>

Offensichtlich sind die Regeln der Anordnung nur für die handschriftlichen Briefe gültig, weil der Abdruck das Textbild umformt. Dies mag auch den

<sup>18</sup> Mészáros, Ignác, *Minden esetekre el-készült magyar szekretárius*, Pest, 1793.

<sup>19</sup> Tóth Pápai, Mihály, *Gyermek-nevelésre vezető út-mutatás*, Kassa, 1797, p. 66.

<sup>20</sup> Verseghy, Ferenc, *A magyar nyelv törvényeinek elemzése: A magyar nyelv művészi felhasználása*, übers. Bartha, Lászlóné u. a., hg. Szurmay, Ernő, Szolnok, 1976, V:506.

<sup>21</sup> Mészáros, *zit. op.*, p. 452.

Sachverhalt erklären, warum Mészáros diese Anforderungen in seinem *gedruckten* Secretarius angibt. Auf jeden Fall belegt dieses Regel den provokativen Gedanken, daß „der veröffentlichte Brief mit dem privaten »nur noch den Wortlaut gemein« hat“.<sup>22</sup>

Man muss aber auf den Unterschied aufmerksam machen, der zwischen der briefthetoreischen Wende in der Mitte des 18. Jahrhunderts und deren Interpretation bei Zachar besteht. Gellert und ihm folgend Stockhausen verbinden die Natürlichkeit des Denkens und des Briefschreibens mit der Individualität des Autors: „Wenn man endlich selbst Briefe schreiben will, so vergesse man die Exempel, um sie nicht knechtisch nachzuahmen, und folge seinem *eigenen Naturelle*. Ein jeder hat eine gewisse Art zu denken und sich auszudrücken, die ihn von andern unterscheidet“.<sup>23</sup> Zachars Überlegungen über das Problem der Individualität, d. i. der Natürlichkeit und über die Deutlichkeit weichen von dieser Auffassung ab.<sup>24</sup> Er nimmt nämlich keinen Abstand von den Fragen (*quis, quid, ubi, quibus auxilium, cur, quomodo, quando*), die in der Rhetorik als Hilfsmittel für die Aufarbeitung des jeweiligen Stoffes dienen. In den von Zachar vorgeführten Musterbriefen kommt deutlich vor, dass die rhetorische Hilfsfrage *quis?* ausschließlich auf Grund der sozialen Hierarchie und der für das Alter charakteristischen Eigentümlichkeiten beantwortet werden kann.

Als Zusammenfassung darf man aus diesen Gründen darauf folgern, dass die Theorie Zachars keineswegs die Auffassung Gottscheds überschreitet, dem aber auch die zeitgenössischen Theoretiker, wie Gellert, teilweise verpflichtet waren.<sup>25</sup> Anders als die Lehre und die Praktik, d. i. anders als der Galanten- und Kanzleistil in der Brieflehre seiner Zeitgenossen vertrat Gottsched eine natürliche, deutlich-verständliche und mässige Denkens- und Schreibensart. Nach Gellert führt aber eine allein auf die Deutlichkeit und Verständlichkeit reduzierte Natürlichkeit zu einer bloßen langweiligen und leeren Klarheit.<sup>26</sup>

Zachars enge Verbindung zur rhetorischen Tradition ist ein allgemeines Charakteristikum der ungarischen Briefsteller.<sup>27</sup> Obwohl das Interesse an der Gattung des Briefes auch ausser der Rhetorikbücher nachweisbar ist, die Auffassungen in diesem Bereich stimmen mit der Grundstellung der rhetorisch gesinnten Ansichten in grossem Maß überein. Molnár János macht mehrere Werke bezüglich des Briefwechsels seinen Rezensionen bekannt, aber auch diese lau-

<sup>22</sup> Nickisch, Reinhard, *Brief*, Stuttgart, Metzler, 1990, p. 100.

<sup>23</sup> Gellert, *zit. op.*, p. 71–72.

<sup>24</sup> Vgl. Jung, *zit. op.*, p. 491.

<sup>25</sup> Nickisch, Reinhard, «Gottsched und die deutsche Epistolographie des 18. Jahrhunderts», *Euphorion*, 1972/4, p. 365–382

<sup>26</sup> Jung, *zit. op.*, p. 491.

<sup>27</sup> Mezei, *zit. op.*, p. 13–22.

fen endlich darauf hin, dass sein Denkansatz dem Zachars ähnlich sich als gottschedianer beschreiben läßt. In der Rezension „Die Kunst schön, richtig, und vernünftig zu schreiben“ kommen die folgenden Regeln des Briefschreibens vor: Der Autor muss der „wirklichen Ordnung der Dinge“ gemäß denken, er muss „auf eine deutliche, und nicht auf eine bauerliche Weise“ schreiben, d. h. mit solchen Wörtern, die „die ehrlicheren Menschen benutzen“.<sup>28</sup> Der Unterschied dieser Auffassung zu den gellertischen Vorstellungen dringt unverstehbar in den Vordergrund, da Molnár auch den Schulbesuch – neben dem Lesen und der Konversation – bei der Ausbildung eines Briefautoren für unerlässlich hält.<sup>29</sup>

Eine Anmerkung von Mezei Márta weist darauf hin – und auch die oben dargestellten Auffassungen sprechen dafür –, dass die ungarischen Brieftheorien sich „mit der Aspekt des Subjekts nur im wenigsten beschäftigen“.<sup>30</sup> Ein anderes Phänomen, das mit der Problematik der Individualität im Kontext der brieftheoretischen Wende eng zusammenhängt, nämlich die Briefkultur der Frauen, fällt in der ungarischen Rezeption völlig aus. Die Frage nach den Charakteristika der Autorinnen ist um so mehr interessant, da die Innovation und Traditionalität der gellertischen Briefauffassung in diesem Aspekt zugleich zum Ausdruck kommen. Der gute Geschmack der Frauen braucht keine Regel. Dieser Meinung entsprechend wird die Fähigkeit des *natürlichen* Briefschreibens vor allem an den Frauen attribuiert. Die deutschen und französischen Theoretiker hielten die Briefe für die einzelne adäquate literarische Erscheinungsform der Frauen gegen das Ende des 18. Jahrhunderts.<sup>31</sup> Obwohl Zachar einen oberflächlichen Bezug auf diejenigen Frauen in seinem einleitenden Abschnitt nimmt, die bewundernswerte Briefe ohne rhetorische Kenntnisse zu schreiben imstande sind, im weiteren verzichtet er aber auf eine nähere Analyse dieses Problems. In dieser Hinsicht wundert man sich keineswegs darüber, dass die entscheidende Rolle des Individuums und der Naturell bei ihm auch vernachlässigt wird. Diese Einstellung der ungarischen Theorie darf aber als überraschend beurteilt werden, weil die nachweisbare Wirkung und Popularität der Werke von Gellert von den 1760er Jahren an sich nicht nur auf Wien, auf die deutschsprachige oder auf die schöne Literatur ausdehnt.<sup>32</sup>

Das bezeugt auch das Beispiel von Decsy Sámuel, nach dessen *Pannónia Féniksz* die Tatsache sich von selbst versteht, dass die „ungarischen Damen“ die

<sup>28</sup> Molnár, János, *Magyar Könyv-ház*, Teil 2, Pozsony, 1783, p. 348–357.

<sup>29</sup> Vgl. Jung, *zit. op.*, p. 491.

<sup>30</sup> Mezei, *zit. op.*, p. 16.

<sup>31</sup> Nörtemann, *zit. op.*, p. 222; S. noch Anton, Annette C., *Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 1995, p. 21.

<sup>32</sup> Várady, Imre, *Gellert hazánkban*, Budapest, 1917.

Briefe Gellerts gut genug kennen.<sup>33</sup> Trotzdem behandeln die praktischen Handbücher das Briefschreiben der Frauen als marginales Phänomen. Dies darf man als tendenzielles Merkmal betrachten, auch wenn es auch damals mehrere Erziehungsbücher gab, die die Entwicklung des Briefschreibens und -lesens der Frauen zum expliziten Ziel deklariert haben.<sup>34</sup> Diese Werke führen die Briefliteratur der Frauen aber genauso auf gesellschaftliche Bedarfen zurück: Frauen können sich durch Briefschreiben „von zahlreichen Umbequemlichkeiten“ lossagen. Der Briefsteller von Mészáros,<sup>35</sup> der sehr reich an Musterbriefen ist, enthält nur 53 Briefe, in denen entweder eine Autorin oder eine Adressatin auftaucht. In diesen Briefen verfassen aber Frauen die Briefe vom wohl bestimmbareren Gesichtspunkt der männlichen Rollen der ständischen Gesellschaft und Familie.

Wir haben doch wenige Gegenbeispiele. In einem anderen, in handschriftlicher Form überlieferten Werk schreibt Mészáros eine wichtige Funktion des Briefschreibens der Naturell der Frauen zu: „Ich stelle eine Frage hier, nämlich: In welchem Teil der Wissenschaften ist das Unterrichten für sie [d. i. für die Frauen] hauptsächlich erwünschenswert? Ist dies das, in dem sie ordentlich zu schreiben, adelig zu denken, oder nach ihrem feinen Geschmack einen Brief zu verfassen lernen?“<sup>36</sup>

Das Gegenbeispiel von Mészáros und die Anmerkung von Decsy führen uns zur Einsicht, dass obzwar das Briefschreiben der Frauen und die sich darauf bezogenen Theorien im ungarischen literarischen Diskurs meistens ausser Acht gelassen worden sind, die Grundzüge der anderssprachigen Briefliteratur im ungarischen Kontext doch nachzuweisen sind. Eine Textstelle von Fekete János, deren literarische Tätigkeit starke Impulse von der französischen Kultur empfing, veranschaulicht auch diese Rezeption. „Obwohl wir, Männer, gelehrte sind, können wir mit so gefallener Naivität nicht korrespondieren, wie das schöne Geschlecht. Die Briefe von Madame Sevigne werden bis heute für unüberschreitbare Meisterwerke von den Französern gehalten.“<sup>37</sup>

Trotz alledem konnte der Brief auch in Ungarn zu demjenigen praktischen Medium des gegenseitigen Austauschs der Gedanken und der Wertsystemen werden, das aus den institutionalisierten Rahmen der Öffentlichkeit hinausgeht, damit die neue – unter deutschen Verhältnissen die als *bürgerlich* hervortretene

<sup>33</sup> Decsy, Sámuel, *Pannóniai Féniksz avagy hamvából fel-támadott magyar nyelv*, Bécs, 1790, p. 169.

<sup>34</sup> Meyer, Andreas, *Barátságos oktatás, Hogy Kellessék Egy Ifju Aszszony Embernek magát a' díszes erköltsökben méltóképpen formálgatni*, übers. Szerentsi Nagy, István, Pozsony-Buda, 1783, p. 86–87.

<sup>35</sup> Mészáros, zit. op.

<sup>36</sup> Mészáros, Ignác, *A gyengébb Aszszonyi Rendnek elméjék élesztésere, és szivek erősítésére való Múltságos Levelek*, 1794, p. 3r. (Ms.) – OSZK Kt. Fol. Hung. 180.

<sup>37</sup> Fekete, János, *Magyar Munkáji*, I–II, o.D., p. 104. (Ms.) – MTAK Kt. K 684.

– Struktur der Öffentlichkeit vorzubereiten. Diese Wandlung kommt im Brief Orczys an Kazinczy explizit zum Wort, in dem die alte und neue Perioden des Briefwechsels gegeneinander konfrontiert worden sind.<sup>38</sup> Die Forschungsergebnisse von Mezei Márta legen auch ein deutliches Zeugnis von diesem Ansatz ab.

Die Ambivalenz der Rezeption der brieftheoretischen Wende einerseits und die eindeutige Verwandtschaft der Praktik des Briefschreibens zur gellertschen Auffassung andererseits können dadurch erklärt werden, dass die oben ange-deutete Wende in Ungarn sich ausschließlich auf das sich zwischen Freunden stattfindende Briefwechsel beschränkte.<sup>39</sup> Fekete János bezieht sich ausdrücklich auf dieses Genre: „Deinem Brief befolge ich auch nicht in jedem Punkt, da meine Feder wird nur durch mein Herz geleitet, wann ich Dir schreibe! Gleichwohl bin ich im allgemeinen der Meinung, dass je leichter der Brief läuft, desto mehr von Wert ist der.“<sup>40</sup>

In dieser Hinsicht erlangen die Wörter, durch die Batsányi einen seiner Briefe an Báróczy einleitete, eine besondere Bedeutung, indem Batsányi seine Ausgabe der „zwischen den Autoren und ihren guten Freunden gewechselten Briefe“ zur im Rahmen der *A Besenyei György Társasága* (die Gesellschaft von György Besenyei) in Reimen verfassten Epistolen verknüpft. Batsányi wählt diese Epistolen für sein Musterbild und zwar gegenüber den bis dahin erschienenen Briefstellern. Durch diese Stellungnahme wird auf eine mögliche Lesensart der zeitgenössischen (entweder in Reimen oder in Prosa geschriebenen) Briefe hingedeutet, die die Funktionsidentität der an Freuden gerichteten prosaischen Briefen und der Epistel vertrat. Diese Identität kann aber paradigmatisch erst im Namen der sich langsam ausformulierenden, sich von der privaten Sphere abgrenzenden neuen selbständigen Öffentlichkeit der Literatur in Anspruch genommen werden.

<sup>38</sup> Kazinczy Ferenc, *Levelezése*, hg. Váczy, János, 1890, B. 1, p. 115.

<sup>39</sup> Jung, *zit. op.*, p. 493.

<sup>40</sup> Fekete, *zit. op.*, p. 103–104.





## Cérémonies et rituel sacrificiel dans les œuvres philosophiques de l'âge de la raison

Maintes œuvres philosophiques du siècle des Lumières traitent les coutumes et les mœurs de différents pays du monde. Précisons qu'aujourd'hui, on regarderait ces œuvres comme anthropologiques, mais qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le discours anthropologique et le discours ethnologique n'existaient qu'à l'intérieur du discours philosophique. C'est à base de la mythologie comparée que les auteurs de ces ouvrages décrivent les cultes religieux de civilisations différentes, et en revalorisant les mythes, ils expliquent et renouvellent l'histoire des religions. Le christianisme n'est plus la seule religion, il est remis en question en même temps que l'Écriture Sainte reçoit une nouvelle interprétation, car l'âge mythique, une étape très importante dans l'histoire des religions, commence à regagner sa place originelle avant la révélation chrétienne.

La curiosité passionnée pour la mythologie comparée a donné naissance à plusieurs œuvres monumentales qui visaient de constituer une somme des mythes et des rites des peuples anciens et modernes. L'ingénieur Nicolas Boulanger (1722–1759) dans *L'Antiquité dévoilée par ses usages*, prend comme point de départ la Bible, dont il fait un élément de la recherche scientifique, et part de la constatation que, très curieusement, toutes les légendes anciennes se ressemblent considérablement : « Plusieurs savans ont crû reconnoître dans les fables que les Guèbres débitent de Zoroastre, quelques traits de ressemblance avec Cham, Abraham, Moïse ; on pourroit ajouter aussi avec Osiris, Minos, et Romulus<sup>1</sup> ». Selon Paul Sadrin qui annote *L'Antiquité dévoilée par ses usages*, Boulanger est passionné par les structures communes à toutes les religions et la cause unique qui explique leurs similitudes. L'un des objectifs de Boulanger est de ruiner le judéo-christianisme en tant que religion unique et révélée. Il veut démontrer que cette religion n'est pas, comme on le prétend, supérieure aux autres religions, mais qu'elle offre essentiellement les mêmes récits et présente les mêmes mystères et cérémonies. Si plusieurs philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle passent de l'universalisme au relativisme culturel, Boulanger est persuadé qu'au fond de toutes les religions il y a une unité profonde qui cache les mystères et les rituels identiques d'une tradition millénaire.

La conception philosophique de la religion qu'a Boulanger révèle que toutes les religions se ressemblent et que les religions ont leurs sources dans les grands

---

<sup>1</sup> BOULANGER, Nicolas « Guèbres », in *Encyclopédie*, Lausanne, Sociétés Typographiques, 1780, p. 979.

cataclysmes naturels, surtout dans le déluge. Il est de l'opinion que le déluge a eu lieu non parce que Dieu voulait détruire l'humanité mais en raison du renversement de l'équilibre naturel. Dieu, absent, n'a pas été la cause de ce cataclysmisme naturel ; cependant, les hommes, qui n'avaient pas de raison de mentir, ont enregistré qu'un déluge avait détruit le monde. Ceci veut dire qu'il y en a eu un ; de plus, nous avons des témoignages géographiques qui en font la preuve. Boulanger n'a donc pas l'intention d'opposer la science et l'Écriture Sainte, mais de les unir dans son objectif principal, qui est la quête de la vérité. Il ne refuse pas *a priori* les textes bibliques parce qu'il est convaincu qu'ils contiennent des faits historiques, et qu'ils méritent d'être examinés même s'ils sont erronés puisque l'erreur même peut cacher une certaine vérité. Les raisonnements de Boulanger témoignent d'un esprit de cohérence et de synthèse, et ses idées novatrices le rangent parmi les plus grands penseurs de son siècle :

... c'est une raison toute naturelle de s'en tenir pour l'époque [du déluge] au parti des théologiens qui trouvent ici les physiciens d'accord avec eux. [...]

Le physicien ne doit concevoir rien d'impossible dans une telle opération, et le théologien rien de contraire au texte de la Genèse ; il n'aura point fallu d'autres eaux que celles de notre globe, et aucun homme n'aura pû échapper à ces marées universelles. [...]

Tout se lie [...], la physique et l'histoire profane se confirment mutuellement, et celles-ci ensemble se concilient merveilleusement avec l'histoire sacrée<sup>2</sup>.

L'opinion de Boulanger selon laquelle les rites sont étroitement liés aux cycles astronomiques correspond à celle de maints penseurs du siècle, à celle de Dupuis par exemple, qui est l'auteur de *l'Origine de tous les Cultes, ou la Religion universelle*. Parmi les philosophes-anthropologues du XVIII<sup>e</sup> siècle qui décrivent les cultes religieux de civilisations différentes, Charles Dupuis (1742–1809), l'auteur d'une encyclopédie de toutes les religions, est sans doute l'un des plus remarquables. Dupuis était doué pour la majorité des disciplines intellectuelles : le calcul, les langues anciennes, le droit, l'éloquence, les sciences astronomiques. Sur les fondements des principes de l'astronomie de Lalande, il a utilisé le calcul de la précession des constellations pour l'interprétation de la mythologie dans *l'Origine de tous les Cultes, ou la Religion universelle*.

Dupuis et Boulanger sont de l'opinion que toutes les cérémonies religieuses sont basées sur deux phases, dont la première est celle de la crainte, de la tristesse et de la mort dans une époque de chaos qui résulte du renversement de l'ordre, et la seconde est la phase du soulagement, de la joie et de la renaissance grâce au rétablissement de l'ordre :

Les mystères & les fêtes des anciens [...] n'étaient donc dans l'origine que des fêtes consacrées à la tristesse. Nous ne devons donc point être surpris si S<sup>t</sup> Clément

---

<sup>2</sup> BOULANGER, Nicolas, « Déluge », in *Encyclopédie*, p. 798, p. 800, p. 802.

d'Alexandrie & Eusebe les appellent des *fêtes de morts & de cercueils*. En effet si la fin de ces solemnités & de ces mysteres présenteoit le spectacle de la joie quelquefois la plus dissolue, ils commençoient communément par la tristesse la plus profonde, par le deuil le plus funèbre, par les larmes les plus amères, par les lamentations les plus tristes & par les hurlemens les plus effrayans ; tout y peignoit la mort, les tombeaux, les désastres ; on y pratiquoit des jeûnes, des austérités, des macérations, des mutilations ; mais à la fin tout revenoit à la joie, tout peignoit une nouvelle vie, une renaissance, une sorte de résurrection & de renouvellement<sup>3</sup>.

En parlant des mystères des anciens Égyptiens, des Chaldéens, des Perses, des Grecs, des Romains, etc, Boulanger sépare très nettement la partie publique des cérémonies que « le vulgaire croyoit connoître » et dans laquelle on faisait mémoire à des événements heureux et malheureux du passé (par exemple en Égypte on célébrait la mémoire d'Osiris et d'Isis), et la partie secrète pratiquée seulement par les initiés. L'objet véritable des cérémonies secrètes ne pouvait être révélé au peuple, il était réservé à un certain ordre de prêtres ou à certaines familles privilégiées, dont les membres étaient initiés aux mystères « sous le sceau du secret le plus inviolable ». Nous assistons ici à l'idée de l'exclusion du peuple des mystères dans un siècle profondément hiérarchique qu'est le XVIII<sup>e</sup> siècle ; exclusion soit des mystères de la philosophie comme le démontre Voltaire : « [ ... ] Distingue toujours les honnêtes gens, qui pensent, de la populace, qui n'est pas faite pour penser ; [ ... ] / Si les imbéciles veulent encore du gland, laisse-les en manger ; mais trouve bon qu'on leur présente du pain »<sup>4</sup>, soit des mystères sacrés, comme le dévoile l'extrait suivant de Boulanger. Les mystères ne peuvent être révélés qu'aux initiés, à un petit groupe d'élus, aux privilégiés de toute société, puisque ce sont eux seuls qui sont dignes de les posséder. Être initié aux mystères signifie être initié aux connaissances, à la Sagesse, qui est un pouvoir, le plus grand pouvoir que l'on puisse avoir au monde :

Les cérémonies pratiquées dans ces mystères étoient exercées par un certain ordre de prêtres, ou par de certaines familles auxquelles ce sacerdoce appartenoit comme un droit d'héritage, à l'exclusion de toutes les autres ; leur droit étoit fondé sur l'usage & sur diverses traditions religieuses & très-anciennes (*L'Antiquité dévoilée par ses usages*, Livre III. Chapitre I. p. 4).

<sup>3</sup> BOULANGER, Nicolas, *L'Antiquité dévoilée par ses usages*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1978, Livre II, chapitre I, p. 275–76.

<sup>4</sup> Voltaire, « Blé ». L'article « Blé » (1770) vient originellement de la troisième partie des *Questions sur l'Encyclopédie*. Bien qu'aujourd'hui il apparaisse dans le *Dictionnaire philosophique* (Paris, Garnier Frères, 1878), l'article « Blé » ne figure pas dans la version originale du *Dictionnaire philosophique*, c'est-à-dire dans le *Dictionnaire philosophique portatif*, publié en 1764. Dans la réimpression de 1776, les éditeurs de Kehl ont refondu dans le *Dictionnaire philosophique* plusieurs ouvrages de Voltaire, dont l'un était les *Questions sur l'Encyclopédie*.

Lorsque l'ordre de la communauté est perturbée, pour empêcher la rechute dans le chaos, des cérémonies et des rituels hautement symboliques visent à rétablir la paix, l'équilibre et l'harmonie de la société, en un mot, l'ordre culturel. Le rétablissement de l'ordre ébranlé ou complètement perdu et le maintien de l'ordre rétabli ont une importance primordiale depuis les origines de l'humanité :

Les mystères d'Éleusis, et en général tous les mystères, avaient pour but d'améliorer notre espèce, de perfectionner les mœurs, et de contenir les hommes par des liens plus forts que ceux que forment les lois. [...] Il n'est donc pas étonnant de voir reproduit sous d'autres formes, dans les diverses sectes religieuses, ce dogme philosophique d'un monde détruit et renouvelé, et remplacé par un meilleur ordre des choses<sup>5</sup>.

Il semble certain que les cérémonies, même si elles mettent en évidence des conceptions différentes, s'expriment soit pour éviter le chaos et rétablir l'ordre renversé, soit pour célébrer l'ordre rétabli du monde. Si pour le sociophilosophe René Girard<sup>6</sup> les rituels servent à mettre fin au cercle vicieux de la violence, à empêcher la rechute dans la crise sacrificielle, et au maintien de l'ordre dans la communauté, Dupuis affirme que le rituel a pour objet non seulement le maintien de l'ordre dans la société, mais encore l'amélioration de l'espèce humaine. Il voit bien aussi qu'il y a des cycles d'ordre et de désordre culturels ; et c'est ce caractère cyclique qu'il appelle le « dogme philosophique d'un monde détruit et renouvelé ».

Cette conclusion de Dupuis correspond parfaitement à celle de l'écrivain-franc-maçon écossais Andrew Michael Ramsay (1686–1743), qui souligne l'importance de l'amélioration des hommes et du monde par l'intermédiaire de la Franc-Maçonnerie, société de secrets basée sur une symbolique et des rituels très complexes :

Les obligations donc, que l'ordre vous impose, sont de protéger vos Confrères par votre autorité, de les éclairer par vos lumières, de les édifier par vos vertus, de les

---

<sup>5</sup> DUPUIS, Charles, *Abrégé de l'origine de tous les cultes*, Paris, Imprimerie de J. Tastu, 1822, p. 445 & p. 553.

<sup>6</sup> Sur ce sujet, voir : GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1972. Selon René Girard (1923 – ) toutes les civilisations ont été fondées sur la violence du meurtre fondateur, une violence qui a pour but de mettre fin à la violence mimétique des hommes. Il suggère que la violence fondatrice ou originelle est spontanée, qu'elle est à l'origine de tout, et qu'elle a probablement été une expérience véritable, c'est-à-dire un meurtre réel. C'est cette violence originelle, qui doit avoir exercé sur les hommes une impression très forte, qui a donné naissance à toutes les significations rituelles et mythiques. Le rituel sacrificiel envisage de répéter le mécanisme fondateur, auquel l'imagination humaine a graduellement joint des croyances en la Divinité, et c'est ainsi que la violence fondatrice se perpétue par l'intermédiaire du domaine religieux.

secourir dans leurs besoins, de sacrifier tout ressentiment personnel, et de rechercher tout ce qui peut contribuer à la paix, à la concorde et à l'union de la Société<sup>7</sup>.

Dupuis et Ramsay ne sont pas les seuls penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle à arriver à cette conclusion. Boulanger, qui élabore longuement sa pensée dans l'*Antiquité dévoilée par ses usages*, consacre un grand nombre de pages à la description du caractère symbolique des cataclysmes de la nature. Mais c'est dans la *Dissertation sur Élie et Énoch* qu'il éclaircit le caractère cyclique des périodes d'ordre et de désordre dans la société :

... tous les Météores & les Comètes surtout, conservoient le privilège d'être les signes de la ruine des Empires, & les annonces de la mort ou de la naissance des Rois, des Conquérants & et de toutes les têtes faites pour changer la face du monde [...].  
[...] les tems de l'arrivée de ce Grand-Juge furent désignés par des nombres mystérieux [...] qui rendirent la folie des hommes périodique comme le cours des astres ...<sup>8</sup>

Boulanger identifie les cataclysmes de la nature à l'arrivée d'un Grand-Juge symbolique et à la folie périodique des hommes ; dénominations différentes pour désigner la même chose : le désordre cyclique ou périodique, à savoir la crise sacrificielle. Boulanger mérite d'être rangé parmi les précurseurs de René Girard, puisqu'il est arrivé à des conclusions extrêmement novatrices en développant la thèse du caractère cyclique des périodes de la crise sacrificielle et de l'ordre rétabli dans la communauté, et en formulant une théorie du rituel sacrificiel :

L'objet & l'usage de l'ancien symbole d'un Grand-Juge, doit être d'instruire les hommes des révolutions passées, des révolutions à venir, & des grands changemens que ce Grand-Juge feroit un jour : C'étoit-là le moyen employé autrefois pour rendre les hommes sociables & religieux ; & ces sortes d'instructions se donnent ordinairement aux Peuples à tous les renouvellemens périodiques, [...]. Ce symbole doit être appelé le symbole des changemens, des novations, des mutations, le symbole des retours des périodes ; & enfin le symbole des révolutions (*Dissertation sur Élie et Énoch*, Paris, p. 16).

Boulanger affirme qu'il faut retourner non seulement aux impressions qu'ont fait sur les hommes les anciens malheurs du monde, mais encore aux commémorations qui ont été établies pour en perpétuer la mémoire et aux dogmes sacrés auxquels ils ont donné lieu, pour comprendre la grandeur des fêtes périodiques, c'est-à-dire l'importance du rituel sacrificiel dans l'histoire de l'espèce humaine. Le philosophe-anthropologue utilise dans ses analyses les grands textes de l'Ancien Testament, qui sont séparés par de longues périodes de temps mais s'enracinent

---

<sup>7</sup> RAMSAY, Andrew Michael, *Discours – Version définitive – Points de vue initiatiques*, Cahier de la Grande Loge de France, n° 11–12, 1986, p. 110–11.

<sup>8</sup> BOULANGER, Nicolas, *Dissertation sur Élie et Énoch*, Paris, Centre de Recherche Jacques Petit, 1991, p. 7–8.

dans des crises sacrificielles toutes analogues. « Les premières crises », explique Girard de même, « sont donc réinterprétées à la lumière des suivantes. Et réciproquement. Le témoignage des crises antérieures fournit à la méditation des postérieures un support qui ne cesse jamais d'être valable »<sup>9</sup>. Il est évident qu'il n'y a pas que les tempêtes, les incendies de forêts, les déluges et les épidémies qui menacent une communauté, mais encore, d'une façon plus cachée, la violence des hommes eux-mêmes. Le motif du déluge, que Boulanger utilise dans le sens concret et métaphorique, transforme l'univers solide en une sorte de bouillie et, en effaçant les différences, aboutit à la crise sacrificielle.

Boulanger remarque également que les cultes de tous les pays du monde sont très similaires et que toutes les religions qui se sont succédées sur la terre tirent leurs origines d'une religion naturelle commémorative, dont les religions ont corrompu et altéré la pureté et qu'elles ont déguisée en fables, car ce qui s'est passé le premier et les rituels qui en ont pris leur naissance ont perdu de leur signification au cours des millénaires. L'auteur affirme que « Les vies d'Osiris, d'Adonis, de Bacchus, de Moïse, de Zoroastre, d'Abraham, d'Apollon, de David, de Numa, de Romulus &c. toutes tracées en différens siècles, à la vérité, ont été brodées néanmoins sur le même canevas »<sup>10</sup>. Les vies des grands hommes, de tous les anciens héros, des rois, des conquérants et des législateurs se ressemblent toutes parce que leurs vies avaient été imprimées dans l'esprit des peuples des milliers de siècles avant leur naissance et quand l'esprit de ces peuples a été frappé par certaines circonstances, certains événements ou certains hommes, ils ont vu en leur faveur tout ce qu'ils avaient retenu des anciennes traditions. Mais, l'auteur le répète encore, les anciens usages ont été altérés au cours du temps.

Dans ce travail approfondi, Boulanger ne laisse rien au hasard ; le choix d'Élie et d'Énoch comme sujets de sa dissertation est bien établi. Deux figures bibliques que l'auteur considère comme des symboles astronomiques et périodiques, désignant le Soleil et l'emblème du Grand-Juge personnifié, qui n'est rien d'autre que symbole lui-même. Élie, dont le nom signifie le « Très-Haut », est Prophète au-dessus des prophètes, une double figure maléfique et bénéfique que toutes les nations croyaient annoncée par des phénomènes naturels, surtout par les météores et les comètes. Énoch, Patriarche et prophète, est le modèle, le futur compagnon et le Maître d'Élie. Il est grand orateur, instituteur de plusieurs sociétés religieuses, l'initié par excellence qui est le gardien de la tradition et le messager de l'Être suprême, c'est-à-dire qu'il établit le lien entre les sphères terrestre et céleste. Il y a beaucoup de similitudes entre ces deux figures, mais ce qui les rend identiques est qu'Élie et Énoch sont les seuls personnages de la Bible qui vivent une vie terrestre, et qui ne meurent pourtant pas d'une mort réelle :

---

<sup>9</sup> *La violence et le sacré*, éd. cit., p. 102.

<sup>10</sup> BOULANGER, Nicolas, *Dissertation sur Élie et Énoch*, éd. cit., p. 22.

« Sais-tu qu'aujourd'hui Yahvé va prendre ton maître par-dessus ta tête ? »

Il dit : « Moi aussi, je sais ; silence ! »

Or, comme ils [Élie et Élisée] marchaient tout en parlant, voici qu'un char de feu et des chevaux de feu les séparèrent l'un de l'autre, et Élie monta au ciel dans la tempête (*La Bible*, 2 Rois 2,5 &11).

Les jours de Hénoch [Énoch] furent en tout de trois cent soixante-cinq ans. Hénoch marcha avec Dieu, puis il disparut ; car Dieu l'avait pris (*La Bible*, Genèse 5,23–24).

Avant son « enlèvement », Élie ferme le ciel, ce qui fait régner la stérilité et la famine sur la terre, et fait tomber du feu trois fois pour dévorer les hommes. *Le Livre d'Énoch*<sup>11</sup> décrit les visions d'Énoch concernant un déluge précédé d'un feu qui dévore tout ; et c'est à l'aide de ses connaissances astronomiques qu'il prévoit avec précision l'arrivée de la comète qui causera un déluge dévastateur, le Déluge noachite. Les deux personnages élus sont témoins d'une crise sacrificielle qui tente de détruire le monde entier avec l'espèce humaine. Pour empêcher le déchaînement complet de la violence originelle, réciproque et indifférenciée, Élie et Énoch sont choisis comme victimes sacrificielles. Boulanger précise lui-même que les deux personnages sont des symboles solaires et périodiques. Leur sacrifice et leur mort seront aussi symboliques que les figures elles-mêmes. Il s'agit ici d'un rituel très similaire à la cérémonie de résurrection des rois égyptiens dans l'Ancienne Égypte, voire au rituel de l'initiation au grade de Maître en Franc-Maçonnerie : une mort symbolique est suivie d'une résurrection vivante, à savoir d'une renaissance spirituelle à un niveau initiatique supérieur. Ceci correspond même à l'idéologie du gnosticisme chrétien des 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> siècles après Jésus-Christ, d'après laquelle l'existence humaine ordinaire est décrite comme une mort symbolique, alors que la résurrection serait le moment d'une illumination, d'une renaissance spirituelle : « Ceux qui disent qu'ils vont d'abord mourir et ensuite ressusciter sont dans l'erreur ; ils doivent recevoir la résurrection de leur vivant », lisons-nous dans ces deux lignes significatives de l'*Évangile de Philippe* que citent Christopher Knight et Robert Lomas, auteurs de *La Clé d'Hiram* (p. 51). Et dans certains textes qoumrâniens, Énoch est considéré soit comme le récipiendaire des secrets divins du Ciel et de la Terre transmis par d'autres initiés,

---

<sup>11</sup> *The Book of Enoch the Prophet*, réimpression de la version éthiopique, Thousand Oaks, California, Artisan Sales, 1980. Caché dans les montagnes d'Éthiopie pendant 13 siècles, le manuscrit le plus complet du *Livre d'Énoch* a été découvert en 1768 par James Bruce, franc-maçon écossais. Aujourd'hui, il ne reste aucune copie complète de la version originelle en araméenne ou hébraïque. Cependant, *Le Livre d'Énoch*, rédigé vers la fin du 2<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, avait fait partie de la Bible pendant 5 siècles et il a été retrouvé en plusieurs exemplaires fragmentaires dans les rouleaux de la Mer Morte.

soit comme l'initié par excellence, le messager du « Très Haut », qui établit le lien entre le Ciel et la Terre<sup>12</sup>.

Ainsi que le démontrent les extraits analysés ici, même les philosophies des Lumières – un siècle souvent désigné comme « l'âge de la raison » – finissent par rejoindre les mystères des cérémonies, dont les rituels exécutés au cours des millénaires visent à protéger les rapports humains de la violence. Pour empêcher la rechute dans l'état chaotique de la violence originelle, les communautés pratiquent depuis les origines de l'humanité un rituel sacrificiel hautement symbolique, pour créer du chaos un ordre extérieur et intérieur, basé sur l'harmonie des sphères terrestres et spirituelles.

---

<sup>12</sup> Sur ce sujet voir : *The Book of Énoch the Prophet*, éd. cit., 13 :6–14 :16. ; VERMES, Géza, *The Complete Dead Sea Scrolls in English*, New York, Penguin Books Ltd, 1997, 4Q204, 4Q206 frag. 1–3, 4Q207 frag. 1, 4Q212 – 22.





---

---

4. *Au clair de la lune*

---

---



## Le discours autobiographique chez George Sand

### George Sand et la digression

La digression est un phénomène difficile à cerner, vu son caractère subjectif. Quand on veut délimiter le sujet et définir les digressions par rapport à celui-ci, les écarts seront toujours considérables et impossibles à réduire à néant. La littérature théorique diverge donc inévitablement dans les définitions qu'elle en propose. Au lieu d'en faire le tour des approches possibles, je me limiterai à un livre très spirituel de Pierre Bayard sur Proust et la digression<sup>1</sup>, livre qui tourne autour de cette problématique et arrive à des conclusions, bien qu'elle soient ambiguës. Dans le premier chapitre de son livre, Bayard rappelle les résumés succincts, qui suscitent irrésistiblement le rire, qu'ont donné Gérard Genette, puis sur ses traces, plusieurs autres d'*A la recherche du temps perdu* : « Marcel devient écrivain<sup>2</sup>. » Le même résumé peut être et a été fait à propos de George Sand et ses mémoires, *L'Histoire de ma vie* : « Comment Aurore devint George ?<sup>3</sup> »

L'accusation première a été, dès la parution des mémoires sandiens que leur titre ne leur convenait pas : il aurait été plus correct de mettre *l'Histoire de ma vie avant ma naissance*<sup>4</sup>. La critique s'est rapportée continuellement à un constat de l'hétérogénéité de l'œuvre et de la présence trop visible de corpus « étrangers ». Suivant ces objections, je me suis proposé de tenter de définir dans l'énorme masse textuelle de *l'Histoire de ma vie* le nombre et le caractère des genres insérés qu'on peut séparer aussi, en vue de déterminer leur fonction en tant que digressions dans le corps proprement dit du texte autobiographique.

---

<sup>1</sup> BAYARD, Pierre, *Le Hors-sujet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.

<sup>2</sup> Cité par Pierre BAYARD, p. 13. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 75. Quelques autres variantes du même résumé correct, bien que satirique : Vincent Descombes : « Marcel devient un grand écrivain », puis la formule élargie par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, en réponse aux critiques de Evelyne Birge-Vitz : « Marcel finit par devenir écrivain, cette fois, me semble-t-il, tout y est. » Cités par Bayard dans le même livre, p. 13–14.

<sup>3</sup> Article de J-L. DIAZ, in *George Sand. Une correspondance*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 1994, p. 18–49.

<sup>4</sup> ARMAND DE PONTMARTIN, *Nouvelles causeries littéraires*, Paris, Michel Lévy, 1855, p. 360, cité par G. Lubin, OA, XXI.

### Catalogue des divers genres intégrés dans *l'Histoire de ma vie*

Si l'on dresse le bilan des genres évidemment disparates dans le discours autobiographique, on arrive à une longue liste et à des résultats surprenants, à commencer par les lettres qui abondent partout et dont l'étendue va, pour l'échange épistolaire entre le père et la grand'mère, occuper une place prépondérante dans le premier tiers de l'œuvre<sup>5</sup>. Cet échange de lettres est tellement volumineux et important qu'il constitue un véritable roman épistolaire, retouché à plusieurs endroits sans que les transformations apportées aux documents originaux soient des falsifications. Les notes de George Lubin permettent de reconstituer le processus de modification discrète que la mémorialiste a effectué et on peut se faire une idée du travail de l'écrivain qui consistait à retrancher et/ou à réécrire certains passages selon les besoins de l'histoire familiale centrée au début sur les deux personnages en question.

La chronique historique intervient également à plusieurs endroits dans les souvenirs qui commencent par l'histoire familiale sous la révolution française et qui tiennent à évoquer à chaque étape le contexte historique des destins individuels<sup>6</sup>. Des portraits sont esquissés en grand nombre pour renvoyer à des personnes connues ou élaborés dans le détail pour faire revivre les personnages les plus importants pour l'auteur comme Pierret<sup>7</sup>, Delacroix<sup>8</sup>, ou Éverard<sup>9</sup>. Le texte est agrémenté de plus d'une anecdote, comme celle de la pie parlante<sup>10</sup>, l'histoire de Manette et le curé<sup>11</sup>, puis l'argent volé et remis en place par le curé<sup>12</sup>, ou l'officier réchappé des guerres napoléoniennes et tué par son cheval en promenade<sup>13</sup> et

---

<sup>5</sup> SAND, George, *Œuvres autobiographiques I-II*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1970–71. Texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin (par la suite : OA), I/80–528. Le « roman épistolaire » est de plusieurs centaines de pages sur un total de 1580 pages, soit le tiers du tout, presque une épopée qui est introduite par les réflexions de la mémorialiste sur l'importance des plus petits documents quotidiens pour l'histoire, comme une note de marchand ou un livre de cuisine : « Je vais donc citer textuellement une série de lettres écrites par mon père âgé de seize ans, à sa mère détenue aux Anglaises sous la Terreur et j'avertis le lecteur qu'il n'y a rien de varié et rien de dramatique dans la situation personnelle que ces lettres constatent. » (*Ibid.*, I/79.)

<sup>6</sup> V. p. ex. le chap. V de la II<sup>e</sup> partie : *Résumé de l'an X*, OA I/406, ou le licenciement de l'armée de la Loire. *Ibid.*, I/787, et sqq.

<sup>7</sup> *Ibid.*, I/549.

<sup>8</sup> *Ibid.*, II/256–60. Le portrait de Delacroix est en plus interrompu par des fragments d'article.

<sup>9</sup> *Ibid.*, II/315–318 : *Éverard. – Sa tête, sa figure, ses manières, ses habitudes.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, I/562–563.

<sup>11</sup> *Ibid.*, I/697.

<sup>12</sup> *Ibid.*, I/700.

<sup>13</sup> *Ibid.*, I/738–739.

j'en passe beaucoup d'autres<sup>14</sup>. Certaines histoires sont contées dans le détail, comme « le roman » de la marquise de Larochejaquelin, mère d'une des amies de la narratrice au couvent des Anglaises à Paris<sup>15</sup>, ou l'aventure de son beau-père avec quatorze loups<sup>16</sup>, et je rangerais encore dans cette classe les diverses histoires sur Balzac et d'autres écrivains contemporains placés à plusieurs endroits des mémoires<sup>17</sup>. On trouve ensuite des descriptions mémorables dont je ne voudrais mettre en relief ici que deux, celle d'un mimodrame et celle du couvent<sup>18</sup>.

Je distingue les genres précédents des digressions proprement dites pour une seule raison : leurs dimensions. Les vraies digressions sont extrêmement longues, comme le rêve de la bacchante<sup>19</sup>, la réflexion sur les domestiques et la servitude<sup>20</sup>, sur le folklore et, plus particulièrement, sur la grand-bête nommé le Georgeon, diable de la Vallée Noire<sup>21</sup> ou sur les cultes<sup>22</sup>. Les commentaires sur des sujets d'actualité se distinguent des digressions proprement dites par leur caractère d'actualité<sup>23</sup>, et les notes placées en bas de pages par leur emplacement<sup>24</sup>.

Divers proverbes et dictons sont destinés à renforcer le message de l'auteur, du type de « A quelque chose malheur est bon...<sup>25</sup> », ou « Jamais de mémoire de nonne, on n'avait ri de si bon cœur<sup>26</sup>. » Il est surprenant de voir que de longues citations s'étendant sur plusieurs pages viennent souvent à l'appui des idées de George Sand. Parmi les auteurs les plus souvent cités, figurent des noms connus, comme Montaigne, Montesquieu, Leibniz, Rousseau ou Chateaubriand<sup>27</sup>, et des moins connus également, comme le théologien Jean Charlier Gerson ou

---

<sup>14</sup> Comme sur Pinson, restaurateur : *Ibid.*, II/118–119, ou Planet : *Ibid.*, II/119–122, surtout sur l'ambiguïté de sa figure en homme et en femme. Il est impossible de dresser une liste exhaustive.

<sup>15</sup> Avec un document à l'appui : *Ibid.*, I/901–906.

<sup>16</sup> *Ibid.*, II/78–79.

<sup>17</sup> *Ibid.*, II/154–58, 161–162, 170, 173, 202–203.

<sup>18</sup> *Ibid.*, I/611–13 et I/870–874.

<sup>19</sup> *Ibid.*, I/619–621.

<sup>20</sup> *Ibid.*, I/766–773.

<sup>21</sup> *Ibid.*, I/832.

<sup>22</sup> *Ibid.*, II/98, mais de même : sur les arbres du Guillery II/79–81, sur le Berry et le Berichon II/84–85, sur l'amitié II/128, la poétisation des sentiments II/131 et sqq.

<sup>23</sup> Voir les commentaires sur le roman « socialiste » de Mme de Genlis, les Battuécas (1816) : *Ibid.*, I/627, sur le voyage des Pyrénées : *Ibid.*, II/68–72, sur Rousseau et *Les Confessions* : *Ibid.*, II/113, sur ses propres œuvres dont *Lélia* : *Ibid.*, II/198, *Indiana*, *Valentine*, etc.

<sup>24</sup> P. ex. sur la tricherie des femmes au jeu : *Ibid.*, I/667, II/99, etc.

<sup>25</sup> *Ibid.*, I/679.

<sup>26</sup> *Ibid.*, I/1000.

<sup>27</sup> Quelques exemples : Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*. *Ibid.*, I/1043–44, Fontenelle : *Éloge de Leibnitz*, *Ibid.*, I/1056–57, Rousseau, *Les Confessions* : *ibid.*, II/113–4, Montaigne, *Ibid.*, II/125–126.

le philosophe Gabriel Bonnot de Mably<sup>28</sup>. Parmi les genres insérés, une place singulière revient aux sketches ou scènes de théâtre, comme Hyppolite déguisé en Deschartes, surpris par le vrai<sup>29</sup>. Il y a également des contes, comme Corambé et le roman imaginé par l'enfant<sup>30</sup>.

Les chansons ne peuvent être absentes dans la liste des genres variés dont plusieurs sont citées intégralement, comme « Plaisir, le gardien des pourceaux »<sup>31</sup> ou le poème-couplet composé avec Duteil sur la soirée administrative<sup>32</sup>.

Pour finir, je qualifierais de nouvelles plusieurs longues histoires, comme « Les diables au couvent »<sup>33</sup> ou l'épisode du cabinet noir<sup>34</sup>. Il est plus difficile de classer des listes aussi longues que le catalogue des compagnes (de la grande classe) du couvent<sup>35</sup> ou des listes d'ouvrages divers, mais elles interrompent la suite des souvenirs dans le texte comme un élément à statut indépendant et appellent des commentaires de la part de la mémorialiste. Par contre, les récits de voyage, comme le voyage dans les Pyrénées<sup>36</sup>, en Auvergne et à Palma de Majorca, etc.<sup>37</sup> sont d'autant plus faciles à isoler qu'ils ont été publiés sous une forme plus élaborée et plus autonome, séparément.

### Le parti pris des écarts à l'intérieur du texte

Au lieu de cacher les digressions comme des défauts de l'œuvre, George Sand a tendance à les mettre en relief. On trouve nombreuses formules destinées par l'auteur à attirer l'attention du lecteur sur le fait qu'il s'agit d'écarts plus ou moins longs. Ces rappels témoignent du fait qu'elle est consciente du caractère digressif, parfois fragmentaire même de son écriture et en fait un principe structurant du texte. Dans *La Deuxième Partie* des mémoires, le chapitre III commence par un épisode intitulé *Incidents romanesques* dont l'introduction annonce clairement : « C'est en effet un chapitre de roman. Seulement, il est vrai de tous points<sup>38</sup>. » Elle fait de même en présentant l'un de ses meilleurs amis, Pierret : « C'est le mo-

---

<sup>28</sup> Gerson : *Ibid.*, I/1038–1041, 1044, 1049, 1093 ; Mably : *Ibid.*, I/1051, 1055, 1059.

<sup>29</sup> *Ibid.*, I/704–705.

<sup>30</sup> Corambé : *Ibid.*, I/812–815 (le personnage composé), 819–821 (culte, autel), 839–840 (roman de Corambé), 851, 853 (Corambé et le chant de merle), etc.

<sup>31</sup> *Ibid.*, I/817.

<sup>32</sup> *Ibid.*, II/88–89.

<sup>33</sup> *Ibid.*, I/883–893.

<sup>34</sup> *Ibid.*, I/912–13.

<sup>35</sup> *Ibid.*, I/907.

<sup>36</sup> *Ibid.*, II/58–68.

<sup>37</sup> *Un hiver à Majorque* : *ibid.*, II/1027–1178.

<sup>38</sup> *Ibid.*, I/355–60.

ment de faire l'histoire et le portrait de cet homme inappréciable...<sup>39</sup> » A d'autres occasions, c'est rétrospectivement qu'elle attire l'attention sur un écart considérable comme le récit de la mort tragique de son père, qu'elle termine par annonçant : « Je reviens à moi après cette digression<sup>40</sup>. »

Elle insiste aussi sur le fait que son talent de conteuse diffère de celui des autres, parce que ses ambitions et ses facultés ne la prédestinent pas à fondre en un tout homogène ses souvenirs d'enfance et qu'elle en assume les conséquences : « Comme je ne peux pas ordonner mes souvenirs avec exactitude, j'ai mis ensemble beaucoup de personnes et de détails qui ne datent peut-être pas spécialement dans ma mémoire de ce premier séjour à Paris avec ma grand-mère<sup>41</sup>. » Elle appelle elle-même « dissertation » et « digression bien longue » le passage sur les domestiques et la servitude<sup>42</sup>, et semble observer avec la plus grande lucidité les rapports entre le genre autobiographique et la fragmentarité de son texte : « Je ne peux pas toujours suivre ma vie comme un récit qui s'enchaîne, car il y a beaucoup d'incertitudes dans ma mémoire<sup>43</sup>. »

On pourrait multiplier des exemples<sup>44</sup>, mais je vais en sélectionner quelques-uns pour montrer le système latent dans l'incohérence apparente. Voilà une remarque intéressante sur *Lélia* : « ...j'eus lié ensemble au hasard d'une donnée de roman, un assez grand nombre de fragments épars...<sup>45</sup> » Ou plus loin : « Je ne crois pas interrompre l'ordre de mon récit en consacrant encore quelques pages à mes amis<sup>46</sup>. »

Cette lucidité devant la fragmentarité de son écriture nous assure qu'elle se connaît bien d'une part et n'entend pas s'imposer des méthodes qui lui sont étrangères. D'autre part il faut constater qu'elle voit une sorte d'incompatibilité entre l'autobiographie et l'homogénéité du texte. A mon sens, c'est par cette observation qu'elle s'autorise à inventer de nouvelles formes d'écriture, comme en témoigne son *Journal intime*<sup>47</sup> aussi et qu'elle tente d'élaborer une forme fragmentaire du discours autobiographique dans tous ses écrits intimes dont des

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, I/549.

<sup>40</sup> *Ibid.*, I/600.

<sup>41</sup> *Ibid.*, I/674.

<sup>42</sup> *Ibid.*, I/766–773.

<sup>43</sup> I/799.

<sup>44</sup> II/198 et v. sur la nécessité de composer un roman toujours dans sa tête I/808. De même après la description du cloître, quand elle passe au récit : « Maintenant, je raconte... » I/874 ; avant la fin de l'épisode de la marquise de Larochejaquelin (I/904–6) : « Avant de clore cette digression... » I/905. etc.

<sup>45</sup> « Je reprends mon récit... » *Ibid.*, II/293.

<sup>46</sup> *Ibid.*, II/273.

<sup>47</sup> *Ibid.*, II/945–972.

notes, des sketches, des entretiens journaliers<sup>48</sup>, des journaux et toute *L'Histoire de ma vie*<sup>49</sup>. Les *Lettres d'un voyageur*<sup>50</sup> mériteraient un chapitre à part du point de vue générique, tant elles inventent et réalisent la combinaison de lettres, de roman épistolier, de récit de voyage et d'articles de journaux, mais cette fois-ci je me limiterai à l'autobiographie.

Cette claire et consciente distinction entre sujet et digression dans les écrits intimes correspond bien dans un premier temps aux deux couches opposées de la culture de base de l'écrivaine. Sa grand-mère représentait la tradition aristocratique, le style écrit, les descriptions détaillées et les allusions-citations érudites, tandis que la mère incarnait la tradition opposée, celle du peuple : l'oralité et le folklore. Cette opposition sociale et culturelle a créé de nombreux et douloureux conflits dans la vie privée et dans la carrière de George Sand et *L'Histoire de ma vie* semble être avant tout le domaine où elle a tenté de régler tous ces problèmes, ne serait-ce qu'en les exprimant. En parlant de son enfance, elle déclare que ce dilemme l'a confondue assez pour arrêter toute tentative littéraire à l'époque :

Je cessai donc d'*écrire*, mais le besoin d'inventer et de composer ne m'en tourmentait pas moins. [...] Toute ma vie j'avais eu un roman en train dans la cervelle, auquel j'ajoutais un chapitre plus ou moins long aussitôt que je me trouvais seule, et pour lequel j'amassais sans cesse des matériaux<sup>51</sup>.

Après, elle raconte qu'elle avait perdu plus tard cette manière fantaisiste de composer, mais c'était pourtant la seule expression adéquate de son caractère et de sa fantaisie.<sup>52</sup>

Il est clair donc que la digression érigée en système porte des sens multiples et peut être considérée comme l'une des caractéristiques de son écriture. Un exemple un peu marginal, mais d'autant plus éloquent semble confirmer cette hypothèse : je pense au texte à la fois biographique et autobiographique intitulé *Mon grand oncle*<sup>53</sup> qui résume et élargit un point de ses souvenirs d'enfance en vue d'élaborer un élément d'une nouvelle rédaction et édition éventuelle augmentée de sa propre autobiographie.

---

<sup>48</sup> Notamment : *Entretiens journaliers avec le très docte et très habile Docteur Piffuel professeur de botanique et de psychologie*, *Ibid.*, II/973–1018.

<sup>49</sup> V. en fait tous les textes regroupés par George Lubin dans les deux volumes cités, OA, cf. la note 6, ci-dessus.

<sup>50</sup> *Ibid.*, II/633–944.

<sup>51</sup> *Ibid.*, I/808.

<sup>52</sup> *Ibid.*, I/808–809.

<sup>53</sup> *Ibid.*, II/475–496.



## Mon grand oncle

Il s'agit d'un texte écrit en supplément à *L'Histoire de ma vie* et publié en 1876<sup>54</sup> où George Sand applique ses techniques d'écriture autobiographique en raccourci.

Dans les deux volumes des *Œuvres autobiographiques*<sup>55</sup> on trouve un abondant corpus de textes divers (de caractère autobiographique) qui peuvent servir de parallèle pour *L'Histoire de ma vie*, mais le plus intéressant de mon point de vue est le texte qui se rattache étroitement aux mémoires et qui l'a engendré pour ainsi dire par l'intermédiaire d'une certaine Virginie Cazeux. Il s'agit de l'abbé de Beaumont, personnage complexe, demi-frère de la grand-mère de George Sand que Virgine, nièce de la gouvernante, connaissait bien et suivait de près pendant la dernière période de la vie de celui-ci. La notice originale, conservée à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris est disponible, ainsi que la lettre adressée à l'écrivaine qui l'accompagnait. Ce qui fait l'intérêt de cet écrit ici, c'est que, dans des dimensions bien réduites, il montre l'application des mêmes techniques d'écriture, dont l'insertion de genres divers en un nombre considérable. Il est facile de résumer la structure de ce texte qui reprend plusieurs des thèmes magistraux de l'autobiographie (bâtardise, soumission de l'individu à la famille, à la société et à l'histoire dont la Révolution française). Elle se compose des parties suivantes : d'une introduction ou préface qui présente brièvement le personnage et promet des rectifications sur certaines erreurs et lacunes antérieures. Suit une partie biographique où George Sand réutilise largement la notice reçue de Virginie Cazeux (une source extérieure citée). Ensuite, elle raconte des anecdotes successives sur ce bâtard de Beaumont (beau et doué, tandis que le fils légitime de la famille est cul-de-jatte), et deux parties de chasse où le bâtard remplace pour ainsi dire le fils légitime. L'histoire des amours de Beaumont sera développé en un roman d'aventures constitué par les intrigues réussies de deux serviteurs du duc de Bouillon, père du bâtard, deux méchants qui dominent son esprit et jurent sa perte en le mettant à son insu en position de rivalité amoureuse avec son père. Par la suite, il est confronté à un choix cruel : ou il se fait prêtre ou il est embastillé. L'oncle se révolte et réclame la liberté de son âme, trait de caractère cher à George Sand qui, malgré son statut de femme, réclame également sa liberté contre la famille et la société. Ce roman est agrémenté de nouvelles anecdotes (découverte d'un petit trésor, gaspillé sur le champ) pour aboutir à une décision surprenante : le héros se résigne à se plier aux exigences de la société et de sa mère et devient abbé. Une nouvelle et longue digression interrompt le récit à ce point sur les noms des demoiselles Verrières avec des lettres à l'appui... Désormais la biographie de l'abbé se transforme en un roman épistolaire

---

<sup>54</sup> Dans la revue *Temps*.

<sup>55</sup> Cf. la note 15 ci-dessus.

où George Sand cède la parole une fois de plus aux autres, comme elle l'avait fait dans sa propre autobiographie avec l'échange de lettres de son père avec sa grand-mère. Le roman épistolaire sera suivi d'une chronique historique (enrichie toujours par plusieurs anecdotes), où trois époques seront parcourues du point de vue de l'abbé : la Révolution, la Terreur et l'Empire. L'histoire de l'abbé devient en fin de compte ainsi l'emblème d'une vie où le choix n'est pas donné à l'individu qui, malgré sa bâtardise, son peu d'ambitions et de fortune, finit par triompher de sa mauvaise destinée, grâce à son intelligence et à sa générosité. Ses bonnes qualités et ses talents l'érigent en modèle (avec des allusions sous-entendues à l'analogie avec le parcours sandien) et permettent de faire l'éloge de la liberté de conscience à travers son exemple : « Et puis, il avait subi une contrainte si contraire à ses instincts que la liberté lui paraissait le premier des biens<sup>56</sup>. »

Ainsi Sand arrive à faire de l'abbé une sorte de double pour elle-même dans le portrait réécrit (avec promesse non tenue d'augmenter et de refaire tout ce chapitre dans une nouvelle édition : « ...c'est une victime de ce passé où les notions de la famille et les liens du sang sont si étrangement confondus et méconnus dans les grandes familles. C'est un opprimé plein de tendresse et de mansuétude, rendu à la possession de lui-même, resté aimable, souriant et paternel sur les ruines de sa propre existence<sup>57</sup>. »

### Essai de conclusion

Sans pouvoir passer ici en revue toutes les hypothèses déjà avancées<sup>58</sup> sur les raisons de la fragmentarité de l'écriture autobiographique sandienne, je voudrais risquer une nouvelle approche, selon laquelle l'autobiographie et la biographie

---

<sup>56</sup> OA II/ 495.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 496.

<sup>58</sup> Cf. DIDIER, Béatrice (*L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981) qui parle des « fuites du JE » où elle laisse la place à d'autres (ses parents, Marie Dorval, etc.) : « La digression est érigée en système pour cerner un moi qu'elle se refuse à représenter pour elle-même. » Damien Zanon avait remarqué (dans sa postface à l'édition GF des mémoires de George Sand, Paris, 2004) que le procédé digressif est trop important pour le négliger comme défaut de style ou coup de hasard. Il le range parmi les procédés poétiques utilisés consciemment par l'auteur à diverses fins. D'autres, dont Christine PLANTE (*La petite sœur de Balzac : essai sur la femme-auteur*, Paris, Seuil, 1989) attribuent la fragmentation du texte au fait que l'auteur en est femme, donc moins concentrée et téléologique que les hommes, ainsi elle s'adonne à sa « tendance à la fabulation infinie ». Les hypothèses féministes pullulent sur le sujet, comme celle de Naomi SCHOR (*George Sand and idealism*, New York, Columbia University Press, 1993) : récit d'enfance au féminin. Le sujet est cher aux féministes américains qui accentuent énormément ce côté sans aucun sens péjoratif, sur les traces de Naomi Schor, ou qui étudient à travers elle l'écriture féminine en général (cf. HIDDLESTON, Janet, *George Sand and Autobiography*, Oxford, Legenda, 1999).

constitueraient le domaine de l'élaboration de nouvelles formes d'écriture fragmentaire. Toutes les suppositions qui mettent en rapport cette plus grande licence littéraire avec la marginalité (féminine) de l'écrivaine peuvent être valables, mais ne suffisent pas à mon sens. La féminité et toutes les libertés que George Sand pouvait prendre en conséquence de ce statut ont joué probablement, mais toujours en vue de la libérer des contraintes de la tradition littéraire consacrée et l'ont prédisposée à inventer de nouvelles formes littéraires.

*L'Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova présente le seul exemple comparable aux mémoires sandiens (portant le même titre) quant à la fragmentarité, à la diversité des genres intégrés et réutilisés au sein du genre autobiographique. Le grand nombre de citations peut être mis en rapport avec le statut d'intellectuel et l'érudition contestés des deux personnages, bien que pour Casanova, ce soit sa qualité d'escroc et d'aventurier qui l'a discrédité aux yeux des contemporains et de la postérité, tandis que pour George Sand, c'est le fait d'être née femme qui lui a valu le statut de marginale. Il me semble que dans les deux cas, le désavantage d'origine (aggravé par plusieurs circonstances de leur vie) a contribué à les rendre originaux et novateurs, la marginalité ayant fonctionné comme facteur libérateur qui les a rendus aptes à expérimenter de nouvelles possibilités dans les genres littéraires.



## Le succès de *Lélia* en Hongrie au XIX<sup>e</sup> siècle

Avant que ne paraisse en hongrois le premier roman de Sand (*Lélia*, 1842), la presse hongroise mentionne plusieurs fois le nom de l'auteur. Le premier journal, « *Figyelmező* » (un journal associé d'*Athenaeum*) donne une critique de Mauprat, et il est intéressant de voir la date : 1837, donc l'année même où le roman parut à Paris<sup>1</sup>.

Vörösmarty choisit avec soin les écrivains les plus progressistes de son temps, pour les publier : Béranger (1831), Victor Hugo, Lamartine (1830). C'est ainsi que George Sand est publiée à l'*Athenaeum* (1837). L'image de George Sand n'a pas fait l'unanimité dans la presse hongroise. Les racontars s'occupent beaucoup de sa vie aventureuse, on l'appelle « femme diffamée, hermaphrodite livresque à visage de sphinx, phénomène curieux masqué en homme, femme écrivain pipe à la bouche qui n'est pas capable d'amour humain, mais seulement de sentiments de tigre et de lion »<sup>2</sup>.

Malgré les « critiques » susmentionnées, d'autres traductions de Sand paraissent en 1840. Après *Lélia*, c'est *Indiana* en 1843, *Metella* et *Leone Leoni* en 1844. Dans ces romans, Sand souligne les droits de la femme aux sentiments et à la vie. De même, ils témoignent de sa recherche éperdue du bonheur : ni l'amour libre ni le mariage ne lui apporte le bonheur.

Elle jouit de popularité parmi ses lectrices hongroises, plusieurs commencent même à l'imiter. Julia Szendrey par exemple : amante puis femme de Petőfi, pour se distinguer des beautés tendres, naïves et angéliques, se fait couper les cheveux courts, à la façon de Sand ; elle joue des études sentimentales de Chopin et, en cachette, écrit des vers et un journal.

On comprend donc que le vrai culte de Sand culmine chez nous dans la deuxième moitié du siècle, quand le romantisme et le courant populaire retrouvent leur jeunesse. Sand devient en Hongrie un écrivain à la mode pendant la période du despotisme (1849–1867)<sup>3</sup>.

De ce petit résumé de la réception hongroise de Sand, on peut tirer une conclusion : le mythe exotique de Sand a eu davantage un grand succès chez nous que son art. Les critiques n'ont pas essayé de l'apprécier à sa juste valeur, nos écrivains ont eu de l'éloignement pour elle, mais ils n'ont pas discuté sa grandeur.

---

<sup>1</sup> « Regények. George Sand, *Mauprat* », *Figyelmező*, Pest, 1837, n° 24, p. 368–369.

<sup>2</sup> « George Sand (Madame Dudevant) » [németből fordította D. I.], *Tudománytár, Literatura*, 1841, p. 3–8.

<sup>3</sup> Voir : MADÁCSY, Piroska, « George Sand et les Hongrois », *Acta Romanica*, t. 4, Szeged, 1977.

Eötvös tient en haute estime sa philosophie, ses idées, Vörösmarty l'élève au rang des plus grands romanciers romantiques. Széchenyi mentionne dans son journal qu'il a lu *Indiana* et *Lélia* déjà dans les années trente. Petőfi précise qu'il admire George Sand mais ne l'aime pas. Elle montre courageusement les plaies de la société, mais pour Petőfi, c'est un travail d'homme et non de femme<sup>4</sup>. Donc une certaine admiration au lieu d'un travail de réflexion. Seulement Imre Madách écrit sur elle un essai plus profond et plus hardi, intitulé « *Eszmék Léliáról* »<sup>5</sup>.

Ayant examiné jusqu'ici surtout les revues littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle, nous n'avons pas porté notre attention sur cet essai inconnu de Madách, qui n'a été publié qu'en 1914. On peut se poser la question : pourquoi Madách écrit-il sur George Sand et sur *Lélia* une analyse du roman, qui est une des critiques hongroises les plus originales de l'époque ? (Les autres articles sont plutôt des imitations ou des traductions des journaux allemands ou français). La réponse semble évidente : parce que c'était le premier roman de Sand traduit et publié en hongrois par Emil Récsy à Kolozsvár en 1842<sup>6</sup>, et parce que le roman s'est intéressé aux problèmes des femmes, de la vocation, du destin féminin, de l'œuvre d'un écrivain-femme, du sujet de l'amour, ces thèmes du siècle.

Dans ce qui suit, nous examinerons la réception de *Lélia* au XIX<sup>e</sup> siècle en Hongrie d'après nos recherches.

Comme nous le savons, Sand avait écrit deux variantes de *Lélia*, la première en 1833, la seconde en 1839, et les deux ont déclenché des querelles dans la critique française de l'époque. Sand est accusée d'avoir un style léger, presque agressif, trop d'intimités et d'immoralités. La deuxième variante est affaiblie en ce qui concerne le féminisme mais elle provoque tout de même une discussion violente<sup>7</sup>. Pourquoi ? Quel changement dans sa personnalité caractérise Sand pendant la période de l'écriture de ce roman<sup>8</sup> ?

<sup>4</sup> PETŐFI, Sándor, « Ütelvelek Kerényi Frigyeshez » [Lettres de voyage à Frigyes Kerényi], 18<sup>e</sup> lettre in : *Petőfi, Összes Művei [Œuvres complètes]*, Budapest, Akadémiai, 1956, p. 74.

<sup>5</sup> MADÁCH, Imre, « *Eszmék Léliáról* » [À propos de *Lélia*], in : *Országos Nőképző Egyesület Évkönyve 1912/1913*, Budapest, Pallas Nyomda, 1914, p. 132.

<sup>6</sup> *Lélia*, George Sand (Madame Dudevant) regénye. Franciából fordította Récsi Emil, két kötetben, Kolozsvár, Özv. Barráné és Stein kereskedésében, „Francia regénycsarnok”, 1842.

<sup>7</sup> Dans la seconde édition de *Lélia*, Magnus ne tue pas *Lélia* qui meurt de maladie. Trenmor est membre de la société secrète des Carbonari qui lutte pour la vérité. Ainsi Trenmor trouve un but à sa vie. Cette seconde édition, plus proche de la réalité, est due à l'amitié de G. Sand avec Michel de Bourges et Liszt. Cf. *Œuvres Complètes. A propos de Lélia*. Voir : CAORS, Marielle, *George Sand, de voyages en roman*, Paris, Royer, « Coll. Saga », 1993, p. 43–74.

<sup>8</sup> Pál Pándi voit évidemment l'influence de St. Simon dans une conversation entre *Lélia* et Sténio où il trouve la condamnation des héritages. A notre avis, il n'en est pas question car Sand s'intéresse plutôt à l'injustice de la société. (Vol. I. chap. XXVIII, p. 133–134. Cf. PÁNDI, Pál, « Nouvelles idées à l'horizon », in *Rencontres intellectuelles et littéraires*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970, p. 171.)

Ayant vécu la profonde crise sociale de la génération romantique, elle a une perte de foi ; elle souffre d'un désir permanent et de l'impossibilité de le réaliser. Elle voudrait répondre à ses désirs d'écrivain, mais elle en est incapable dans son existence de femme. L'impuissance de *Lélia* symbolise cette situation. Elle constate qu'elle est dans l'impossibilité de répondre aux provocations surtout masculines de la réalité. Elle n'a pas encore rencontré Pierre Leroux, ni Lamennais ; les philosophies socialistes et révolutionnaires n'apparaissent dans ses romans qu'après 1840. Selon Claudine Chovez, le féminisme de Sand est la clé pour comprendre ses premiers romans<sup>9</sup>. Cette conception venant de sa personnalité romantique se réalisera tout naturellement, sans affectation, mais en même temps c'est un certain jeu de rôle, une défense envers le monde. Ce qui est le plus important pour elle, c'est la liberté dans l'amour et dans le mariage. Ses premiers romans parlent de ce sujet : *Indiana* et *Valentine* traitent d'une révolte instinctive des droits féminins, *Lélia* de la négation de tout, avec une désillusion et une désolation totales. Comme un vrai écrivain romantique, elle ne pouvait ni ne voulait séparer sa vie et ses sentiments de ses romans, ainsi la vie et la littérature se mêlent d'une certaine manière. Le sujet central de *Lélia* est l'impossibilité de l'amour, *Lélia* restera maudite avec ou sans amour. Le bonheur est aussi interdit pour elle, comme pour Sand. Les personnages du roman interprètent les dialogues de la personnalité intérieure de l'écrivain ; la sincérité, la déception, la passion, le désespoir et le pouvoir de sortir de la crise, et enfin un désir profond de s'enfuir. Irène Johnson, chercheur à l'Université de Montréal, caractérise la personnalité de Sand par un paradoxe de mobilité et d'impuissance<sup>10</sup>.

A la première lecture de *Lélia*, on peut s'apercevoir qu'il s'agit dans ce roman d'aveux extraordinaires, d'une œuvre pouvant répondre aux sentiments du lecteur d'aujourd'hui. L'action est assez terne, elle commence *in medias res*. Selon Albert Gyergyai, Sand met toujours au centre de ses romans une certaine atmosphère, une passion, et elle construit ses héros en conséquence<sup>11</sup>.

L'atmosphère fondamentale de *Lélia* est celle d'un malheur de ton sombre, suggérant la fatalité, dont les lecteurs des années 1830 ne pouvaient se libérer, c'est « le mal du siècle » lui-même. Ses héros principaux sont : Stenio, le poète, le jeune homme innocent qui est plein d'espoir, *Lélia*, la femme de trente ans qui est hors de tout, incapable d'aimer et de croire, désespérant de la poésie, de l'amour, de la religion, de la science, de l'avenir du monde. Le troisième personnage important est Trenmor, le joueur qui a vécu aussi l'enfer de la vie, la prison. Ses passions sont déjà passées, et il vit sans but au monde. L'injustice sociale

<sup>9</sup> Voir CHONEZ, Claudine, « George Sand et le féminisme », *Europe*, mars 1978, p. 75–79.

<sup>10</sup> JOHNSON, Irène, « Effets de mobilité et de paradoxe dans *Lélia* », in *George Sand et l'écriture du roman*, Université de Montréal, 1996, p. 210–213.

<sup>11</sup> Préface de GYERGYAI, Albert, in SAND, *Mauprat* (ford. Szávai, Nándor), Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1955, p. 22.

est la cause du destin des héros, qui se laissent porter inévitablement vers une solution commune : la mort qui leur donnera la liberté. Les aveux des héros du roman – Lélia, Stenio, Trenmor – sont ceux de Sand qui est arrivée très jeune au spleen, elle vit sans projets et sans désirs, elle a perdu ses rêves, elle est désespérée de l'amour, elle doute de tout. Pour elle, l'amitié est froide, la religion est un mensonge, la poésie, l'amour lui ont échappé. Lélia et son entourage, les hommes qui tournent en vain autour d'elle, comme des papillons autour de la lumière, cherchent la solution dans la solitude, dans la nature, dans les livres et en Dieu. Mais, tout est vain dans ce monde ; dans le monde possible du roman règnent l'inactivité, la dévalorisation, l'immoralité, la guerre, la maladie, l'argent ou le pouvoir ; la science est inutile et le poète écrit en vain. Le désespoir du romantisme est si typique dans ce roman que Lermontov, Musset, Byron ou Vörösmarty auraient aussi pu l'écrire.

Ce qui est quand même original, et qui a touché le lecteur de l'époque, ce sont les métamorphoses, les énigmes de *Lélia*, et les variations de l'amour. Lélia est si mystérieuse, si froide, si rêveuse et si triste, son corps est de toute beauté, mais elle est incapable d'aimer. Elle est déjà condamnée à la mort des sentiments, mais elle joue encore de ses victimes, comme un ange ou un diable, comme une statue froide ou une femme langoureuse, elle les mène à leur ruine. Sand pose la question : à quoi sert la femme ? A l'assouvissement des désirs, à l'amour spirituel, ou au rôle de mère ? Selon elle, les femmes sont nées fondamentalement innocentes et belles, mais la société, les mensonges du monde empoisonnent tout. Lélia s'est sacrifiée pour un homme, qui s'est moqué d'elle. C'est ainsi qu'elle est incapable d'un sentiment vrai, elle ne peut que détruire tout le monde. Finalement, Lélia ne trouve plus d'issue dans ce monde, mais dans l'autre-monde, dans la mort.

Naturellement, la publication de *Lélia* fait grand bruit parmi les lecteurs hongrois. Les écrivains connus et peu connus, qui connaissent bien la littérature française, ou les lecteurs quotidiens ne le cachent pas : ce roman n'est pas pour eux un événement banal. Lire *Lélia* en français ou en hongrois à l'époque des Réformes était une action secrète et interdite, elle n'en est devenue que d'autant plus intéressante et émouvante. Comme preuve, citons un dialogue des *Mémoires* de Alajos Degré, écrivain romantique et ami de Petöfi.

Arnold Ipolyi (Stummer), un petit vicaire simple, devenu un savant évêque a beaucoup aimé le romanesque. Une fois, dans une conversation intime, il m'a posé la question :  
– Est-ce que tu as déjà lu *Lélia* de George Sand ?

– Non.

– Oh, mon ami, comme il est saisissant et beau ! Que de poésie, de richesse d'idées, et de sentiments s'y trouvent, il nous enchante et nous emmène dans un monde magique. Je le traduirai sûrement. Prends-le, emporte-le, lis-le, s'il te plaît<sup>12</sup> !

---

<sup>12</sup> DEGRÉ, Alajos, *Visszaemlékezéseim [Mémoires]*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, p. 121.



« Je l'ai lu avec beaucoup de plaisir, avec un enthousiasme de jeunesse. J'ai gardé le livre longtemps comme un souvenir agréable, mais pendant les temps troublés, il a été détruit avec mes autres objets préférés<sup>13</sup> ». *Lélia* deviendrait donc le symbole merveilleux de la lecture des jeunes intellectuels romantiques à l'âge des Réformes.

Les essais des écrivains à la manière de Sand dans les années quarante témoignent du succès de la réception. S'ils n'écrivent pas de roman (genre littéraire nouveau en Hongrie avec ses dialogues de héros, ses développements de situations principales), ils ne cachent pas que *Lélia* de Sand les a touchés.

Deux imitations de *Lélia* et *Trenmor* paraissent la même année, en 1844, dans *Pesti Divatlap* et *Honderű*, l'une de Ignác Nagy et l'autre de Lázár Petrisevich Horváth<sup>14</sup>. Mais quelle différence ! Ignác Nagy fait une parodie de Sand, mais Petrisevich devient encore plus romantique que Sand. Ignác Nagy suit la pensée de Széchenyi, il est membre par correspondance de l'Académie Hongroise (1840), il traduit Victor Hugo et Scribe, et en même temps, il écrit des récits et des comédies. Il voudrait influencer le goût et le jugement de valeur des lecteurs positivement, contre les excentricités romantiques (comme par exemple Eugène Sue : *Le juif errant*). En 1844, il écrit « une tranche de vie » (« életkép ») intitulée *Lélia és Trenmor*<sup>15</sup>.

Les romans de Sand ont déjà été traduits, l'un après l'autre à Kolozsvár, le roman *Mathilde* de Sue a été traduit aussi en 1843. Ignác Nagy n'a pas d'objection à faire contre les romans, parce que lui-même a grandi dans une école française, mais il en a assez des récits hongrois d'imitation française à la manière de Sand et de Sue. Quoique très faibles, ces récits ont un succès écrasant.

Les lecteurs ne cherchent pas des valeurs classiques dans les nouveautés, ils voudraient tout simplement se distraire. Les rédacteurs des revues essayent donc de répondre aux vœux du public qui voudrait enfin lire. Ils déversent sans choix les récits-feuilletons à la mode de l'Ouest, sans s'inquiéter de corrompre le goût du public<sup>16</sup>.

Ignác Nagy écrit donc une tranche de vie contre *Lélia*, répondant aux lectrices qui lui demandent la modernité, l'actualité : « nous choisissons les peintures de

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> NAGY, Ignác, « *Lélia* et *Trenmor*, szívbeli életkép », *Pesti Divatlap*, 1844, vol. II, n° 11, p. 324–328.

<sup>15</sup> Cette même année, on peut trouver beaucoup d'études sur G. Sand dont l'une s'intitule : « Erdélyi Galambposta » [Sur les ailes des pigeons de Transylvanie], *Honderű*, 1844, I, n° 14, p. 464 ; « Sand György regényfordításairól » [À propos des traductions des romans de G. Sand] ; *Tudománytár*, 1841. « Literaturai mélyképek [Images profondes littéraires] I, George Sand », D. I. (*Blätter 2. Kunde der Liter. des Auslands*, 1838, p. 3–6.)

<sup>16</sup> MADÁCSY, Piroska, *L'esprit français à l'époque des Réformes en Hongrie*, Szeged, JGYTF Kiadó, 1992, p. 36.

la vie quotidienne et nous ne nous intéressons pas à la vie du cœur ... » Donc ce petit portrait montrera « la rencontre inénarrable d'un homme et d'une femme, la fusion des esprits, les pessimismes pendant la bataille affreuse des éléments de la nature : pluie, orage, grêle, gel, etc. au bord d'une énorme mare... »

Et qui sont ces deux représentants de l'espèce humaine, qui attendent au bord du lac pendant le déchainement affreux de la nature ?

La femme a reçu le nom de Sári, « l'homme de Habakuk, mais cela ne fait rien, parce qu'ils auraient aussi bien pu recevoir les noms de Lélia et Trenmor. [...] Ils se sont aimés, et l'ouragan hurlant est devenu une musique du ciel et les lumières du ciel baisent la surface de l'eau, les rayons du soleil baisent la surface du pavée et font évaporer l'eau glacée »<sup>17</sup>. Sári-Lélia et Habakuk-Trenmor sont caractéristiques des héros schématiques, leur fusion provoque l'attendrissement des lecteurs, à la manière de Sand et de Sue. Dans le roman de Sand on peut retrouver ce spectacle dans la présentation mystérieuse de Lélia.

Cette année-là Petrisevich aussi va écrire son récit sans fin pour les lecteurs de *Honderű*, sous le titre *Lázár, Lélia és Trenmor, vagy Kaland a gőzösön*, en six parties, dans un style très chargé, vraiment pompeux d'une Lélia et d'un Trenmor hongrois, d'une femme aristocrate admirable et d'un poète, Rudolf<sup>18</sup>. On pourrait adapter la parodie de Ignác Nagy aux écrits de Petrisevich, si on pense à la discussion littéraire entre les deux revues. La revue *Honderű* critique le style simple à la mode du peuple des écrivains de la revue *Pesti Divatlap*. Il est connu que Petrisevich a écrit son journal pour l'aristocratie, dans un style à l'imitation des étrangers.

Ces deux écrits montrent déjà l'intérêt du grand public pour Sand grâce à la traduction hongroise. Mais, c'est le rôle du traducteur, Emil Récsi, qui est vraiment important dans le processus de la réception. Degré et son ami ont encore lu *Lélia* en français, qui a été traduit en hongrois pour la première fois, (et pour la dernière fois) en 1842 à Kolozsvár<sup>19</sup>. Emil Récsi a mis en route *Francia re-*

<sup>17</sup> NAGY, Ignác, *Op. cit.*, p. 324–328.

<sup>18</sup> PETRISEVICH HORVÁTH, « Lázár, Lélia és Trenmor, vagy Kaland a gőzösön » [Lélia et Trenmor ou l'aventure sur le bateau], *Honderű*, 1844, II, n° 1, p. 2–6.

<sup>19</sup> *Lélia*. Régény Sand Györgytől (Dudevant-né). Franciából ford. Récsi Emil, Kolozsvárt. Két kötet, Előszó. Özv. Barráné és Stein kereskedésében, „Francia Regénytár”, 1842.; SAND, G., *Indiana*. Franciából fordította Récsi Emil, két kötetben. A szerző életrajzával és arcképével. (Francia regénycsarnok), Kolozsvár, Özv. Barráné és Stein kereskedésében, 1843.; *Matild, egy fiatalasszony emlékiratai*. SUE, E. után franciából fordította Récsi Emil és Bodor Lajos, két kötetben. (Francia regénycsarnok), Kolozsvár, Özv. Barráné és Stein kereskedésében, 1843.; SAND, *Metella*. Fordította Bíró Miklós. Kolozsvár, 1844.; SAND, *Leone Leoni*. Fordította Bíró Miklós. Kolozsvár, 1844.

*génycsarnok* [Série du roman français] avec cette traduction<sup>20</sup>. Nous le savons, la traduction de Mauprat a été interdite par la censure qui à Pest surveillait les traductions de la littérature française. C'est pourquoi Récsi accepte ce travail important à Kolozsvár, où la censure est moins rigoureuse, où dans une atmosphère plus libre, l'édition du livre hongrois s'appuie sur des traditions plus profondes, et peut trouver un public bourgeois plus large. Naturellement, la traduction de Récsi est assez rude, sa langue, son style sont hésitants. Mais son entreprise de traduction est assez simpliste et comme le montre une note à la fin du deuxième volume : « On demande au lecteur lui-même de corriger les petites fautes d'orthographe... ». Il a traduit jusqu'ici surtout des œuvres de droit, il a suivi des études de droit et de lettres, mais comme les autres intellectuels de son temps, il voudrait devenir écrivain. Mais au lieu d'écrire des œuvres littéraires originales, il devient plutôt traducteur, rédacteur et éditeur. Il traduit aussi Dumas, Sue, Dickens et Thackeray. Il se trouve parmi ceux qui disent que le devoir principal est de faire connaître des écrivains classiques européens aux lecteurs hongrois. C'est pourquoi il choisit Sand pour la première fois. Et ce choix est très important, si on pense à l'image discordante de Sand dans la critique hongroise. Pas avant la traduction de *Lélia*, mais avant celle d'*Indiana* il publie un portrait détaillé de Sand, et il nous donnera aussi des analyses de ses romans<sup>21</sup>.

Pendant que les critiques français et hongrois déprécient les méditations « ennuyeuses » des *Lettres d'un voyageur*, selon Récsi les *Lettres* donnent plutôt la clé pour comprendre les romans de Sand. C'est ainsi qu'il traduit l'aveu de Sand : « Je ne suis pas née pour être poète, je suis créée pour l'amour [...] et en écrivant des romans, j'ai eu assez de courage pour dire qu'il y a des femmes malheureuses dans le mariage, ... On m'a fait passer pour une personne immorale, on m'a traité en ennemi de l'être humain<sup>22</sup> ».

Récsi a donc découvert le rôle intime des aveux particuliers des *Lettres d'un voyageur*, que Sand avait écrites entre les deux variantes de *Lélia* : elle voudrait se libérer de sa crise profonde spirituelle lentement, en s'analysant soi-même et en analysant sa relation à la société ! Malgré l'opinion générale de l'époque, Récsi considère avec une sympathie étonnante l'aversion de Sand pour le mariage, sa lutte passionnée pour les droits des femmes. Et il conclut : « l'amour augmentera sur les ruines de l'autel du mariage comme la seule chose véritablement importante au monde ; la plus grande force de vie, qui l'emportera sur toutes les

<sup>20</sup> Récsi a été le rédacteur et l'éditeur d'une série de 12 volumes de romans français publiés à Kolozsvár en 1843–44, de 12 volumes en 1853–54 et de 20 volumes d'une autre série à Pest en 1855–56. (SZINNYEI, *Magyar írók élete és munkái* [Vie et œuvres des écrivains hongrois], vol. XI., Budapest, 1906, p. 646–651.)

<sup>21</sup> *Indiana* Sand Györgytől, ford. franciából Récsi Emil. Kolozsvárt. Két kötet. (Szerző életrajzával és arcképével). Francia Regénycsarnok, 1843.) [Préface, p. 6–7.]

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 10.

moralités quotidiennes, sur tout ce qui le restreint ? » C'est ce que Sand explique avec une « force toute masculine ». Récsi analyse aussi *Lélia* avec justice, selon lui ce livre attaqué violemment n'est pas un roman, mais une épopée en prose, un aveu lyrique dans une œuvre sans consolation. On peut la caractériser par des contrastes extrêmes – une atmosphère poétique enthousiaste et le plus profond doute ; l'enivrement d'opium des rêves sensuels, puis des souffrances affreuses. Les caractères deviennent des idées personnifiées : *Lélia* est un esprit élevé, mais finalement elle se perd en tout, elle doute de tout. Trenmor est l'expérience du crime et de l'expiation, qui n'est plus ému par rien. En même temps le roman est la vengeance et l'impuissance d'une femme désillusionnée. Donc Récsi, après avoir énuméré les caractères romantiques du roman, défend Sand et sa *Lélia* malgré les violentes critiques françaises, et pour lui elle est « un poète qui parle au cœur »<sup>23</sup>. Et cela en 1843, à Kolozsvár.

En lisant la préface d'*Indiana* de Récsi, nous pouvons découvrir la réception sandienne à l'époque des Réformes. Et cet événement paraîtra encore plus important avec la découverte de l'essai peu connu de Madách : *Eszmék Léliáról [À propos de Lélia]*.

György Radó fait remonter l'origine de cet essai à 1855, parce que l'amitié entre Madách et Madame Veres s'approfondira à cette époque<sup>24</sup>. (Madách envoie cette analyse sous forme de lettre à sa meilleure amie Veres Pálné, il ne pense pas la publier)<sup>25</sup>. A notre avis, l'écriture de cet essai pourrait se faire à une date postérieure, parce qu'on peut découvrir une relation idéologique étroite entre les discours esthétiques de Madách et son analyse de Sand écrite au commencement des années 1860<sup>26</sup>.

Nous le savons, Madách s'occupe aussi du rôle de la femme. Pas seulement dans les métamorphoses d'Ève dans la *Tragédie de l'homme*, mais ce sujet est le thème principal dans ses essais, dans ses discours : *A nőről, különösen esztétikai szempontból [De la femme, surtout d'un point de vue esthétique]* (1864, à l'Académie Hongroise), ou *Az esztétika és a társadalom viszonyos befolyása [L'influence*

<sup>23</sup> *Op. cit.*, 12. p.

<sup>24</sup> RADÓ, György, *Madách Imre, Életrajzi krónika [Imre Madách, Chronique de sa vie]*, Salgótarján, 1987, p. 208.

<sup>25</sup> Ce n'est pas étonnant si Madame Veres, fondatrice d'un mouvement de libération de la femme en Hongrie, à cette époque est furieuse et prend la plume pour écrire des lettres à Madách. Selon elle, Madách est partial et ironique. Pour s'opposer aux idées de Madách, l'année suivante, elle lance une invitation aux femmes hongroises pour qu'elles se cultivent, et pour qu'elles créent des sociétés scientifiques où elles puissent échanger leurs idées, et s'opposer à l'opinion masculine qui veut que la culture scientifique soit inutile pour les femmes.

<sup>26</sup> « *Eszmék Léliáról* » [*À propos de Lélia*], in : *Madách, Összes Művei*, II, Budapest, Révai, p. 563–568.

*réci-proque de l'esthétique et de la société*] (à la Société Kiszaludy, 1862), sous le titre original : *A szép eszméinek befolyásáról az egyénre és az államra* [*L'influence des idées du beau sur l'individu et l'état*] à l'Académie Hongroise.<sup>27</sup> L'idée principale de ce deuxième essai est la distinction du beau et du laid. « La perception du beau nous découvre un monde nouveau. Une œuvre littéraire ne peut pas avoir d'autre point initial et d'autre but que le beau lui-même. La moralité pourrait servir aussi le beau<sup>28</sup> ! » En conséquence, on peut voir que Madách n'affectionne pas le roman romantique, qui accepte aussi la catégorie esthétique du grotesque. La dissertation intitulée *La femme d'un point de vue surtout esthétique* n'a pas beaucoup de succès parmi les lectrices de son époque. Pourquoi écrit-il sur les femmes ? Il le sait, tout le monde s'en occupe, c'est un sujet inépuisable. « La femme n'est pas simplement un individu humain, [...] elle est jusqu'au bout des ongles quelque chose de particulier, spécifiquement – elle est une femme... »<sup>29</sup>. C'est assez curieux de voir comme il analyse la différence entre les deux sexes.

Le cerveau du sexe fort est plus grand que celui du sexe faible. Les membres de l'homme sont plus longs. La plupart des éléments du corps de la femme sont faits pour les buts sexuels, elle a plus de sang, sa température est plus haute, elle est plus nerveuse. La femme pense avec son cœur. Elle est plus touchée par le beau et par l'extraordinaire, elle existe dans l'instant, pendant que l'homme est capable de lutter, la femme est une martyr ou un tigre, mais elle n'a pas de résistance. A cause de son corps plus fragile on est obligé de la protéger. La femme est la concrétisation de l'amour, et l'homme s'incline devant elle<sup>30</sup>.

On peut constater selon cet essai, que Madách n'a pas de sympathie pour les femmes émancipées, ni pour George Sand et ses héroïnes ni pour ses idées.

L'essai intitulé *A propos de Lélia* est très intéressant. Le critique-écrivain pour faire sentir son courage d'analyste, se compare à un plongeur qui a découvert un bateau coulé au fond de la mer et qui s'enfuit à la surface pris de panique à la vue des fantômes affreux du bateau.

« En lisant *Lélia*, j'ai eu une impression pareille à celle du plongeur dans le bateau coulé. J'ai vu bouger les figures humaines, mais comme la vie est fantomatique et affreuse, quand les personnages ne sont que des figurants ». Madách n'est pas capable d'accepter ce point de vue ; pour lui les caractères du roman, ou l'analyse romancée de la vie sont inadmissibles. Comme Petőfi, il affirme : « qu'il existe, ou puisse exister un tel monde, je l'accepte, mais qu'on puisse le peindre dans l'art, je le refuse ». Les héros de ce roman sont des fantômes au lieu

<sup>27</sup> « *Beszédek* » [*Les discours*], in : *Imre Madách, Összes Művei*, II, Budapest, Révai, p. 569–583.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

de figures humaines, ils sont des esprits malades, aliénés, qui se torturent l'un l'autre avec leurs passions, et nous, c'est à dire les lecteurs, nous poussons des hauts cris, pourquoi cela se passe-t-il ainsi<sup>31</sup> ?

Le manque de motivation des personnages gêne Madách, et on peut y ajouter notre point de vue, leurs actions, leurs mentalités ne sont pas expliquées psychologiquement. Ce qui se passe est tragicomique, et nous ne savons pas s'il faut rire ou pleurer. Le plus grand problème pour lui, c'est la beauté froide de Lélia, qui joue avec Sténio, comme le chat avec la souris avant qu'elle le tue. Il n'y a pas de but plus haut devant elle, elle ne se sent plus, elle joue avec les sentiments les plus sacrés. Madách ne comprend pas *Lélia* ni Sand, parce que en tant qu'homme, il ne peut pas les respecter. (Leur vie sans but, leur destruction d'elles-mêmes, pour lui sont inexplicables). Madách oppose les classiques à l'école romantique, Shakespeare, qui montre de vrais caractères dans ses œuvres, pas seulement des femmes sans importance ; près de Hamlet se trouve Ophélie, près de Lear la fille gentille et bonne. Donc les héros, l'action et la structure de ce roman sont mal construits. Madách reproche l'absence d'esthétique aussi, parce qu'il cherche toujours « le beau dans les œuvres, au lieu de la moralité. Les héros du roman ne sont généralement pas assez originaux, ce sont des figures sans vie dans un combat sans intérêt, ou un monde d'idées incarnées dans un monde étranger à la vie », c'est la tendance du romantisme critiquée par Madách. A la fin de son analyse, il reviendra au symbole initial : l'attraction du romantisme est celle du tirant d'eau qui attire le bateau, il y fait noir, la vie y est la mort, comme dans le bateau coulé. Il est préférable de revenir sous les lumières bienfaisantes du soleil<sup>32</sup> ! L'écrivain romantique Madách ne comprend pas l'écrivain romantique Sand, mais il valorise la beauté de son style.

En conclusion, on peut constater que cet essai a été écrit en forme de lettre au commencement des années 1860. L'amie de Madách a été furieuse à cause de cette critique. Est-ce qu'il a réussi à calmer Madame Veres, nous ne le savons pas, on n'a pas trouvé de réponse. Mais, enfin, c'est à cause de Madách que le mouvement féministe a été mis en route par Madame Veres, en 1865.

L'analyse de *Lélia* complètera les essais esthétiques de Madách : elle résume ses idées sur les femmes. La femme est la poésie de la vie pour lui, elle peut résumer « l'essence de la vie, dans l'amour et dans la maternité. Sans amour et sans maternité, la femme reste une fleur sans couleur, sans odeur... » Il en reste à une vision traditionnelle de la femme.

A propos de la réception de *Lélia* au XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons eu la possibilité de nous référer aux des lecteurs de classes sociologiques différentes. La vague de

<sup>31</sup> «Eszmék Léliáról» [A propos de *Lélia*], in : *Madách, Összes Művei*, II, Budapest, Révai, p. 563–568.

<sup>32</sup> *Op. cit.* p. 565.

traduction des romans de Sand des années 1840 se poursuivra dans la deuxième moitié du siècle. Si on la compare avec les dates des traductions européennes, on peut constater que 22 œuvres de Sand ont été traduites entre 1842 et 1877 en Hongrie. (En Allemagne ont été traduites 47 œuvres de Sand, en Italie 29, et en Russie 24). C'est seulement en Allemagne que *Lélia* a été traduite avant de l'être chez nous en 1834<sup>33</sup>. Mais le succès de *Lélia* ne s'est pas prolongé en Hongrie. Il faut le dire : elle n'a pas été retraduite chez nous depuis presque 200 ans<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Voir : « Les traductions de Sand en Europe », in *George Sand lue à l'étranger. Recherches Nouvelles 3*, Actes du colloque d'Amsterdam, réunis par Suzan van Dijk, Amsterdam-Atlanta, 1995, p. 143–150.

<sup>34</sup> Nos publications concernant le sujet : « George Sand et les Hongrois », *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae Acta Romanica*, tomus IV, Hungaria Szeged, 1977, p. 22–38 ; « George Sand és Magyarország », *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1979/3, p. 292–297 ; « George Sand en Hongrie », *Bulletin 8. Association des Amis de Pierre Leroux*, Aix-en-Provence, 1992, p. 135–145 ; « La réception de George Sand en Hongrie », *KLTE Studia Romanica*, Debrecen, 1993, p. 50–57 ; « George Sand hors de France (Hongrie) : admirations et censures », in *George Sand lue à l'étranger. Recherches nouvelles 3*, Actes du Colloque d'Amsterdam réunis par Suzan van Dijk, éd. cit., p. 61–66 ; « Les personnages paysans dans les romans de George Sand et dans la littérature hongroise avant 1848 » in *George Sand – L'écriture du roman*, Actes du XI<sup>e</sup> colloque international George Sand, réunis par Jeanne Goldin, Département d'Études Françaises, Université de Montréal 1996, p. 179–189 ; « Lettres d'un voyageur, Possibilités des dialogues intertextuels : *Lettres d'un voyageur* de George Sand (1837) et de Petőfi (1847) », 13<sup>e</sup> Colloque International George Sand, in *Au delà de l'identique*, Université de Hannover, 10–12 juillet 1997.





## Une lecture contextuelle de “ *L’Irrémédiable* ”

« Les artistes qui voient les lignes sous le luxe et l’efflorescence de la couleur percevront très bien qu’il y a ici *une architecture secrète*, un plan calculé par le poète, méditatif et volontaire. Les *Fleurs du mal* ne sont pas à la suite les unes des autres comme tant de morceaux lyriques, dispersés par l’inspiration, et ramassés dans un recueil sans d’autre raison que de les réunir. Elles sont moins des poésies qu’une œuvre poétique *de la plus forte unité*. Au point de vue de l’Art et de la sensation esthétique, elles perdraient donc beaucoup à n’être pas lues *dans l’ordre* où le poète, qui sait bien ce qu’il fait, les a rangées. » Paru dans *Le Pays* en juillet 1857, l’article de Barbey d’Aurevilly fut rédigé sur la demande expresse de Baudelaire<sup>1</sup> et utilisait sans doute des arguments que celui-ci avait lui-même fournis à son ami<sup>2</sup>. Il était destiné à disposer le tribunal en faveur du poète des *Fleurs du mal* dont le procès allait commencer quelques semaines plus tard. Barbey n’a pas pu empêcher la condamnation de l’auteur et la suppression de six poèmes, mais il a été le premier à signaler le fait que l’arrangement des pièces des *Fleurs du mal* n’obéissait pas à de simples considérations chronologiques ou thématiques. Il a aussi introduit une expression qui allait faire fortune – bien que cette *architecture* fût moins *secrète* qu’il ne le pensait. Celle-ci a fait l’objet d’études devenues « classiques » de nos jours, comme celle d’André Feuillerat<sup>3</sup> ou de Max Milner<sup>4</sup>, avant d’être mise dans une lumière nouvelle par Leo Bersani<sup>5</sup>. Quelles que soient les conclusions de ces auteurs, on pourrait dire en effet que comme les mots chez Mallarmé, les poèmes des *Fleurs du mal* « s’allument de reflets réciproques ». Je me propose d’examiner ici dans quelle mesure

---

<sup>01</sup> Voir BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975–1976, 2 vol, t. I, p. 1191 sq. Je cite désormais cette édition en indiquant, dans le texte et les notes, le tome et la page.

<sup>02</sup> En 1861, Baudelaire écrira à Vigny : « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu’on reconnaisse qu’il n’est pas un pur album et qu’il a un commencement et une fin. » (BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 2 vol., t. II, p. 196.)

<sup>03</sup> FEUILLERAT, André, « L’Architecture des *Fleurs du Mal* », *Studies by Members of the French Department, Yale Romantic Studies, XVIII*, New Haven, Yale University Press, 1941, p. 309–407.

<sup>04</sup> MILNER, Max, *Baudelaire. Enfer ou ciel, qu’importe !* Paris, Plon, 1967 (voir chap. V : « D’une édition à l’autre », p. 111–131).

<sup>05</sup> BERSANI, Leo, *Baudelaire et Freud*, traduit de l’anglais par Dominique Jean, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

la place que “ L'Irrémédiable ” occupe dans les deux éditions publiées du vivant de Baudelaire et les pièces qui constituent en 1857 et en 1861 l'environnement du poème en question influent respectivement sur le sens du texte.

Il convient cependant de souligner d'abord le sens des modifications introduites dans l'édition de 1861.

La signification de ces changements tient moins à l'adjonction de nouveaux poèmes qu'au remaniement de la composition interne de *Spleen et Idéal*, et de l'ordre des sections suivantes.

L'édition de 1857 – que le poète jugera lui-même « très-inférieure » à la seconde – était centrée en premier lieu sur l'artiste : les dernières pièces de *Spleen et Idéal* témoignent d'un retour à la vocation esthétique (“ Tristesses de la lune ”, “ La Musique ”, et même “ La Pipe ”), tandis que le volume se clôt sur “ La Mort des artistes ”. Celle de 1861 reproduit plutôt un itinéraire spirituel, une quête qui est à la fois esthétique, intellectuelle, existentielle, voire ontologique. Dans la première section, le cycle « esthétique » se termine par l'“ Hymne à la Beauté ” où l'art devient pour Baudelaire un pari désespéré (« qu'importe... »). La poésie y apparaît beaucoup moins comme la promesse de l'Infini que comme le moyen d'échapper à la tyrannie du fini : à l'attrait de l'illimité dans l'avant-dernière strophe succède l'ambition rabaissée du quatrain final, où Baudelaire se contenterait déjà d'accéder à un « paradis artificiel » provisoire, capable de lui offrir quelques moments de répit dans son existence soumise à l'ennui et au Temps (il restera confiné dans son univers qui deviendra seulement moins hideux, et les instants seulement moins lourds). Bien entendu, les problèmes de la création poétique ne se limitent pas aux vingt premières pièces du recueil : ils vont être reposés, de façon souvent antithétique, dans les derniers poèmes de *Spleen et Idéal*, dans *Tableaux parisiens*, et même dans “ Le Voyage ”. Aussi vaut-il mieux parler, à mon sens, d'*esthétiques*, et non d'une *esthétique*, de Baudelaire<sup>6</sup>.

En raison des poèmes ajoutés en 1861, les cycles consacrés aux femmes revêtent une allure plus sombre, plus mélancolique, voire plus inquiétante<sup>7</sup> – en particulier celui de Mme Sabatier ou le réarrangement des poèmes dénonce à l'avance la nature mensongère de cet amour<sup>8</sup>.

Mais l'aggravation du ton de *Spleen et Idéal* vient surtout de cette angoisse existentielle qui caractérise, le long d'une ligne descendante, la dernière partie de la section. Cette inquiétude vague dans les poèmes du “ Spleen ” aboutit à une

<sup>6</sup> L'auteur de “ Correspondances ” est considéré traditionnellement comme le premier fondateur du symbolisme. Mais les derniers grands poèmes en vers de Baudelaire sont ceux d'un poète allégoriste.

<sup>07</sup> Voir MILNER, *Op. cit.*, p. 118–120.

<sup>8</sup> Voir le second tercet de “ Semper eadem ”, I/41.

réflexion sur l'existence au sujet de laquelle "L'Irrémédiable" dresse un constat douloureux et sans appel.

En même temps, les pièces (écrites pour la plupart après 1857) qui suivent les "Spleen" font voir les quatre premiers poèmes du volume comme les vestiges d'un héritage romantique désuet et par conséquent dépassé (nous y reviendrons plus loin). La courbe que cette première section décrit va ainsi de l'affirmation d'une poésie éthérée, capable de provoquer une extase mystique « faite de volupté et de connaissance »<sup>9</sup>, de la croyance dans le rôle purifiant et divinisant de la souffrance, et de l'esthétique des Correspondances cautionnées par un arrière-monde bienveillant à l'étalement progressif d'un univers placé sous le règne du Mal dont les éléments apparaissent, par le jeu des analogies en réalité infernales, comme les projections de son « triste moi ».

Le remaniement de l'ordre des sections suivantes imprègne à la tonalité générale du volume un désespoir croissant. En 1857, *Spleen et Idéal* était suivi de *Fleurs du mal* et de *Révolte*, dont l'audace fut diluée dans les poèmes du *Vin*, et les trois sonnets de la section finale présentaient la mort non comme le lieu d'une chute redoutée avec une angoisse nourrie de culpabilité, mais comme celui d'une révélation, d'une consolation et d'une délivrance.

Dans l'édition de 1861, *Tableaux parisiens* marquent une première tentative de sortir de l'impasse où Baudelaire se voit condamné au terme de la grande leçon « ontologique » de la fin de *Spleen et Idéal*. Mais cette ouverture vers l'extérieur après le confinement dans son moi n'est finalement qu'une tentative d'évasion avortée, tout comme l'ambition du poète du *Vin* et de *Fleurs du mal*. Cette dernière section se présente elle aussi comme la recherche d'une issue, la tentative de créer un paradis « de remplacement » dont la porte s'ouvrirait grâce à la transgression des interdits sexuels et moraux. *Révolte* se lit désormais comme la protestation de l'homme qui refuse d'être dupe et qui, face à un Dieu tyrannique ou à un ciel vide, s'attache au Mal pour pouvoir maintenir le Bien. Le fait qu'aucun nouveau poème ne venait s'ajouter aux trois pièces de l'édition de 1857 (datant d'ailleurs toutes de la jeunesse de Baudelaire) constitue un aveu implicite de la vanité de cette attitude. La dernière section fait de la mort le fondement même de la vie, et place rétrospectivement l'ensemble du recueil sous le commandement du « vieux capitaine ». Elle n'est plus qu'un pari ultime et désespéré, accompagné de l'idée obsédante de l'Éternel Retour du Même ("Rêve d'un curieux").

Voyons maintenant le constat que dresse Baudelaire avant de s'engager dans son « aventure parisienne ».

"L'Irrémédiable" est à la fois une prise de conscience sur la finitude (dans le Mal) et la dénonciation de la vanité des métaphysiques qui prétendent la dissimuler par le truchement d'explications fallacieuses.

---

<sup>9</sup> Richard Wagner et *Tannhäuser à Paris*, II/785.

Pièce LXIV de la première édition, ce poème quitte la place anodine qu'elle occupait en 1857 pour marquer l'ultime étape du cheminement intérieur relaté par *Spleen et Idéal*. En 1857, il était précédé de " Brumes et pluies " et des poèmes du *Spleen*, et était suivi de six « tableaux parisiens ». Il devait alors marquer un moment de repliement sur soi après le rétrécissement progressif du monde environnant (4<sup>e</sup> " Spleen "), et un élan velléitaire et funèbre dans un univers aux contours effacés d'où toute vie venait de se retirer. Les deux poèmes suivants apportent quelque apaisement par le ton relativement détaché d'" À une mendiante rousse " et du " Jeu ". Les deux " Crépuscules " marquent une ouverture vers l'extérieur en traduisant la sympathie lointaine du poète envers l'humanité assujettie aux cycles inexorables de la vie, avant les évocations pleines de nostalgies et de remords de sa jeunesse passée. La pièce suivante adopte un ton impersonnel pour évoquer la plus obstinée et la plus puissante à ses yeux des passions humaines, la haine insatiable et gratuite. Les trois poèmes qui suivent introduisent le macabre dans le style Jeune-France. " Le Revenant " ré-individualise le thème de la vengeance en le ramenant sur le poète, tandis que " Le Mort joyeux " et " Sépulture " expriment, malgré l'appel de la tombe dans le premier sonnet, une idée qui n'a cessé de hanter Baudelaire depuis sa jeunesse, à savoir qu'il n'y a pas de repos éternel et que les tourments d'ici-bas se poursuivent au-delà de la mort. " Tristesses de la lune " place la poésie sous le signe de l'astre nocturne, et c'est cette « pâle étoile » que suit le vaisseau-Baudelaire de " La Musique ", qui semble marquer un nouveau départ par le retour du souffle, de l'élan et du mouvement, et par la volonté de revenir à l'esthétique des correspondances. Celles-ci sont cependant privées de toute caution transcendante et sont destinées uniquement à traduire des états d'âme, au service d'un art capable de « voiler les terreurs du gouffre », et de soustraire l'homme à la tyrannie du temps<sup>10</sup>. " La Pipe " qui clôt le *Spleen et Idéal* de l'édition de 1857 continue à « bercer » l'esprit du poète et du lecteur au terme des douloureuses « agitations spirituelles » de la première section. Dans " La Musique ", Baudelaire vient de réaffirmer sa vocation poétique ; maintenant, il semble déterminé à continuer sa quête spirituelle et artistique (son esprit doit être guéri de temps en temps de « ses fatigues »), et se réconcilie avec la féminité, châtiée naguère par " Le Revenant " mais apparaissant maintenant sous un air fécondatrice, protectrice et guérisseuse<sup>11</sup>. Les derniers poèmes de la section atténuent donc pour ainsi dire la portée des conclusions « ontologiques » de l'" Ir-rémédiable ", et font entrevoir plusieurs domaines qui pourraient être (ré-)investis par les moyens de l'art.

<sup>10</sup> « Tout ce passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont en effet des machines à supprimer le temps. » LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 24. (Cité par GALAND, René, *Baudelaire. Poétiques et poésie*, Paris, Nizet, 1969, p. 324.)

<sup>11</sup> Cf. le second tercet de " La Pipe ".

Plusieurs commentateurs de l'œuvre de Baudelaire signalent que les pièces suivant les quatre "Spleen" dans la première section sensiblement amplifiée de l'édition de 1861 des *Fleurs du mal* peuvent être considérées comme des doublets tragiques des poèmes du début de recueil<sup>12</sup>. À l'exception du seul "L'Héautontimorouménos", celles-là ont été toutes composées dans les années 1859-1860. "Obsession" ferait ainsi un écho désillusionné à "Correspondances" en privant tout l'univers relationnel de la caution du surnaturel pour le ramener à la projection de la dérélliction humaine. Les analogies revêtent un caractère infernal : la Nature cesse d'être le pendant d'une surnature bienveillante, la forêt, la mer, la clarté, la musique changent de signe, et les « confuses paroles » sont relayées par « un langage connu », c'est-à-dire malheureusement trop connu. Le monde extérieur est investi par les charges incessantes et spontanées d'une mémoire inexorable<sup>13</sup> qui le peuple de ses souvenirs et de ses phantasmes indélébiles.

Dans cette optique, "L'Irrémédiable" consacrerait l'échec des aspirations du poète d'"Élévation", qui cherche à atteindre à la connaissance suprême en rompant avec la chair et la matière. Tout en admettant la légitimité de ces rapprochements, je tiens cependant à faire deux remarques à propos de ces deux derniers poèmes. D'abord, "L'Irrémédiable" ne trace pas une courbe descendante *unique*, contrastant avec le mouvement ascensionnel de la pièce III (il vaut mieux parler de plusieurs lignes descendantes, tandis que dans le cas du « malheureux » et du bateau, l'enlèvement est pour ainsi dire « donné »). Deuxièmement, l'élévation reste, dans la pièce portant ce titre, une pure aspiration : après être présentée comme un état déjà atteint (« Par-delà les confins des sphères étoilées, / Mon esprit, tu te meus avec agilité... »), elle devient un projet (« Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides... ») pour se réduire finalement à un souhait, à un élan convoité avec nostalgie ardente, mais résignée (« Heureux celui qui peut... »).

Avec les images de la pétrification, de l'ensevelissement dans le Temps, "Le Goût du néant" traduit la démission de l'esprit (et l'abandon de tout effort créateur) après la défaite de l'Espoir<sup>14</sup>. Ni l'isolement dans la solitude (rappelant l'attitude du berger de Vigny), ni le regard souverain jeté des lointains sur le globe ne semblent le soustraire à sa destinée : la protection que peut offrir l'abri est vaine, tandis que l'élévation, loin de l'entraîner « vers les champs lumineux et sereins », lui donne le spectacle monotone d'une terre uniforme privée de toute aspérité susceptible d'accrocher ses yeux. La mise en scène du « morne esprit » et du « cœur sombre » annonce déjà le face-à-face de "L'Irrémédiable", tandis que l'attrait du néant remporte une victoire momentanée sur celui de l'enfer.

<sup>12</sup> Voir en particulier AUSTIN, Lloyd James, *L'Univers poétique de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1956.

<sup>13</sup> Cf. LXXVI "Spleen" : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. »

<sup>14</sup> Voir le dernier "Spleen".

“ Alchimie de la douleur ” replace le poète sous l'autorité de Satan : l'épithète « Trismégiste » qui accompagne normalement le nom d'Hermès est aussi celle du Satan du poème liminaire “ Au lecteur ”<sup>15</sup>. Hermès-Satan est « le Lucifer latent », dont la nature lui échappe (il est « inconnu »), qui lui cache une partie de son être et ne cesse de lui dicter des actes imprévisibles dont il redoute les conséquences (« ... qui toujours m'intimidas »). Comme dans “ Obsession », la nature y est de nouveau le lieu de la projection des phantasmes du « plus triste des alchimistes » qui, au lieu de chanter « les transports de l'esprit et des sens », transmue « le paradis en enfer ». Les analogies s'y nouent en sens inverse : le ciel désert ne contiendra que les monuments élevés par le poète à la mémoire de ses rêves et illusions (c'est-à-dire des œuvres d'art – les « grands sarcophages » – retraçant les étapes d'une vaine quête spirituelle), et en particulier à la mort de Dieu (ou à celle de sa foi en Dieu). Notons que la présence de ce principe maléfique comporte aussi la promesse de la lucidité<sup>16</sup> : dans la tradition hellénistique, Hermès est à l'origine de tout Savoir, tandis que ce fut sur l'instigation du Diable que le premier couple goûta du fruit défendu de l'Arbre de la Science – et c'est leur « hybride » qui fait découvrir à Baudelaire le « cadavre cher ».

“ Horreur sympathique ” est une tentative d'exorciser la douleur par l'acceptation de l'Enfer perpétuel auquel il est condamné, et par l'affirmation de la liberté morale, autorisée par le ciel vide. Le paradis n'existant pas, l'exilé recourt à une révolte métaphysique et morale, et s'efforce de se complaire dans sa condition, c'est-à-dire de transformer l'enfer en paradis : ainsi, par l'inversion des signes, l'horreur pourra devenir « sympathique », et le poète pourra trouver des agréments à ce ciel couleur de mort (« livide ») : le mot « bizarre » a toujours des connotations positives chez Baudelaire<sup>17</sup>. Alors que tout est désormais clair et sûr, il continue à proclamer les droits « De l'obscur et de l'incertain », et colonise orgueilleusement le ciel en y faisant défiler ses rêves funèbres ou infernaux.

Dans l'édition de 1857, “ L'Héautontimorouménos ” occupait une place assez anodine entre “ Causerie ” et “ Franciscæ meæ laudes ”. Dans ce contexte, on pouvait y lire une tentative de vengeance sadique de l'homme abusé par les femmes, tentative qui se retourne immédiatement contre lui-même sous la forme d'un effort auto-destructeur stérile et paralysant. La pièce écrite en latin rejoint, par son inspiration, les poèmes de l'« amour spirituel » du cycle de Mme Sabatier. L'énigmatique Françoise possède toutes les vertus de « l'Ange gardien, la Muse et la Madone » : elle triomphe même de l'Ennemi en soustrayant ses « protégés » au Temps (« Fons æternæ juventutis ») et rachète les hommes en effaçant leurs péchés jusqu'à leur souvenir. La tentation sado-masochiste de “ L'Héauton-

<sup>15</sup> Voir ARNOLD, Paul, *Ésotérisme de Baudelaire*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1972, p. 33–41.

<sup>16</sup> Cf. les « grâces sataniques » dans “ L'Irrémédiable », v. 38.

<sup>17</sup> « *Le Beau est toujours bizarre.* » *Exposition universelle, 1845, Beaux-arts, II/578.*

timorouménos" apparaît ainsi comme une « excursion » sans lendemain : elle est chassée par un nouvel appel de la « chair spirituelle » – signe d'une volonté de conversion ou, au pire, d'un esprit ludique susceptible de ravalier le poème du bourreau de soi-même au statut d'un simple exercice de style.

Cependant, dans l'édition de 1861, le nouvel environnement confère à "L'Héautontimorouménos" une signification toute différente. Le sadisme – ou plutôt la menace sadique – y apparaît comme la conséquence logique de l'immoralisme du « libertin » que Baudelaire semble devenir dans "Horreur sympathique". Dans les trois premières strophes, la douleur est « utilisée » comme moyen de connaissance : les châtiments que Baudelaire entend infliger à la femme sont destinés à la forcer à dévoiler son essence intime. Selon Leo Bersani<sup>18</sup>, la seconde partie du poème doit être lue comme une explication de la première : par les actes de violence, Baudelaire cherche à « mettre fin au désert intérieur causé par "la vorace Ironie" », mais l'arrangement des deux parties laisse entendre que ses efforts demeurent stériles, et qu'il ne parvient pas à exploiter « les potentialités vivifiantes du sadisme ». L'ironie est « une sorte de conscience morale mortifiante », un des aspects du surmoi qui n'est autre que « le ça devenu son propre miroir »<sup>19</sup>. Elle n'a donc aucun effet libérateur : elle conduit à « une séparation déchirante du désir d'avec lui-même ». Ce qui revient à dire que le désir se trouve immobilisé dès qu'il surgit (la violence décrite dans la première partie n'est qu'un « projet » : tous les verbes sont au futur), car il s'en prend à lui-même dans un acte sado-masochiste où l'instinct de mort et celui d'autopunition (cette dernière revêtue de « l'autorité d'une "postulation" d'inspiration divine ») se confondent dans une identité fondamentale (« Je suis la plaie et le couteau ! », etc.).

Si l'on complète l'étude psychanalytique de Bersani d'une lecture « contextuelle » de "L'Héautontimorouménos", on pourra y voir un démenti opposé à l'attitude du poète d'"Horreur sympathique" : son cœur ne se plaît point dans l'Enfer de ce désert intérieur d'où rien ne jaillit plus vers les « Cieux déchirés » et que ni la douleur d'autrui, ni le retournement de la violence contre lui-même ne pourront féconder. On a vu, dans les poèmes du "Spleen", que les êtres et les objets de son entourage n'étaient que des reflets du poète<sup>20</sup>, et cela vaut aussi pour la « femme » qu'il menace de torturer dans les premières strophes de "L'Héautontimorouménos". Elle est elle aussi une projection de Baudelaire, et les coups portés sur son corps atteindraient en réalité le poète, étant donné que sa conscience morale transformerait aussitôt son élan sadique en un acte d'auto-agression. L'Enfer n'autorise donc pas la liberté sans bornes : malgré la mort de

<sup>18</sup> Sur ce poème, voir BERSANI, *Op. cit.*, p. 96–110.

<sup>19</sup> Voir les vers 19–20.

<sup>20</sup> Ainsi, dans la pièce LXXV, c'est le corps maigre du poète qui est rongé par la maladie, c'est lui qui ne trouve pas le repos, c'est lui qui est enrhumé, et ce sont ses parents qu'il reconnaît sur les cartes.

Dieu, la tentation de faire sienne la morale du Diable en se vautrant avec délices sur l'oreiller du Mal ne constitue pas une issue valable.

Ce poème introduit cependant le thème du dédoublement, qui demeure encore stérile et douloureux dans " L'Héautontimorouménos ", mais qui conduira à la découverte ontologique de " L'Irrémédiable " avant d'être exploité dans plusieurs pièces de *Tableaux parisiens* et du *Spleen de Paris*. À ce dédoublement, Baudelaire assignera une double fonction. D'une part, il entend par là « la puissance d'être à la fois soi et un autre »<sup>21</sup>, c'est-à-dire la faculté d'explorer l'intimité d'autrui en se projetant au cœur de son être et en se construisant d'autres vies imaginaires pour échapper aux déterminations de la condition humaine et pour avoir une meilleure prise sur la sienne<sup>22</sup>. Mais ce dédoublement a aussi une fonction heuristique : assistant « comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi »<sup>23</sup>, il s'efforce d'appréhender en toute lucidité ce qui gît au plus profond de lui-même. " L'Irrémédiable " marque le point d'aboutissement de ses efforts faits pour découvrir la véritable essence de l'homme et de la « Création ».

Les sept premières strophes de ce poème présentent un certain nombre de tentatives d'extériorisation par lesquelles l'homme essaie de se rendre compte de sa condition. Les cinq « personnages » en détresse (l'« Idée », l'Ange, le captif, le damné, le navire) sont les images allégoriques des philosophies, des mythes, des religions ou des œuvres d'art expliquant ou décrivant la « fortune irrémédiable ». La première strophe combine les éléments de la tradition gnostique<sup>24</sup>, du néoplatonisme, du *Pimandre*<sup>25</sup> et de la mythologie antique. L'« imprudent voyageur » renvoie à l'angélogologie romantique cultivée en France par le Vigny d'*Éloa* et le Lamartine de *La Chute d'un ange*, la scène du damné a été probablement suggérée par des planches de Piranèse, celle du prisonnier par des lectures de Poe<sup>26</sup>, tandis que l'image du bateau s'inspire, d'après Jean Starobinski, du tableau intitulé *Le Naufrage* de Caspar David Friedrich<sup>27</sup>. Bien entendu, les strophes de la première partie ne présentent pas les épisodes d'une même histoire : l'Ange, le prisonnier et le damné ne doivent pas être considérés comme les avatars successifs de l'Idée, métamorphosée en bateau au terme de ses tribulations<sup>28</sup>. Ce sont

<sup>21</sup> *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, II/543.

<sup>22</sup> Voir par exemple la conclusion des " Fenêtres " (*Le Spleen de Paris*, I/339) où Baudelaire s'identifie à une « femme mûre » et se montre prêt à entrer dans la peau d'un vieillard.

<sup>23</sup> *De l'essence...*, II/532. Il va sans dire que Baudelaire n'a rien d'un « spectateur désintéressé ».

<sup>24</sup> Cf. *Mon Cœur mis à nu*, XX : « ... la création ne serait-elle pas la chute de Dieu ? » I/689.

<sup>25</sup> Voir ARNOLD, *Op. cit.*, p. 52–58.

<sup>26</sup> Voir, sur ces sources, les commentaires de Claude Pichois, I/989–990.

<sup>27</sup> STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Juillard, 1989, p. 41.

<sup>28</sup> Contrairement à ce que prétendent GALAND, *Op. cit.*, p. 349–355, et ARNOLD, *Op. cit.*, p. 44–49.



des « médallions » dont les quatre premières sont les images d'un mouvement giratoire descendant interminablement et circonscrit chaque fois entre des limites infranchissables naturelles ou artificielles. Ces diverses formes d'une « kinesthésie malheureuse »<sup>29</sup> sont suivies, dans la septième strophe, de la vision d'une immobilité complète et définitive. Au lieu d'une seule courbe descendante, il vaut mieux parler d'évocations allégoriques d'une même réalité, d'autant plus que Baudelaire lui-même ne laisse à ce sujet aucune équivoque : il nous présente différents « emblèmes » autonomes juxtaposés qui s'ordonnent en un compréhensif « tableau parfait » (remarquons que le mot est au singulier) de la condition humaine. On peut y voir, certes, les étapes d'une progression (ou plutôt d'une régression) allant du spirituel (l'Idée, l'Ange) au matériel (le navire) à travers l'homme. Cependant la réification immobilisante de la septième strophe marque non seulement la disparition de tout mouvement vertigineux, mais aussi le début d'une prise de conscience après les velléités de libération des « acteurs » précédents : le bateau cherche non pas l'impossible délivrance, mais à « s'expliquer » son infortune, et la découverte *a posteriori* du chemin conduisant au lieu de son emprisonnement perpétuel dans la glace ne saurait être que gratuite. En outre, le mot « cristal » annonce le « miroir » de la seconde partie, c'est-à-dire l'amorce d'un dédoublement permettant à l'homme de prendre ses distances vis-à-vis de soi-même et de se contempler comme pur objet de connaissance.

Les deux strophes d'une extrême concision de la seconde partie contiennent l'idée-maîtresse dont les cinq emblèmes ont été les illustrations allégoriques : répliques condensées des huit strophes de la première partie, ces huit vers constituent une sorte de foyer lumineux amplifiant qui projette les scènes dramatiques d'un théâtre d'ombres sur la toile de l'éternité. L'absence totale de verbes souligne le caractère définitif et sans appel de cet état, tel qu'il se révèle devant la conscience repliée sur elle-même après une exploration « externe » de la condition humaine. Le Mal est doublement inhérent à la condition humaine : elle règne souverainement et dans l'univers et dans l'homme. « Vivre est un mal »<sup>30</sup>, et la fuite ne mène nulle part, car la tour d'ivoire le plus hermétiquement fermée au monde ambiant en est rongée de l'intérieur. Ce savoir ultime est le « cadeau » d'un intellect poussant sa quête à ses dernières limites, où les oppositions binaires habituelles restent dépourvues de sens. En effet, les deux dernières strophes abondent en oxymores dont les termes se réconcilient sans peine : le « Tête-à-tête » est « sombre et limpide », car il aboutit à une leçon sinistre et parfaitement clair ; le « Puits de Vérité » est « clair et noir », car le secret qu'il recèle se dresse maintenant dans toute sa transparence lugubre, etc<sup>31</sup>. L'auto-réflexion figurée

<sup>29</sup> STAROBINSKI, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>30</sup> " *Semper eadem* ", 1/41.

<sup>31</sup> Signalons aussi les rimes « limpide » – « livide », et « miroir » – « noir ».

par le « Tête-à-tête » qui scinde l'homme en un sujet qui (se) connaît et en un objet pour un savoir (tragique) est aussi, comme l'atteste " L'Héautontimorouménos ", un déchirement paralysant où la conscience réflexive inhibe les mouvements de la conscience réfléchie<sup>32</sup>. Ce *gnôthi seauton* accompli à lumière inexorable de la conscience ironique aboutit à une révélation diabolique : les « grâces sataniques » sont ce savoir ultime cueilli à l'Arbre de la Science dont nulle divinité ne peut interdire l'accès et dont les fruits sont réservés aux plus courageux. Ce savoir consiste en la découverte du règne universel du Mal sans aucune promesse de rachat : la création ne saurait être que l'œuvre d'un démiurge méchant (v. 31–32), accablant l'humanité de châtiments immérités et l'entretenant du leurre d'une Première Faute. Cette découverte apporte cependant « Soulagement et gloire uniques ». Soulagement, puisque le poète sait maintenant ce qu'il a cherché à savoir et il ne lui reste plus rien à faire : il a eu le courage de mener sa quête jusqu'au terme, acceptant même le dédoublement douloureux afin de descendre au fond du « Puits de Vérité » pour y trouver le terrible secret. Son entreprise a abouti, même si l'enseignement qu'il en a recueilli est d'un tragique sans appel. Il est même revêtu de gloire à ses yeux, car seuls les esprits les plus téméraires s'engagent dans une aventure pareille et osent confronter la Vérité dans toute sa nudité. Ce courage – c'est-à-dire la localisation du Mal au cœur même de l'être – lui confère aussi la dignité de celui qui est allé plus loin que les autres et envisage l'existence et l'homme sans illusion aucune. Cette dignité l'autorise à témoigner de la condition humaine à la manière des artistes des " Phares ", à cette différence près que ceux-ci pouvaient encore croire que leurs malédictions, blasphèmes et plaintes s'adressaient à une divinité qui avait abandonné l'humanité. Or le témoignage de Baudelaire restera confiné à la sphère humaine : il aura pour destinataire l'« Hypocrite lecteur », moins lucide, moins déterminé à faire face à son essence humaine. Paradoxalement, la « conscience dans le Mal » peut faire entrevoir la possibilité d'une guérison (au moins relative) : « Le mal se connaissant était moins affreux et plus près de la guérison que le mal s'ignorant. G. Sand inférieur à de Sade. »<sup>33</sup> Ce savoir, comme nous l'avons vu, est le fruit d'un « état de grâce », bien que celui-ci n'ait rien de divin. Le salut, du moins sur l'échelle humaine, dépendra donc de la manière dont le poète pourra l'exploiter. Pour fructifier la grâce reçue, cet incroyant qui garde pourtant l'appareil conceptuel du catholicisme devra ainsi faire appel à sa volonté – à cette volonté qui le déserte si souvent. La tâche est d'autant plus urgente que le moment d'éternité de " L'Irrémédiable " vient de toucher à sa fin, et le voilà brusquement replongé dans la temporalité vengeresse annoncée par la voix polyglotte de " L'Horloge ".

<sup>32</sup> Voir SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, NRF, Gallimard, 1963, p. 30–33.

<sup>33</sup> [Notes sur *Les Liaisons dangereuses*], II/68.

## Contribution pour le modèle poétique de l'oubli

### 1. Introduction

L'ouvrage classique de Weinrich<sup>1</sup> montre la manière dont on peut rendre compte de la littérature mondiale en termes de mémoire et d'oubli en insistant sur la légitimité de l'exploration de la technique de l'oubli (*ars oblivionis*) qui a des prolongements littéraires au même titre que la mnémotechnique même (*ars memoriae*)<sup>2</sup>.

Nos réflexions vont s'inscrire dans cette perspective, même si seulement indirectement, parce que nous ne prétendons pas étudier l'oubli comme un thème littéraire à travers les siècles. Ce qui nous intéresse c'est plutôt de voir l'oubli apparaître comme un concept qui aurait des répercussions sur une poétique particulière. Notre objectif consiste à attribuer une place principale à la notion d'*oubli* et à préciser son intérêt au cœur même du projet sémantique<sup>3</sup> de Mallarmé et pas simplement en marge. Tout particulièrement, les questions auxquelles nous nous proposons d'apporter des éléments de réponse à travers une étude nécessairement restreinte de certains textes de Mallarmé sont les suivantes : Y a-t-il une signification de l'*oubli* qui ne saurait être ramenée à une opposition binaire avec la mémoire ? En dehors de cette relation dichotomique sous quelle(s) forme(s) l'oubli pourrait-il alors apparaître ?

Selon notre hypothèse, l'usage du mot *oubli* chez Mallarmé relève de son projet théorique au sein duquel il est mis au service de l'expression poétique déterminée par la disposition non référentielle. Plus précisément, si l'oubli est indispensable à la construction du sens, les procédures mêmes de la mise en oubli ne doivent pas être destructives mais bien au contraire ressuscitantes et intensifiantes.

Avant de confirmer cette hypothèse, il conviendrait de dresser un tableau composé d'acceptions possibles de l'oubli, qui sera ensuite confronté à ce qui ressort de nos réflexions sur Mallarmé.

---

<sup>1</sup> WEINRICH, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München, Verlag C. H. Beck, 1997, trad. hongr.: *Léthé, a felejtés művészete és kritikája*, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2002.

<sup>2</sup> Pour l'origine de ces deux types d'art voir *Ibid.*

<sup>3</sup> Nous pensons tout particulièrement aux écrits de Mallarmé comme *Crayonné au théâtre* et *Variations sur un sujet*. Nous nous référons à notre thèse intitulée *Poétika, homályosság, fikció [Poétique, vague, fiction]* qui traite de la sémantique de Mallarmé, et dont une partie a été publiée. Voir SIMONFFY, Zsuzsa, « Mallarmé a homályosságról és a fikcióról », *Litteratura*, 1993, n° 4, p. 298–321.

## 2. Une opposition simple : mémoire vs oubli<sup>4</sup>

Une première approche consiste à prendre en considération une opposition simple entre mémoire et oubli sur l'axe axiologique. Traditionnellement, si l'on *oppose* la mémoire et l'oubli, c'est souvent pour valoriser l'une au détriment de l'autre.

Si la mémoire est un outil précieux grâce à sa fonction d'enregistrement, – quant à l'oubli, sa valeur négative, essentiellement fondée sur le mythe, rappelle la perte. Cette perte est due aux troubles de mémoire. Il est aussi condamnable en tant que prédateur du temps, qui ensevelit des souvenirs. Or, l'oubli en tant que perte peut être considéré, dans ses effets, comme bénéfique. En termes de psychothérapie, l'oubli guérit ou sert de remède.

Ainsi, lorsque l'opposition binaire est prise en considération, l'oubli peut prendre une connotation euphorique à côté de sa valeur négative, et inversement, la mémoire peut prendre une connotation dysphorique à côté de sa valeur originellement positive.

Or, l'oubli étant sous le régime de la mémoire, et par conséquent, considéré comme privation de souvenir, peut être abordé non seulement sur l'axe axiologique mais aussi suivant la logique discursive. Ainsi, cette logique faisant appel à la fois à la mémoire et à l'oubli permet de les envisager plutôt dans une relation de complémentarité que dans une relation d'exclusivité. Quant à l'opposition binaire de mémoire et oubli, dans le cadre des études concernant le récit, même s'il est admis que la mémoire étant une caractéristique des personnes sert à organiser et réorganiser le passé, – le trouble de mémoire devient ainsi une défaillance narrative – on attribue souvent à l'histoire<sup>5</sup> un rôle correctif à l'égard de la mémoire.

Dans ce contexte, ce qui est à noter, c'est que la mémoire est donnée à la langue par le récit<sup>6</sup>. Nous risquons l'hypothèse selon laquelle l'oubli serait alors donné à la langue par la poésie, en tout cas dans la pensée mallarméenne. La langue accompagnée de mémoire nous conduit au récit qui devient ainsi gardien du temps, alors que la langue accompagnée d'oubli nous renvoie à la poésie. La distinction entre mémoire et oubli aurait ainsi une portée générique.

Or, nous pouvons aussi nous demander s'il ne s'agirait pas de deux catégories incommensurables, l'une indiquant une présence et l'autre une non-présence spatiale. Plus précisément le mot *oubli* recouvre l'acte d'oublier auquel on at-

---

<sup>4</sup> Une autre approche digne de remarque est celle qui met en avant une opposition subtile de l'oubli avec non pas la mémoire mais avec la vérité fondée sur son sens grec, *aletheia*. Nous ne développerons pas cette opposition, faute de place.

<sup>5</sup> Histoire non seulement un concept narratologique mais aussi un concept sociologique. On découvre un rapport étroit avec les trois figures de l'oubli dans le paragraphe suivant.

<sup>6</sup> Sur cette question, on lira les remarques de RICCEUR, Paul, « Entre mémoire et histoire », *Projet*, 248, 1996, p. 7. (l'ensemble de l'article p. 7–16.)

tribue un espace statique, et un état auquel on attache un espace dynamique ou manipulable. Les modalités suivant lesquelles la relation de l'espace avec l'oubli peut être établie passent de la simple absence, disparition sans laisser la moindre trace, à la création d'un signe<sup>7</sup> qui marque simultanément oubli et mémoire. D'un côté mémoire, représentation, écran, tous rendant possible le récit, et, d'un autre côté oubli, présentation, réflexivité, tous rendant possible la poésie.

### 3. Modélisation de l'oubli

Cette opposition qu'on vient de présenter permet de dégager deux modèles. Selon le modèle cognitif l'oubli consiste dans l'effacement de traces, par rapport à la mémoire comme inscription de traces et au souvenir comme empreinte. Ainsi, l'oubli est vu comme conséquence de la mémoire altérée ou dégradée.

Dans le modèle pragmatique on entend par l'oubli non plus un effacement de traces, mais plutôt l'effet d'une stratégie d'empêchement en opposition avec la mémoire considérée comme reconnaissance et rappel.

Ce qui est à noter cependant, c'est qu'à l'intérieur du modèle cognitif on ne peut pas réellement parler de l'effacement radical des traces, alors qu'à l'intérieur du modèle pragmatique l'idée d'inoubliable reste aisément envisageable. En résumé, l'oubli glisse de l'effacement définitif vers l'empêchement qui rend les traces – par ailleurs disponibles – inaccessibles. On verra que même si ces deux modèles s'appliquent aux textes de Mallarmé, l'aspect mémoriel de l'oubli n'est pas toujours flagrant.

### 4. Le suspens

Mais, concentrons-nous maintenant seulement sur l'oubli, détaché de la mémoire. Dans ses acceptions précédemment parcourues, on table sur une évidente dimension temporelle attribuée à l'oubli. Vu sous cet aspect, on peut en distinguer trois « figures » : (i) le retour, (ii) le suspens et (iii) le recommencement<sup>8</sup>.

(i) Commençons par le *retour*. Ce qui le caractérise c'est la recherche du passé perdu. Cette recherche nécessite cependant de sortir complètement du présent. Il en résulte le rétablissement d'une continuité non pas avec le présent mais avec le passé lointain. Dans cette phase, le présent doit être relégué par l'immémorial de ce qui plonge au plus loin de la tradition.

---

<sup>7</sup> Steinmetz en précisant ce que le nom apporte à Mallarmé, conclut ceci : « Nommer Hérodiade non pour ce qu'elle est, mais pour l'effet qu'elle produit, la chair de la femme. Voir la chair de la femme (l'entendre), puis l'oublier, puis y repenser lorsque, devenue signe, elle n'est plus là ». STEINMETZ, Jean-Luc, *La poésie et ses raisons*, Paris, José Corti, 1990, p. 78.

<sup>8</sup> AUGÉ, Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998.

(ii) En ce qui concerne le *suspens*, il apporte le relèvement du présent. De plus, polarisé sur l'actuel, l'instant devient ainsi coupé non seulement du passé mais aussi du futur. Grâce au *suspens*, l'instant sera susceptible d'atteindre un degré d'esthétisation incomparable, ce qui met toute autre dimension temporelle entre parenthèses.

(iii) Pour finir, la troisième figure – le *recommencement* – a pour but de créer les conditions d'une naissance et d'assurer ainsi l'ouverture à tous les avenir possibles. Dans ce cas de figure, la réduction totale des dimensions du passé et du présent produit le temps du *départ*.

Cette division se prête aussi à Mallarmé dans la mesure où on peut retrouver directement le *suspens* et indirectement le *recommencement*. Delègue consacre un ouvrage entier<sup>9</sup> à développer le *suspens* chez Mallarmé, rapport de premier ordre à la création poétique, appuyé fondamentalement sur *Igitur*. Ce que nous prétendons en retenir ici c'est l'idée du temps suspendu qui permet de discréditer d'un côté la rhétorique œuvrant sous la domination du Logos et d'un autre côté l'inspiration romantique ; de signaler l'inutile mise en discours du passé ; d'affirmer le pouvoir du poète dans la création poétique. « La Pénultième est morte », ce fameux fragment rythmé met en œuvre un jeu de langage : le son *nul*, déclenchant une série d'associations de mots comme *inutile, luthier, laïlle, plume, penne*, etc., montre la manière dont le langage et le sens sont libérés de « l'esprit naguère Seigneur » et dont le poète cherche à mettre fin à la représentation. Cet esprit découvrant le néant doit entrer dans l'interrègne. Le *suspens* fondé sur l'exil semble exclure toute autre acception que spatio-temporelle. Or, nous ne pouvons pas nous contenter des usages qui relèvent du temporel. En effet, Robillard<sup>10</sup> en a découvert un usage qui mérite attention. Quand l'auteur écrit que « Le texte s'élabore non seulement à partir de l'influence de divers textes, lus ou écrits, mais à partir surtout de leur oubli, alors qu'on ne peut plus maîtriser la somme des précédents ni présumer de leurs effets. », elle met l'accent sur l'oubli qui relève de l'intertextualité. Nous pouvons ajouter une autre instance, celle de la réflexivité qui permet de rompre avec toute acception temporelle. Si pour Mallarmé l'oubli est précieux, son caractère révélateur – plus que le caractère souhaitable des trous de mémoire – lui confère du prestige. C'est alors qu'il devient, dans ses effets, équivalent à ce qui est déplacé, désignant aussi le fait même d'éviter tout ce qui n'est pas pertinent. Dans ce qui suit, nous ne basons pas notre réflexion sur la fréquence des occurrences du mot *oubli*, parce que d'un côté si la

<sup>9</sup> DELÈGUE, Yves, *Mallarmé, le suspens*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

<sup>10</sup> ROBILLARD, Monic, « Le fantôme lecteur chez Stéphane Mallarmé », in *La mort du genre*, sous la dir. de J.-Y. Colette, Montréal, NBJ, 1987, p. 48. (l'ensemble de l'article p. 37–50.)

fréquence peut être significative, la rareté<sup>11</sup> peut l'être également, et, d'un autre côté, rien ne garantit l'identité de sens entre deux occurrences.

## 5. L'oubli dans les sonnets

Dragonetti<sup>12</sup> a déjà accordé une attention particulière à ce que l'oubli chez Mallarmé est la condition première de toute poésie. Dans l'avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil, en effet, nous pouvons lire chez Mallarmé : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets<sup>13</sup>. »

Mallarmé parle de la fleur de nature linguistique qui est radicalement différente des fleurs réelles. Cette différence radicale consiste en ce que celles-ci font appel aux contours nets signalant une présence, alors que celle-là en étant privée, relève de l'absence. Grâce à son statut du chiffre de l'absence, le mot *fleur* contribue à faire construire du sens. C'est l'oubli qui donne lieu à cette absence à l'origine de la poésie.

On peut illustrer la poétique de l'oubli avec trois sonnets : (i) *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* (le sonnet du Cygne), (ii) *Sur les bois oubliés* (le sonnet du tombeau) et (iii) *Ses purs ongles* (le sonnet en yx)<sup>14</sup>.

(i) Premièrement, ce qui est en jeu c'est le fragment « ce lac dur oublié ». Le lac et le cygne sont des archétypes de la poésie et du poète<sup>15</sup>. Le paysage est cependant hivernal et le lac est glacé. Le syntagme « ce lac dur oublié » rappelle la dimension temporelle : le temps de jadis, le temps des vols du cygne est lumineux par rapport au présent froid et glacé. Ce jour de gel ainsi que les souvenirs et le cygne sont bloqués par la glace. Nous pouvons ajouter que si le temps de jadis comporte l'idée d'éloignement, c'est parce que l'absence tourne à la présence ; si l'oubli comporte l'idée de suspens, c'est parce que la présence tourne à l'absence. C'est l'oubli qui permet aux mots dans leurs différents agencements et leurs différentes interrelations de donner sens.

<sup>11</sup> Il suffit de penser au sonnet en yx.

<sup>12</sup> DRAGONETTI, Roger, « Le sens de 'l'oubli' dans l'œuvre de Mallarmé », *Romanica Gandensia*, 9, 1961, p. 117-148.

<sup>13</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 857.

<sup>14</sup> Voir une analyse détaillée sur l'ensemble du sonnet : LOWE, Catherine, « Le mirage de ptyx », *Poétique*, 1987, p. 47-64.

<sup>15</sup> WEINRICH, *Op. cit.*, p. 205.

(ii) Deuxièmement, « Sur les bois oubliés... » met aussi en œuvre l'aspect mémoriel de l'oubli, les saisons, automne et hiver, apparaissant dans leur absence<sup>16</sup>. Si mémoire et oubli semblent intervenir conjointement c'est parce que la fonction mnémonique offre une descendance amnésique à ce dont les bois témoignent. Mais comme la personnification de ce témoignage échoue, la parole poétique, reculant à l'infini les limites de l'oubli, devient la preuve de l'oubli même.

(iii) Troisièmement, le syntagme « l'oubli fermé dans le cadre » permet de découvrir un aspect de l'oubli qui n'a pas de rapport direct avec l'aspect mémoriel. C'est dû certainement au substantif *oubli*, par rapport aux sonnets précédents dans lesquels le mot figure sous la forme du participe passé. Dans le domaine de la linguistique, nous renvoyons à une caractérisation originale du mot *oubli* en rapport avec le verbe *oublier*. Milner constate à propos du verbe *oublier* que « La langue dit quelque chose de celui qui oublie et de ce qui est oublié, notamment que celui qui oublie est un individu conscient et ce qui est oublié est ou bien un contenu de savoir ou bien une action.<sup>17</sup> », alors que le substantif *oubli*, détaché de l'individu, tient à l'événement.

Comment appréhender cet oubli encadré ? Le cadre d'un tableau implique un isolement du réel vis-à-vis de l'image. Or, ici l'oubli substitue à l'image. Le cadre s'inscrit dans une topographie d'un lieu où la nature des choses disparaît. Le tableau coupe tout lien avec le réel d'où il sort, le cadre lui assurant le détachement. Suite à ce détachement, l'oubli, plus que l'effacement de l'image, devient le commentaire de l'image ou réflexion théorique. Dans ce cas de figure, l'oubli ne s'opposerait pas au souvenir, ni à la mémoire, et ne saurait être un simple effacement des faits non plus.

## 6. De l'oubli à la construction du sens

Quelle est l'importance de l'oubli privé de sa qualité temporelle dans l'ensemble de l'œuvre de Mallarmé ? Rancière<sup>18</sup> développant son analyse, insiste sur le mode spécifique du sens qui consiste en ce qu'il ne se préjuge ni ne se déduit. Il se construit et se fait reconnaître *a posteriori*. Nous tendons à privilégier cette conception qui est en harmonie avec l'interprétation selon laquelle l'oubli habite ce moment *a posteriori* et le rien est la chose elle-même. Le sens n'est pas donné, il est construit. Mallarmé écrit dans sa lettre à François Coppée :

---

<sup>16</sup> CHAMBERS, Ross, « Parole et poésie : 'Sur les bois oubliés...' de Mallarmé », *Poétique*, 1979, n° 37, p. 57. (l'ensemble de l'article p. 56–62.)

<sup>17</sup> MILNER, Jean-Claude, « Le matériel de l'oubli », in *Usages de l'oubli*, Paris, Seuil, 1988, p. 63. (l'ensemble de l'article p. 64–65.)

<sup>18</sup> RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé, La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 7.



Ce à quoi nous devons viser surtout est que dans le poème les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impressions du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre mais n'être que les transpositions d'une gamme.

Pour Mallarmé, écrire ne signifie pas saisir la réalité des choses et la nature du monde extérieur à la langue, l'objet de la poésie n'étant pas ce qui est, mais ce que nous en faisons avec des mots. La rencontre avec la réalité a lieu au moment où nous découvrons des contraintes qui limitent la portée des actes. L'oubli empêche précisément ces contraintes de s'activer, séparant deux mondes de nature différente : le réel et le fictif.

Nous envisageons donc les fondements de la poétique de Mallarmé comme se laissant décrire par rapport à la façon dont les sens se déploient dans leur émergence grâce à l'oubli des référents. Cette émergence n'est pas sans rapport avec les arts performatifs parmi lesquels la danse en premier lieu. Nous avons développé ailleurs l'idée de la construction du sens, fondée sur les rapports entre fiction et danse :

Une performance par définition est faite pour se partager au moment où elle a lieu, et non pas pour être perçue ou reçue après coup. Une façon originale de concevoir l'acte même de danser éclaire la nature de la langue également tout en nuisant à cet *après-coup*. Que la langue serve à transmettre des significations préétablies ne demeure qu'une illusion<sup>19</sup>. [...] La danse, scorie événementielle, devient procédure par excellence du devenir, moyen pour remplir la distance entre le langage et la pensée. La valeur de passage que possède la danse tient dans ce que sa tension fait entrevoir l'essence des choses comme suspension entre deux modalités du *comme*, la comparaison et la comparution<sup>20</sup>.

En résumé, si Mallarmé fait usage du vers « La pénultième est morte », le caractère (auto)réflexif de ce curieux vers témoigne plus de florilèges ou de jeux métaphoriques rimés que du geste référentiel nourri par l'usage des mots dans la poésie.

Au lieu de cette dichotomie qui situerait l'oubli à l'opposé de la mémoire, réduite à une opposition originnaire entre absence et présence, à travers l'oubli Mallarmé fait triompher le siège de la fiction de telle sorte que les mots deviennent stratégies de l'oubli en littérature.

---

<sup>19</sup> SIMONFFY, Zsuzsa, « L'espace de la danse ou la fiction de l'espace. Quelques remarques programmatiques sur Mallarmé », in *Écrire la danse*, sous la dir. de A. Montandon, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 1999, p. 202. (l'ensemble de l'article p. 195–216.)

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 207.

## 7. Du blanc à l'oubli

Avant de conclure, il conviendrait de rappeler que la *page blanche* ne signifie pas seulement la page qui est vide et attend d'être jonchée, mais aussi la fiction. Si le blanc peut être considéré comme la couleur de la fiction, c'est dû à la manière dont fonctionnent les expressions dans le langage ordinaire comme « mariage blanc », « bac blanc », « vers blancs », « tirer à blanc », « voter blanc » qui suggèrent toutes la fiction et parfois même le simulacre et la supercherie en fonction de la connotation euphorique ou dysphorique. Mais ce blanc n'est pas sans conséquences dans le contexte mallarméen :

Le blanc ouvre, le noir referme ; cette opposition spatiale donne le rythme. La position d'une lettre sur la page a pour effet de donner un rythme de lecture, comme, de manière analogue, un édifice impose un rythme au regard du spectateur au moyen de la disposition spatiale de ses parties. L'écriture doit donc faire l'objet d'une réflexion de nature géométrique, de calculs mathématiques, propres à engendrer, en soi, du sens ; c'est pourquoi Mallarmé pense que la disposition typographique engendre ce qu'il nomme les 'subdivisions prismatiques de l'Idée'<sup>21</sup>.

Cette alternance du blanc avec le noir sur la page montre aussi que la fiction ne vient pas seulement de la disposition spatiale, mais elle est surtout une méthode. Parmi les formes littéraires, la poésie valorise au mieux la Fiction.

## 8. Conclusion

Si nous avons donné une place inaugurale à l'oubli, c'est pour introduire à la description de ce qui vise à restituer d'une manière systématique les réflexions de Mallarmé. Pour cette restitution, nous avons essayé de montrer qu'il existe en dehors un couple antagoniste, une autre version selon laquelle la puissance et la capacité bienfaisante de l'oubli viennent du fait qu'il est détaché du fondement de la mémoire. Ainsi, l'oubli, dans notre raisonnement, n'apparaît comme objet d'étude légitime qu'à la suite d'une sorte de détour préalable : le détour par le suspens qui consiste en une hypostase de l'instant présent. Du coup, les dimensions du passé et du futur sont « oubliées ». En fonction de l'esthétisation du maintenant, à cette rupture correspond l'expérience esthétique de l'état pur. La fiction étant une parabole sur les pouvoirs du langage, exclut la rencontre du mot et de la chose, du mot et du sujet :

La découverte des liens analogiques et le croisement d'un souci épistémologique et d'une interrogation de type non-dichotomique s'accompagnent d'un déploiement des notions de symbole, de signe et de fiction. Et ce déploiement n'est pas fixé dans

---

<sup>21</sup> GAULIN, Morgan, « La cosmopoétique de Mallarmé », *Dogma* – Revue électronique – 2004, [<http://dogma.free.fr/fr-index.php>].

le texte, il fait sans cesse retour à soi pour ouvrir l'espace sans cesse renaissant de l'événement<sup>22</sup>.

La constellation, notion chère à Mallarmé, n'étant pas seulement l'espace où la distance entre sujet et objet serait mise en question, mais aussi le siège de la signification procédurale, – signifiante – renvoie plutôt à la fusion des instances temporelles. Le recours à l'oubli constitue ainsi un moyen économique sous forme de série d'éléments indépendants, et conduit à faire adopter toute exclusion référentielle.

Accès oublié aux référents, l'apparition des étoiles de la constellation se confond avec l'accomplissement du coup de dés. La ligne d'écriture, à la manière du dessin des constellations et du lancement des coups de dés, oblige à construire du sens.

---

<sup>22</sup> SIMONFFY, *Op. cit.*, 1999, p. 214.



## Vers une nouvelle esthétique romantique

S'il existe un auteur qui puisse symboliser le moment de transition entre deux époques historiques, artistiques et littéraires, qui puisse établir les points de repère d'un changement de paradigme et qui puisse nous aider à saisir l'essentiel de ce changement, Chateaubriand en est un certainement.

Dans la présente étude nous tâchons d'esquisser un aperçu sur l'évolution des considérations qui s'élaborent autour des catégories esthétiques du beau, de l'imagination, de la création artistique, du mensonge, des sentiments et des passions depuis les Classiques jusqu'aux Romantiques<sup>1</sup>. Nous cherchons à voir quelles modifications ont subies ces notions privilégiées et fondatrices de l'esthétique de Chateaubriand.

D'après l'esthétique classique, la notion du Beau autonome se présente en relation avec la notion de la forme, et celle de la forme est liée à l'activité créatrice du sujet génial. Le génie n'est tout de même pas réduit à la spontanéité, c'est ainsi que l'esthétique moderne du XVIII<sup>e</sup> siècle peut construire la raison poétique<sup>2</sup>. Cela signifie que la notion de *raison* change de contenu et est transférée dans le domaine de l'esthétique.

D'après Leibniz et Wolff, le phénomène primitif de l'âme réside dans l'action. Cette force est un principe actif orienté vers la connaissance, elle détermine un désir obstiné pour de nouvelles idées. La pensée est donc conçue comme force : « quant à la représentation elle-même, il ne faut nullement entendre ici comme le pur reflet d'une réalité extérieure mais comme une énergie purement active<sup>3</sup>. »

David Hume<sup>4</sup>, le philosophe empiriste ramène toute la pensée à un système d'images. Chez Hume ainsi, la raison perd sa position souveraine et « doit également, sur son propre terrain, dans le domaine de la connaissance, abdiquer sa fonction directrice et céder le pas à l'imagination.<sup>5</sup> » L'imagination, à cette époque, devient donc la plus fondamentale des facultés au cours du processus épistémologique.

---

<sup>1</sup> Notre aperçu sur l'esthétique classique s'inspire de l'ouvrage de BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne 1684–1814*, Paris, Albin Michel, 1994.

<sup>2</sup> Gravina, *Ration poetica*, 1708 est traduite en 1755 sous le titre de *Raison ou idée de la poésie*. Cité par A. Becq, *Op. cit.*, p. 647.

<sup>3</sup> CASSIRER, Ernst, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966, p. 142.

<sup>4</sup> HUME, David, *Traité de la nature humaine*, Paris, Aubier, 1947, Les *Œuvres philosophiques de M. D. Hume* sont traduites par J. B. Mérian et J. B. Robinet en 1758.

<sup>5</sup> Cité par CASSIRER, *Op. cit.*, p. 300.

L'imagination est présente à tous les niveaux de la vie mentale. Elle assure la transformation des impressions en idées simples et en idées complexes. C'est dans les idées complexes que se trouve la puissance créatrice parce qu'ici les combinaisons peuvent se multiplier à volonté et c'est ici également que les idées s'organisent en suite de pensées.

Les passions, d'après cette philosophie, sont les sources primitives de toute activité. Elles sont les principes de l'association. Ce sont les passions qui constituent l'imagination comme faculté. L'association apparaît comme la règle de l'imagination et non comme son produit ou la manifestation d'un libre exercice. L'imagination réalise la synthèse des perceptions dont se compose le monde des phénomènes. Le moi se transforme en sujet par l'imagination parce que c'est par elle que se construit l'identité de la subjectivité. D'où vient le fait que le centre de gravité de l'esprit se trouve dans l'imagination. Les opérations de l'entendement deviennent alors une fonction de l'imagination qui constitue l'invention, c'est-à-dire la faculté du génie de comparer les idées les plus éloignées qui ont quelques rapports entre elles.

Voltaire, qui écrit dans l'*Encyclopédie* l'article sur l' « Imagination », affirme qu'il en existe deux sortes :

L'une qui consiste à retenir une simple impression des objets, l'autre qui arrange ces images reçues et les combine en mille manières. La première a été appelée l'imagination passive, la seconde active<sup>6</sup>.

Cette faculté dépend de la mémoire. Les perceptions apparaissent grâce aux sens, la mémoire les retient, l'imagination les compose. Voltaire rapproche l'imagination des rêves qui ne sont jamais des images fidèles. Voltaire n'interprète pas cette notion positivement. L'imagination échappe au contrôle de la raison et en cela Voltaire reste fidèle à l'esprit de son époque. Cependant, il n'a d'illusion ni sur le pouvoir de la raison, ni de la volonté humaine non plus. Nous constatons que c'est l'imagination passive, indépendante de la réflexion qui est la source des passions et des erreurs : elle peut provoquer des superstitions et des fanatismes.

L'imagination active est liée à la réflexion mais elle n'est pas totalement contrôlée par la raison. L'élément constitutif essentiel du génie est justement cette imagination active.

Voltaire y distingue deux aspects : l'imagination d'invention et celle des détails. La deuxième fait voir des objets nouveaux. « Il y a une imagination éton-

---

<sup>6</sup> *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* par une société des gens de lettres, mise en ordre et publié par M. Diderot..., Paris, Briasson, David, Lebreton, Durand, 1751–1765. L'article en question est publié en 1767, tome VIII. p. 421. A noter que Voltaire écrit ses articles en s'inspirant de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac.

nante dans la mathématique pratique – affirme Voltaire –, et Archimède avait au moins autant d'imagination qu'Homère<sup>7</sup>. »

Diderot par contre est influencé par Hobbes<sup>8</sup>. Il lui doit en grande partie sa conception de l'imagination même si sa source directe est également Condillac.

Chez Diderot<sup>9</sup>, les toutes premières réactions mentales sont les fantômes (le mot a la même racine que le grec *phantasia*). Le sujet de la sensation est l'être qui sent, son objet est qui se fait sentir, et le fantôme en est l'effet. Le songe est le fantôme de celui qui dort. Il y a l'imagination simple et composée comme le mot et le discours, l'imagination enchaîne ses fantômes en séries qui revêtent deux sortes de formes : discours mental irrégulier et régulier.

Le jugement est la faculté de remarquer dans les choses les ressemblances et les différences. Dans le *Salon de 1767*, Diderot fait la comparaison suivante entre le philosophe et le poète :

L'imagination s'occupe sans cesse de ressemblances. Le jugement observe, compare, et ne cherche que des différences. Le jugement est la qualité dominante du philosophe ; l'imagination, la qualité dominante du poète<sup>10</sup>.

Le poète feint et le philosophe raisonne. La maîtrise du passé, grâce aux chaînes associatives, en quoi consiste l'expérience, autorise celle de l'avenir. Il n'y a qu'une différence de but entre les démarches du philosophe et celles du poète.

L'imagination ne crée rien à proprement parler, mais « elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rapetisse.<sup>11</sup> »

La perception des rapports est un des premiers pas de notre raison et elle prend une forme intense dans l'intuition de l'enthousiasme devenant une forme supérieure de la connaissance rationnelle. L'intervention des désirs et des passions fait converger les associations étranges vers une fin et les transforme en chaîne réglée pour l'invention. *Le rêve de d'Alembert* (1769) traite de ce problème à partir de la simple mémoire involontaire jusqu'à l'invention géniale précédée par l'imagination.

Les images rêvées cessent d'être des chimères grâce à l'aspect poétique de la connaissance. La réhabilitation de l'imagination n'est possible que dans un contexte matérialiste parce qu'ici fonctionne la nécessité universelle et les chaînes nécessaires des mutations et des transformations deviennent prévisibles. L'imagination et le réel sont ainsi compatibles. C'est grâce aux systèmes de rapports arbitraires des signes qu'on interprète et transforme le réel.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> THIELEMANN, Leland, *Diderot and Hobbes*, in *Diderot Studies* II, Syracuse University Press, 1952, p. 221.

<sup>9</sup> DIDEROT, Denis, *Œuvres esthétiques*, éd. par P. Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 287.

<sup>10</sup> DIDEROT, Denis, « Salon de 1767 », in *Œuvres esthétiques*, éd. cit., t. VII, p. 165.

<sup>11</sup> *Ibid.*

Ainsi le mensonge poétique s'introduit-il dans le récit. Diderot se montre gêné par la notion de l'art-imitation et il interprète une idée de l'imagination ancrée dans le réel qui lui permet de penser une transposition de la nature, qui reste sous le signe de l'imitation, sans en être une reproduction simpliste.

L'article « Laideur » (paraphrase de Spinoza) de l'*Encyclopédie*<sup>12</sup>, écrit par Diderot, affirme que dans un monde où tout est nécessaire, il ne saurait y avoir de valeurs absolues du beau ou du bon. Les choses ne peuvent être dites belles ou laides que par rapport à notre imagination.

Leibniz, dans les *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*, élabore et fonde, d'une certaine façon, une vision du monde universaliste, chère aux romantiques :

On pourrait connaître la beauté de l'univers dans chaque âme, si l'on pouvait déplier tous ces replis qui ne se développent sensiblement qu'avec le temps. Mais comme chaque perception distincte de l'âme comprend une infinité de perceptions confuses qui enveloppe tout l'univers [...] chaque âme connaît l'infini, connaît tout, mais confusément [...]. Nos perceptions confuses sont les résultats des impressions que tout l'univers fait sur nous<sup>13</sup>.

La vocation gnoséologique de l'imagination s'affirme, en général, dans les beaux-arts et également en philosophie et en mathématiques. D'Alembert dit que l'imagination est un talent de créer en imitant<sup>14</sup>. La raison précède alors l'imagination parce que l'esprit, avant de créer commence à raisonner sur ce qu'il voit et sur ce qu'il connaît.

La notion de la création pénètre celle de la connaissance (chez Diderot et chez Rousseau) et le premier pas vers la poétique romantique à valeur épistémologique est fait. La valeur esthétique se définit par son écart absolu aux réalités existantes, de la même façon que les hypothèses scientifiques qui reposent ainsi sur l'imagination. Dans la mesure où la raison devient sensible, elle rend le sentiment apte à des fonctions théoriques, morales et esthétiques.

Le sentiment chez Rousseau est une forme de sensibilité purement passive, réduite à l'impression et à la seule affection psychologique dans un contexte condillacien sensualiste.

Sensibilité physique et organique qui, purement passive, paraît n'avoir pour fin que la conservation de notre corps et de notre espèce par les directions du plaisir et de la douleur<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> *Encyclopédie*, Op. cit. t. IX, p. 176.

<sup>13</sup> LEIBNIZ, Gottfried-Wilhelm, *Principes de la philosophie ou Monadologie*, Paris, trad. par A. Robinet, PUF, 1954, p. 53–55.

<sup>14</sup> D'ALEMBERT, Jean Le Rond, *Discours préliminaire*, in *Œuvres complètes philosophiques, historiques et littéraires*, Paris, J.-F. Bastien, 1805, p. 235–237.

<sup>15</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Rousseau juge Jean-Jacques, Dialogues II*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1969, p. 805.



Entre les simples sensations sans rapport, c'est la raison sensitive qui établit des comparaisons pour en former des idées simples. C'est la synthèse de la raison et de la sensibilité dans un contexte sensualiste. Il n'est pas question ici d'opposition cartésienne entre raison et sens. Il s'agit plutôt d'une force spontanée d'une forme de sensibilité active, c'est une sensibilité active ou morale, c'est la faculté d'attacher nos affections à des êtres qui nous sont étrangers.

Le sentiment intime guide l'esprit dans les domaines où la raison reste hésitante. Le sentiment crée un rapport privilégié avec la totalité comme avec la singularité des choses, dont l'expérience embrasse une infinité de rapports inaccessibles à l'entendement fini.

J'ai toujours cru que le bon n'était que le beau mis en action, que l'un tenait intimement à l'autre, et qu'ils avaient tous deux une source commune dans la nature bien ordonnée<sup>16</sup>.

~ dit Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, roman où il développe l'idée que c'est la présence de l'homme en pleine Nature qui confère aux faits naturels un aspect dramatique, étant donné que les limites de la raison, par l'intermédiaire des sentiments, sont attribuées à la Chute de l'homme. La voix intérieure du sentiment désigne cette vocation de la raison à l'idéal universel et rationnel. A l'aide de la notion du sentiment, l'homme est capable de penser l'universalité d'un mouvement individuel.

La synthèse entre la subjectivité du sentiment individuel et l'objectivité rationnelle a été réalisée en 1790 par la *Critique de la faculté de juger* de Kant<sup>17</sup>, dans le domaine des jugements du goût. Le philosophe allemand y parle du plaisir issu de l'expérience d'un objet beau par le fait que celui-ci provoque le libre jeu de la libre imagination et de l'entendement indéterminé. Le beau plaît universellement sans concept et la chose belle est singulière. Kant démontre que dans le jugement de goût il s'agit d'un sentiment à portée universelle. D'où un troisième secteur de la vie spirituelle entre la théorique et la pratique, caractérisé par la perception de la forme esthétique, distinct de l'acte cognitif.

Diderot essaie de rationaliser le sensible, il pense donc que la sensibilité est une faiblesse d'origine physique<sup>18</sup>. Les trop sensibles sont liés à l'émotion et ils ne sont pas capables de comparer. D'où l'insuffisance esthétique des sentiments.

Les notions de passion ou d'imagination et de sensibilité se dédoublent dans cette période de l'époque des Lumières où s'élabore l'idéologie du sujet créateur. Le goût devient le résultat de l'accumulation des expériences passées. Dans la

---

<sup>16</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 282.

<sup>17</sup> KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Publié et traduit par Philonenko, Paris, Vrin, 1965.

<sup>18</sup> Voir DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets*, in *Œuvres esthétiques*, éd. cit.

pensée des Lumières, le sentiment est porteur d'universalité dans la mesure où il désigne un aspect de la nature.

Contre les abus du sensualisme esthétique, Rousseau veut établir la distance par les passions. L'expérience esthétique reste une impression morale, elle consiste en passions éveillées par l'expérience des autres passions :

Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui ne sera point accoutumée<sup>19</sup>.

Ce sont les besoins du cœur, donc des besoins distincts des besoins physiques, qui ont poussé les hommes à s'assembler et les passions ont présidé à la production simultanée de la poésie, de la musique et du langage<sup>20</sup>.

La deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle signifie un changement de paradigme dans l'histoire de la pensée esthétique française. Les influences allemandes et anglaises y jouent un rôle fondamental, certes, mais il s'agit essentiellement d'élaborations des systèmes esthétiques d'une manière parallèle dans les arts et les théories nationales.

Dans le domaine esthétique, c'est l'aspiration au Grand Beau qui désigne ce changement et qui se concrétise avec le retour vers l'Antiquité. Au début, l'aspiration du Grand Beau exprime des intérêts politiques dont un symptôme serait l'importance de la peinture historique. Le retour à l'Antique, c'est-à-dire la représentation d'une Antiquité imagée et idéalisée, ne s'explique pas simplement par les fouilles et les publications qu'on en fait. L'Antiquité grecque ou romaine évoquée était « chargée d'un potentiel moderne et Révolutionnaire qui, ne pouvant trouver dans la littérature de son temps des schémas adéquats, se libère au contact des scènes de la vie antiques<sup>21</sup>. » Le retour à l'Antiquité était surtout sensible en Allemagne où ce phénomène peut être considéré comme une révolte contre l'absolutisme esthétique français<sup>22</sup>.

Le retour à l'Antiquité en France est inspiré par la nostalgie, et après 1789 et 94, les hommes avaient besoin d'évoquer les esprits du passé pour comprendre le présent. L'Antiquité devient un passé idéalisé, non encore national mais à l'aide duquel la génération de penseurs d'après Révolution trouve un point de repère pour se libérer de leur présent chaotique.

C'est cette intention qui appelle au monde l'*Essai sur les Révolutions* de Chateaubriand et maintes ouvrages sur le même sujet dans la période qui suit de près la dictature des Jacobins.

---

<sup>19</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 296.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 286–287.

<sup>21</sup> CHOUILLET, Jacques, « L'esthétique des Lumières », in *Histoire littéraire de la France*, 1715–1794, Paris, Editions sociales, 1974–1980, p. 201.

<sup>22</sup> Sur la modernité de l'idéal antique voir la monographie de PÁL, József, *A neoklasszicizmus poétikája [La poétique du néo-classicisme]*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988.

Dans la manière de se représenter l'Antiquité à cette époque de fin de siècle, on assiste à la même démarche métonymique de la réception que dans le cas de la représentation du Moyen Age par les romantiques. Avec la différence que, dans quelques décennies, l'époque des cathédrales symbolisera pour Chateaubriand et pour Victor Hugo la possibilité de saisir une identité nationale. Le vrai changement de paradigme de la pensée esthétique française, entre les Lumières et les Romantiques, consiste donc en la manière de traiter la question du temps et du passé historique.

La Grèce antique, au tournant des deux siècles, est le lieu privilégié des arts et représente la grandeur non féodale comme une étape prestigieuse de l'évolution de l'humanité, ainsi que l'image de l'unité nationale. Au XVIII<sup>e</sup> siècle elle devient l'idéal de l'artiste autonome.

La résurrection de l'Antiquité est due également à la possibilité d'exploitation du mythe grec au profit de l'autonomie de l'artiste et de l'homme de lettres. C'est-à-dire que ce mythe s'élabore autour de cette autonomie qui constitue l'esthétique moderne du génie créateur à travers la transformation du statut de l'artiste et de celle du marché de l'œuvre d'art.

On voit bien la portée sociale du Beau idéal dont la notion implique un individu libre, apte à l'expérience d'un ordre de réalité supérieur.

La Révolution signifie à la fois la continuité et la rupture avec l'âge des Lumières. Après 1794 s'ouvre une période où se réalisent des conditions favorables au déploiement de l'esthétique moderne. Dans l'Empire se forment les institutions de la vie intellectuelle et artistique de l'âge romantique et se formulent les principes d'une esthétique du sujet créateur. Les discussions sur le Beau idéal qui perpétuent les querelles du XVIII<sup>e</sup> siècle se prononcent dans un nouveau contexte du vitalisme et d'une création spontanée grâce aux échanges avec l'Allemagne et à l'influence des philosophes allemands.

L'Académie française reste supprimée puisque la littérature est regroupée avec les beaux arts dans une troisième classe dans l'Institut créé le 22 août 1795 et divisé en trois classes. Etant donné que l'Institut ne régit pas la vie intellectuelle comme l'Académie auparavant, les sociétés savantes se multiplient. Ce n'est plus l'Académie, donc, qui organise des expositions mais le Musée qui annonce des concours, sacralise et démocratise l'art et lui assure l'indépendance.

Chateaubriand attaque les musées parce qu'ils isolent les œuvres d'art et les œuvres causent ainsi des impressions froissées, rompues, incohérentes et opposées à la sensation pleine, tranquille, entière qui naît d'un bel ouvrage, vu seul dans un local approprié à son objet<sup>23</sup>. Le musée confère à l'objet d'art sa gratuité.

C'est le sentiment qui assure la communication entre l'œuvre, l'artiste et la société. Le sentiment développé est la grande puissance des arts. C'est par le

---

<sup>23</sup> Voir POIRIER, Alice, *Les idées artistiques de Chateaubriand*, Paris, PUF, 1930.

sentiment que passe l'intégration de l'artiste à la société, d'où vient l'idée d'identification des produits de l'art à ceux des arts mécaniques et la gratuité de l'œuvre émanant d'une activité souverainement libre ce qui est l'idéal antique. L'activité de l'artiste est présentée dans les textes théoriques comme une création, et l'art, sans aucune finalité, devient autonome. La revendication de l'autonomie de l'art prend la forme de la critique de l'idée de l'utilité.

La notion du Beau idéal, héritée de Winckelmann et de ses adeptes, occupe encore les réflexions esthétiques de cette époque de transition, d'autant plus que Chateaubriand esquisse son esthétique du christianisme partant de cette catégorie. La transition entre les Lumières et le romantisme passe à travers les tensions que cette notion complexe et instable suscite. Après la Révolution, l'idéologie du Beau idéal a cessé d'alimenter la nostalgie d'une grandeur républicaine, liée à l'Antiquité. Pour s'identifier à l'énergie moderne, cette notion n'évoque plus la perfection abstraite mais la valeur symbolique de l'œuvre.

La catégorie du Beau idéal se présente sous la forme d'un qualitatif du vrai. Ce vrai n'est pas la vérité de l'histoire ou des sciences naturelles mais le vrai possible, le vraisemblable. Dans la définition de Chateaubriand, le Beau idéal est essentiellement social. Cette beauté est alors inconnue de l'homme sauvage très près de la nature. L'auteur du *Génie* distingue deux sortes de beau idéal : moral et physique. Cette distinction correspond également à sa définition de l'allégorie. Cette définition introduit une conception romantique de la beauté : « Il y a deux sortes de beau idéal, le beau idéal moral, et le Beau idéal physique : l'un et l'autre sont nés de la société. » On peut donc définir le Beau idéal comme l'art de choisir et de cacher. Cette définition s'applique également au Beau idéal moral et au Beau idéal physique :

Celui-ci se forme en cachant avec adresse la partie infirme des objets ; l'autre en déroband à la vue certains côtés faibles de l'âme : l'âme a ses besoins honteux et ses bassesses comme le corps<sup>24</sup>.

L'idéal ici désigne l'harmonie en art de l'invention et de l'imitation du vrai purement esthétique.

Dans sa *Lettre sur le paysage en peinture*<sup>25</sup>, qui date de 1795 mais qui n'a pas été publiée avant 1827 dans les *Œuvres Complètes*, Chateaubriand met en question la hiérarchie des genres en peinture (peinture historique, portrait, paysage,

---

<sup>24</sup> CHATEAUBRIAND, René-François, *Génie du christianisme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, II, XI, p. 680 et 681.

<sup>25</sup> CHATEAUBRIAND, René-François, *Lettre sur les paysages*, Paris, Edition Rumeur des Ages, 1995.

genre) et dit qu'un paysage a sa partie morale et intellectuelle comme le portrait. C'est l'idée d'une nature anthropomorphe qui parle à l'homme suite à une heureuse leçon au milieu de la campagne. Le paysagiste doit s'enfoncer dans la solitude des vallons et des forêts pour, tout épris qu'il est des rapports entre les choses, remplir sa mémoire d'images, avant de retourner à l'atelier.

La doctrine du Beau idéal dans le *Génie du christianisme* est proche du Beau absolu et universel. Mais Chateaubriand se trouve en contradiction quand il parle du beau moral, produit social, et physique. L'artiste choisit et cache, retouche et ajoute et il invente des formes plus parfaites que la nature. Ces réflexions impliquent une critique de la notion de l'imitation mais au fond elles ne la mettent pas en question dans les textes de Chateaubriand.

Le renouveau spirituel et religieux qui se développe à cette période, soit contre la politique impériale, soit dans le cadre du Concordat et de la main tendue aux anciens émigrés, a pu constituer une condition favorable. Le Beau idéal devient une réalité mystico-religieuse. Le modèle idéal dans l'esprit de l'artiste, au cœur duquel flambe un désir absolu, ne peut s'assouvir qu'en Dieu. Le *Génie du christianisme* développe amplement cette pensée :

Le génie seul, et non le corps, devient amoureux ; c'est lui qui brûle de s'unir étroitement au chef-d'œuvre. Toute ardeur terrestre s'éteint et est absorbée par une tendresse plus divine : l'âme échauffée se replie autour de l'objet aimé, et spiritualise jusqu'aux termes grossiers dont elle est obligée de se servir pour exprimer sa flamme<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> CHATEAUBRIAND, René-François, *Génie*, éd. cit., II. II. III. p. 658.



## « Peintre de l'Orient ». La réception de Pierre Loti en Hongrie

Des livres poussiéreux et des fiches de catalogue abandonnées montrent que le nom de Pierre Loti ne dit rien aux lecteurs hongrois d'aujourd'hui. Pourtant il était encore très connu au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Il comptait parmi les plus célèbres écrivains français de l'époque aux côtés de Chateaubriand et de Victor Hugo. Presque un demi-siècle s'est écoulé après la mort de Loti, en 1923, lorsque grâce à l'étude de Roland Barthes sur *Aziyadé*<sup>1</sup> les recherches sur cet auteur oublié ont été relancées en France. En Hongrie, Loti n'est étudié que depuis quelques années. En ce qui concerne la réception de l'écrivain, un recueil d'études<sup>2</sup> a été récemment publié sur l'accueil de Loti dans différents pays du monde, mais la Hongrie n'y est pas présente. À l'aide de cette analyse, nous tenterons de remplir ce vide en ajoutant un nouvel aspect de la réception.

Le nom de Pierre Loti est apparu en 1891, lorsque Zsigmond Bánfi a traduit le récit intitulé *Suleïma*<sup>3</sup> dans la revue *Budapesti Szemle*. Pourtant le premier grand succès s'est fait encore attendre. C'est en 1896 que le public et les critiques ont témoigné de leur appréciation, notamment à propos de la publication de la première traduction du *Pêcheur d'Islande*<sup>4</sup>. En 1920, c'est Ferencz Kelen qui a publié la traduction d'une dernière œuvre considérable du romancier, celle de *Mon frère Yves*<sup>5</sup>, mais grâce aux nouveaux tirages et éditions, nous pouvons suivre la réception jusqu'en 1958. Au cours de ces années, avec la traduction des cinq plus célèbres romans de Loti et celle d'une vingtaine de récits, à peu près un tiers de l'œuvre de l'auteur est devenu accessible pour le public hongrois. Sur la base d'un tableau de l'accueil de l'auteur, nos réflexions porteront sur les spécificités de la réception hongroise. Nous commencerons par la présentation des traductions pour aboutir à un aperçu des opinions formulées par les critiques de l'époque. Finalement, en présentant l'horizon d'attente du public contemporain nous esquisserons les causes qui menaient ce public essentiellement féminin à lire les romans exotiques de Loti.

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland, « Pierre Loti : *Aziyadé* », in *Le degré zéro de l'écriture suivi des Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>2</sup> *Lectures de Loti*, Paris, Kailash, coll. « Les carnets de l'exotisme », 2002, nouvelle série n° 3.

<sup>3</sup> LOTI, Pierre, *Szuleïma*, traduit par Zsigmond Bánfi, in *Budapesti Szemle*, 1891, p. 62–101. (LOTI, Pierre, *Suleïma*, in *Fleurs d'ennui*, Paris, Calmann Lévy, 1882.)

<sup>4</sup> LOTI, Pierre, *Izlandi halász*, traduit par Sándor Kováts S., Budapest, Franklin, 1896. (LOTI, Pierre, *Pêcheur d'Islande*, Paris, Calmann Lévy, 1886) 2<sup>e</sup> édition : 1921, 3<sup>e</sup> édition : 1924.

<sup>5</sup> LOTI, Pierre, *Yves testvérem*, traduit par Ferencz Kelen, Budapest, Dante, coll. « Világírodalom », 1920. (LOTI, Pierre, *Mon frère Yves*, Paris, Calmann Lévy, 1883) 2<sup>e</sup> édition : [1930], coll. « Halhatatlan könyvek », 3<sup>e</sup> édition : [1930], coll. « A modern regény klasszikusai ».

La plupart des romans de Loti ont été publiés avec un retard considérable, sauf dans le cas des *Désenchantées*<sup>6</sup>. Le plus grand écart temporel se trouve entre la traduction du *Roman d'un spahi*<sup>7</sup> et de son original écrit trente-neuf ans avant la publication de celle-ci. La cause de ce retard pouvait être le fait qu'avec l'accentuation de la célébrité de Loti, ses écrits précédents ont été découverts petit à petit. Dans le cas de deux autres romans, les traducteurs ont senti la nécessité d'une retraduction une vingtaine d'années après la première tentative. A propos du *Pêcheur d'Islande*, l'adaptation de Hegedűs<sup>8</sup>, c'est-à-dire la deuxième version peut être jugée plus précise dans les détails, puisque Hegedűs est resté fidèle à la ponctuation de Loti et aux noms des personnages. En revanche Kováts, l'auteur de la première traduction a changé l'appellation de plusieurs héros, par exemple le nom du protagoniste : *Gaud* est devenu *Gita*. Il est intéressant de mentionner cependant que malgré le fait que la deuxième traduction améliorée a été publiée en 1918, c'est la première version qui a été rééditée à deux occasions<sup>9</sup>.

Dans le cas des adaptations de *M<sup>me</sup> Chrysanthème*, c'est de nouveau la deuxième version qui se montre plus précise. Vészi<sup>10</sup>, traductrice de cette dernière fait attention à la ponctuation originale<sup>11</sup> et elle interprète fidèlement l'ambiance qui règne dans le texte, tandis que Lónyai<sup>12</sup>, traductrice de la première version ne reste fidèle qu'au niveau des mots. Le choix du titre révèle bien la différence entre les traductions. Lónyai garde le nom étranger, *chrysanthème* et l'associe à un mot hongrois « *asszonyosság* » qui désigne une dame plus âgée. La protagoniste du roman étant très jeune, la solution de Vészi est meilleure du point de vue qu'elle ne fait pas référence à son âge, seulement à sa situation familiale. De plus, en choisissant l'équivalent hongrois du mot *chrysanthème*, le lecteur se sent plus proche du texte dès le début. Une dernière remarque reste à ajouter, notamment qu'il existe une différence entre les traductrices : tandis que le nom de Lónyai est peu connu<sup>13</sup>,

<sup>6</sup> LOTI, Pierre, *Az ébredők*, traduit par György Kónig, Budapest, Franklin, 1908. (LOTI, Pierre, *Les Désenchantées*, Paris, Calmann Lévy, 1906), 2<sup>e</sup> édition : 1922, 3<sup>e</sup> édition : 1942.

<sup>7</sup> LOTI, Pierre, *Egy szpáhi története*, traduit par Pál Aranyosy, Budapest, Athenaeum, coll. "Olcsó regény", 1920 (LOTI, Pierre, *Le Roman d'un spahi*, Paris, Calmann Lévy, 1881), 2<sup>e</sup> édition : 1925.

<sup>8</sup> LOTI, Pierre, *Izlandi halászok*, traduit par Arthur Hegedűs, Budapest, Uránia, 1918.

<sup>9</sup> Voir note 4.

<sup>10</sup> LOTI, Pierre, *Krizantém asszony*, traduit par Margit Vészi, Budapest, Athenaeum, 1919. (LOTI, Pierre, *M<sup>me</sup> Chrysanthème*, Paris, Calmann Lévy, 1887.)

<sup>11</sup> Dans tous les textes de Loti les points de suspension sont très fréquemment présents, autant dans ses romans et dans ses récits que dans son journal intime.

<sup>12</sup> LOTI, Pierre, *Chrysanthème asszonyosság*, traduit par Lónyai Sándorné, Budapest, Sachs és Pollák, 1899.

<sup>13</sup> Elle était rédactrice de la revue *Magyar Bazár* entre 1901 et 1904. NAGYDIÓSI Gézané, „Magyarországi női lapok a XIX. század végéig” [« Des revues de femmes en Hongrie jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle »], in *Az OSZK Évkönyve 1957*, Budapest, 1958, p. 193–229.



Vészi était l'auteur de plusieurs œuvres. Le fait qu'au début de sa carrière Vészi voulait devenir peintre, pouvait l'aider à interpréter plus fidèlement les descriptions de Loti<sup>14</sup>.

A propos d'*Aziyadé*, l'une des œuvres les plus connues de Loti, nous pouvons constater que c'est la traduction la plus imprécise<sup>15</sup>. La traductrice, Riza Novelty, n'a pas traduit tous les chapitres (seulement 139 sur 158), elle a transformé à plusieurs occasions les paragraphes et la ponctuation. De plus, elle a réduit le sous-titre donné par Loti.

Si nous passons en revue les noms des traducteurs, nous ne trouvons pas de grands écrivains ou hommes de lettres importants parmi eux. Leur connaissance de la langue française est souvent due à des études faites à Paris : la plupart d'entre eux étaient journalistes ou vivaient de leurs traductions. Le traducteur probablement le plus connu est Pál Aranyossy qui a traduit plusieurs auteurs français : Flaubert, Balzac, Romain Rolland, Anatole France, etc. Les traducteurs des récits publiés dans des quotidiens ou dans des hebdomadaires n'ont pas signé leurs adaptations.

En Hongrie, la publication des œuvres de Loti intéressait plusieurs éditeurs contemporains. Tandis qu'en France, c'est *Calmann Lévy* qui a publié tous les écrits de l'auteur, chez nous six maisons d'édition s'occupaient de leur impression. Parmi ces éditeurs, les plus considérables étaient *Athenaeum* et *Franklin Társulat* jusqu'à la fin des années 1930. Le premier a publié à l'époque outre les belles-lettres, des écrits de vulgarisation, de droit et des livres de jeunesse. C'est *Athenaeum* qui a édité les œuvres des plus importants auteurs contemporains. De Loti, cette maison d'édition a publié *Krizantém asszony* et *Egy szpáhi története*, mais seulement dans les années vingt, lorsque ses œuvres ont déjà attiré suffisamment de lecteurs. Chez *Franklin*, c'est un conseil littéraire qui décidait des publications. Ce conseil comptait parmi ses membres des écrivains contemporains reconnus, tel que Mihály Babits ou Ferenc Molnár. Parmi les œuvres de Loti, c'est *Franklin* qui a édité *Pêcheur d'Islande* et *Les Désenchantées*, dans la série « Olcsó Könyvtár » qui était l'une des plus grandes entreprises de l'époque<sup>16</sup>. Dans l'ordre, c'est la maison *Singer és Wolfner* qui mérite encore d'être mentionnée. Son rôle était de munir les classes moyennes et les intellectuels provinciaux de lectures divertissantes, telle qu'*Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell.

<sup>14</sup> En examinant la carrière de Loti et celle de la traductrice, nous trouvons encore d'autres points communs : les deux ont commencé à écrire dans la presse, ils ont beaucoup voyagé pendant leur vie, finalement ils ont participé à la première guerre mondiale, Vészi comme correspondante de guerre, Loti en tant qu'agent de liaison.

<sup>15</sup> En 1907, quatre ans après *Aziyadé*, Riza Novelty a traduit une autre œuvre de Loti : *L'Inde sans les Anglais*. A cette occasion, elle a respecté la longueur du texte.

<sup>16</sup> KÓKAY, György, *A könyvkereskedelem Magyarországon [Le commerce du livre en Hongrie]*, Budapest, Balassi, 1997, p. 116.

Certains volumes de leur série « Egyetemes Regénytár », dont *Aziyadé* et *L'Inde* faisaient partie, ont été tirés en vingt mille exemplaires<sup>17</sup>.

En comparant la liste des traductions et l'œuvre de Loti, une question se pose : quelle peut être la cause du fait que les écrits publiés après 1910 n'ont pas été traduits en hongrois ? Probablement, la raison n'en est rien d'autre qu'avec l'arrivée de la première guerre mondiale, Loti s'intéressait de plus en plus aux questions politiques : massacre des Arméniens, situation de la Turquie dans la guerre, perte de dominance des Français en Orient etc. Le public hongrois se désintéressait de l'opinion politique d'un auteur qui avait acquis une célébrité chez nous par ses romans exotiques.

En ce qui concerne la présentation de l'opinion générale des critiques contemporains, le terme le plus fréquemment utilisé est celui de *romancier exotique*. Les recensions et les articles écrits sur ses romans nous aideront à définir l'arrière-plan du succès de Loti. Bien que le nombre des articles puisse encore augmenter au cours des recherches prochaines, nous présenterons ces opinions en fonction du nombre des écrits de presse. L'œuvre la plus connue était la traduction des *Désenchantées*, dont traitent cinq articles. Les auteurs, dont les noms ne sont pas toujours connus, soulignent que c'est l'histoire d'un amour dans l'au-delà qui est située dans la ville de Constantinople<sup>18</sup>. Le fait que dans ce roman, la relation entre le protagoniste et les femmes n'est pas physique mais purement intellectuelle, est une nouveauté par rapport aux écrits antérieurs, déjà traduits de l'auteur<sup>19</sup>. L'arrière-plan n'est autre que la présentation de la vie orientale dont le lecteur reçoit une sorte de « description photographique » de la part de Loti<sup>20</sup>. Bien que le roman ait l'intention de rendre l'image des harems turcs contemporains et des femmes orientales ayant une vie tragique, László Vajthó critique cette présentation et la trouve trop unilatérale<sup>21</sup>. Selon lui le lecteur n'est orienté que vers le monde des riches. Si nous comparons le titre original *Les Désenchantées* et le titre hongrois *Az ébredők*<sup>22</sup>, malgré le fait que nous y trouvons une différence de sens, le choix du traducteur, György König, ne nous semble pas injuste, étant donné qu'il se proposait d'éclairer par là le désir de la femme orientale de devenir libre.

Sur la liste des romans les plus célèbres de Loti, *Pêcheur d'Islande* se trouve parmi les plus lus en France et en Hongrie également. La recension de 1894 a

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>18</sup> [s.n.], „Az ébredők” [Les Désenchantées], *A tükkör*, 1942, p. 472.

<sup>19</sup> [s.n.], „Pierre Loti : Les Désenchantées”, *Budapesti Szemle*, 1906, n° 128, p. 492–495.

<sup>20</sup> FICZAY, Dénes, „Az ébredők, Pierre Loti regénye” [« Les Désenchantées, roman de Pierre Loti »], *Páosztortűz*, 1942, p. 511.

<sup>21</sup> VAJTHÓ, László, „Regényfordítások” [« Traductions de romans »], *A Napkelet*, 1923, p. 463–467.

<sup>22</sup> Le titre hongrois pourrait être traduit ainsi : *Celles qui se réveillent*.

jugé important de mentionner que le nombre des tirages du livre a atteint le chiffre de cent trente-trois et que cette œuvre présentait le combat de l'homme avec la nature, plus précisément avec la mer<sup>23</sup>. Mihály Földi considère Loti comme le continuateur d'un genre fondé par Gomberville, notamment celui du « roman maritime ». Cette appellation se réfère simplement au fait que le lieu de l'intrigue donnée est la mer et que les personnages sont souvent des marins. Ce genre a été pratiqué également par Eugène Sue, dont les œuvres ont été traduites en hongrois avec un succès considérable. Selon János Kovács l'influence de Sue était telle que dans les œuvres de plusieurs de nos grands écrivains l'inspiration exercée par l'auteur français peut être facilement reconnue<sup>24</sup>. Par rapport aux précurseurs, Loti était un auteur beaucoup plus lyrique. La fusion de l'exotisme et du lyrisme a été considérée comme un nouvel élément de ce genre<sup>25</sup>.

Selon l'avis général des critiques hongrois, Loti a été caractérisé parallèlement par deux expressions : pessimisme et exotisme. La plupart de ses œuvres se déroulent dans des pays lointains, mais ce cadre exotique est toujours rempli de lyrisme, de tristesse et de mélancolie. De nombreux lecteurs ont été attirés par ce sentimentalisme de l'auteur. Loti était souvent évoqué comme le peintre de l'Orient, puisque dans ses romans les couleurs avaient une importance primordiale. Il a peint la nature de telle façon qu'il l'a fait voir en quatre dimensions : les trois dimensions de l'espace ont été complétées par celle du temps. L'auteur a projeté dans l'espace donné autant les événements du passé que les impressions du présent<sup>26</sup>. La plupart des critiques respectaient Loti pour son talent de descripteur. Étant donné que ses livres se composaient de séries d'images, ou comme les nommait Zoltán Nagy d'« expositions d'images », Loti a été souvent mentionné comme écrivain impressionniste. Nous citons László Vajthó à propos des *Désenchantées* : « l'éphémère est pleuré [par Loti] à l'aide des images, mais la variété de celles-ci est telle que le lecteur se sent impressionné<sup>27</sup> ». Les auteurs des articles sont d'accord sur le fait que les romans de Loti ne sont caractérisés ni par des intrigues trop compliquées, ni par des péripéties imprévues. Ce romancier présente la vie des gens très simples, mais non pas en composant un véritable

<sup>23</sup> GÓBI, Imre, « Pierre Loti *Pêcheur d'Islande* », *Budapesti Szemle*, 1894, n° 78, p. 327–331.

<sup>24</sup> Kovács a montré les preuves de cette influence dans le cas d'Ignác Nagy, Sándor Petőfi, Mór Jókai, Alajos Degré, etc. L'un des romans maritimes de Sue, *Atar-Gull*, a inspiré Miklós Jósika à écrire son roman intitulé *Könnyelműek*. KOVÁCS, János, *Sue hatása a magyar regényirodalomra [L'influence de Sue sur le roman hongrois]*, Kolozsvár, 1911, p. 73.

<sup>25</sup> FÖLDI, Mihály, « Külföldi folyóiratokból » [« Des revues étrangères »], *Nyugat*, 1919, t. I, p. 510–512.

<sup>26</sup> NAGY, Zoltán, „Philae halála, Pierre Loti könyvéről” [« La mort de Philae, sur le livre de Pierre Loti »], *Nyugat*, 1909, t. I, p. 451.

<sup>27</sup> VAJTHÓ, *Op. cit.*

fil d'actions. Il se contente de mettre en relief et d'éclairer quelques images de leur vie quotidienne.

Nous avons déjà mentionné que les œuvres parues après 1910 n'ont pas été traduites pour des raisons qui relèvent du domaine politique. Les journaux ont tout de même suivi la carrière de l'auteur en citant par exemple ses discours tenus à l'Académie Française<sup>28</sup> ou en informant leurs lecteurs de ses œuvres récemment publiées<sup>29</sup>. Après la mort de l'écrivain, annoncées plusieurs fois de façon erronée, parmi les nécrologies nous citons celle de Géza Laczkó, homme de lettres éminent à l'époque :

... le petit cadet qui possède un cœur tourmenté sous son apparence impeccable, fait entrer son existence physique, intellectuelle et sociale dans les chaînes de la discipline la plus inhumaine, la plus austère et la plus étroite, pour que son être le plus intime puisse vagabonder sur un champ spacieux tout en fuyant le présent et la Minute inconstante et insupportable<sup>30</sup>.

D'autres nécrologies comptent Loti parmi les écrivains français les plus populaires, tout en comparant son style au « désir insatisfait » qui s'exprimait déjà dans les œuvres de Fénelon, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et Renan. D'après Lipót Müller, Loti ne suivait aucune direction littéraire, seulement ses propres intuitions<sup>31</sup>. Les critiques soulignent également que le personnage même de Loti était tout aussi intéressant pour le public que les œuvres traduites et que les lecteurs ont beaucoup apprécié l'atmosphère créée par les impressions dont la base a été assurée par le journal intime de l'auteur.

Après avoir passé en revue les articles écrits sur Loti, il nous reste à présenter l'opinion d'un critique qui s'oppose à celles des littéraires déjà mentionnés. Endre Ady, l'un des plus grands poètes de la littérature hongroise voyait Loti d'un autre point de vue. En feuilletant les documents de son activité de journaliste, nous trouvons cinq articles consacrés à Pierre Loti. La plupart de ces écrits de presse sont nés pendant son séjour à Paris, puisqu'Ady informait régulièrement le public hongrois des événements culturels, surtout littéraires, de la capitale française. Dans le cas de Loti, il attirait l'attention sur son activité littéraire à l'Académie Française ou au théâtre et sur la parution de ses œuvres : il a communiqué à la presse hongroise que Loti avait reçu le titre de la légion d'honneur<sup>32</sup> en 1898, puis

---

<sup>28</sup> [s. n.], „A határtalan gyűlölet birodalmáról” [« Sur l'empire de la haine sans frontières »], *A Magyar Figyelő*, 1916, t. II, p. 72–73.

<sup>29</sup> A propos de *La hyène enragée* voir GESZTESI, Gyula, „A háborús Loti” [« Loti en guerre »], *A Magyar Figyelő*, 1917, t. I, p. 236–237.

<sup>30</sup> LACZKÓ, Géza, „Pierre Loti (1850–1922)”, *Nyugat*, t. II, p. 1240.

<sup>31</sup> MÜLLER, Lipót, « Pierre Loti », *A Napkelet*, 1923, p. 796.

<sup>32</sup> ADY, Endre, „Francia Rendjelek” [« Des insignes français »], *Budapesti Hirlap*, 1904, 23 décembre, in *Ady összes prózai művei*, sous la dir. de Erzsébet Vezér, Budapest, Akadémiai, 1990, t. V, p. 289.

que Sarah Bernhardt avait joué le rôle principal dans *La Fille du ciel*, pièce de Loti et de Judith Gautier<sup>33</sup>, finalement que l'auteur ne s'était pas présenté à l'Académie le jour de vote de deux nouveaux académiciens<sup>34</sup>. Ady était présent à la première du *Roi Lear*, traduit par Loti et Vedel et en écrivait avec reconnaissance :

Hier soir, Shakespeare a enfin eu la parole dans ce Paris détestant les Anglais – avec les égards dus à son rang [...] Oui, c'étaient deux marins qui ont transporté Shakespeare, et sur ce fait nous pourrions faire des réflexions si le temps ne nous manquait pas. L'un est Julien Viaud, capitaine du Vautour, qui est connu dans le monde sous le nom de Pierre Loti. L'autre est Vedel, qui était également marin. [...] leur traduction est poétique et fidèle. Antoine a compris la volonté de Loti et de Vedel. Le théâtre Antoine a imité et a stylisé hier soir la scène de l'époque de Shakespeare à la française [...] Pierre Loti à Constantinople, Vedel à Madrid ou quelque part au Maroc, c'est là qu'ils reçoivent la nouvelle du succès. Voyageurs éternels, qui ont invoqué Lear sur la scène dans le silence d'une terre exotique quelconque<sup>35</sup>.

Le ton des écrits d'Ady est parfois bien vif. A propos des *Désenchantées*, il qualifiait Loti d'« escroc dangereux » qui n'a qu'un seul but en utilisant les sujets à la mode : gagner de l'argent. Dans une autre recension sur *Le château de la belle au bois dormant*, il a pensé découvrir la profession de foi de Loti en écrivant : « respect idiot des ancêtres qui est allié à son nihilisme »<sup>36</sup>. C'est encore Ady qui a établi un parallèle entre le personnage de Loti et celui d'un auteur hongrois Dezső Malonyay. Certes, il existe plusieurs points communs entre les deux écrivains : Malonyay a vécu un certain temps à Paris, il a beaucoup voyagé et a publié aussi des récits et des romans d'importance secondaire, mais en premier lieu il s'occupait de l'ethnographie. Ady, avait-t-il raison lorsqu'il nommait Malonyay, d'un ton ironique, « l'imitateur hongrois de Loti » ou s'agissait-il d'une simple question de jalousie<sup>37</sup> ? En espérant que les recherches suivantes vont résoudre ce problème, nous tentons de donner une réponse à cette attitude de critique différente des autres : puisqu'Ady assistait à des événements culturels en France dans un contexte culturel français, il pouvait être facilement « contaminé » par l'opinion des hommes de lettres français de l'époque qui s'opposaient à la littérature représentée par Loti.

<sup>33</sup> ADY, Endre, „Sarah Bernhardt kiséreletezik” [« Sarah Bernhardt fait des expériences »], *Pesti Napló*, 1904, 3 mai, in *Ibid.*, t. V, p. 216.

<sup>34</sup> ADY, Endre, „Arcképek” [« Des figures »], *Budapesti Napló*, 1907, 20 février, in *Ibid.*, t. VIII, p. 173.

<sup>35</sup> ADY, Endre, „Lear király Párizsban” [« Le Roi Lear à Paris »], *Budapesti Hírlap*, 1904, 9 décembre, in *Ibid.*, t. V, p. 160.

<sup>36</sup> ADY, Endre, « Le château de la belle au bois dormant », *Nyugat*, 1910, t. II, p. 1005–1006.

<sup>37</sup> Nous pensons ici au fait qu'avec quelques années de différences Ady occupait le même poste journalistique que Malonyay : celui de l'envoyé spécial à Paris. Malonyay à partir de 1890, Ady surtout dans les années 1900.

Pour nous orienter vers la reconstitution du public de Loti, il paraît inévitable de répondre à la question suivante : comment est-il possible que les sujets de l'auteur français aient intéressé autant de lecteurs ? Nous avons déjà mentionné que le caractère essentiel des œuvres traduites a été résumé par les critiques en deux termes : pessimisme et exotisme. Il est vrai qu'à cette époque les sujets exotiques attiraient encore de nombreux lecteurs, l'orientalisme étant fortement présent dans les réflexions. En Europe, la redécouverte du monde asiatique et de sa culture commençait au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour les Hongrois, l'orientalisme ne consistait pas simplement en un pur intérêt centré sur les civilisations de l'Est, mais se liait à des questions d'identité et d'origine. Dans les années soixante-dix, les réflexions portaient sur le problème des ancêtres : finno-ougriens ou turcs. La Compagnie *Turáni*, organisme très caractéristique de ces idéologies, fondée en 1910, cherchait à élaborer des relations économiques, culturelles et scientifiques avec tous les peuples ouralo-altaïques<sup>38</sup>. Après la première guerre mondiale, le sentiment de désillusion envers l'Occident orientait beaucoup de Hongrois vers les pensées du touranisme. C'est ainsi que celui-ci a pris une nouvelle fonction : la défense de la nation. Dans les années trente, la polarisation des rôles à l'intérieur de la Compagnie a permis entre autres le passage au premier plan des relations avec le Japon. L'idée principale était que la Hongrie et le Japon, délimitant la zone des peuples *turáni*, devaient aider ces derniers dans leur développement.

L'intérêt pour l'Orient se manifestait également dans notre littérature. La plupart de nos grands écrivains et poètes ont été attirés par les sujets orientaux et ont intégré de tels motifs dans leurs œuvres. Il suffit de penser à Endre Ady, déjà mentionné comme le critique ardent de Loti, puisque dans ses poèmes, on peut retrouver la plupart des traces des conceptions contemporaines en relation avec l'exotisme<sup>39</sup>. Le terme « asiatique » se présentait chez lui comme le synonyme de notre décalage par rapport à l'Ouest, mais les éléments d'un orientalisme romantique apparaissaient également<sup>40</sup>. Il a souvent parlé de la dichotomie « est-ouest » qu'il ressentait en sa personnalité même<sup>41</sup>. Pour Ady, l'une des conceptions du touranisme annonçant l'orientation vers l'est tout en s'opposant aux Allemands, signifiait que la place des Hongrois ne se trouve ni en Occident, ni en Orient, mais parmi les peuples de l'Europe de l'Est<sup>42</sup>.

La célébrité de l'exotisme dans notre littérature, représenté entre autres par Loti, n'était donc pas une simple question de mode. Ce problème très complexe, qui va de l'intérêt européen global pour les civilisations lointaines à l'autointer-

<sup>38</sup> FARKAS, Ildikó, *A turanizmus [Le turanisme]*, thèse de doctorat non-publiée, Budapest, ELTE, Történeti Könyvtár, 2001.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 49–54.

<sup>40</sup> Voir le poème intitulé *Egy párizsi hajnalon [A l'aube à Paris]*.

<sup>41</sup> Voir le poème intitulé *Góg és Magóg fia vagyok én [Je suis le fils de Góg et de Magóg]*.

<sup>42</sup> Voir le poème intitulé *Magyar jakobinus dala [Chanson d'un jacobin hongrois]*.

rogation sur l'origine hongroise, était présent d'une façon tellement intensive dans les pensées contemporaines qu'en fin de compte, la formation de toute une littérature basée sur les sujets orientaux n'est pas surprenante. Une telle littérature servait facilement de cadre à l'accueil des écrits étrangers et de leurs traductions.

Après avoir recensé les causes d'un tel intérêt vers les thèmes de Loti, nous essayons de reconstituer l'horizon d'attente des lecteurs de l'époque, tout en comptant sur les recherches faites dans le domaine de la sociologie de lecture. Le fait que les données concernant le public ne sont que partiellement étudiées et qu'en somme, nous ne pouvons pas parler d'une recherche systématique de celui-ci, ne facilite pas notre travail. Tout d'abord, nous constatons que les œuvres de Pierre Loti faisaient partie de la littérature populaire du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Son caractère essentiel est que l'intérêt est centré sur le lecteur, autrement dit les auteurs prennent en compte le goût, les attentes et la technique de lecture du public en vue d'un succès immédiat. Dans le cas de Loti, la situation devient plus compliquée, puisqu'il écrit directement au public de son pays et ses œuvres ne parlent qu'indirectement au public hongrois. De plus, probablement Loti n'était que partiellement informé de ses succès à l'étranger<sup>43</sup>. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'alphabétisation des couches populaires, la stabilisation de l'équilibre entre lecteurs hommes et femmes, l'apparition de nouvelles masses de lecteurs (ouvriers, enfants, etc.) ont rendu possible l'élargissement considérable du public. Grâce à l'affermissement du genre du roman au début du siècle, ce public est devenu plus intégré et le commerce du livre, plus stable<sup>44</sup>. Étant donné que le public du roman s'est féminisé peu à peu au cours du siècle et que parmi

<sup>43</sup> Nous nous servons d'une anecdote qui peut être liée au problème et qui prouve que l'auteur pouvait avoir quelques renseignements à propos de son succès en Hongrie : dans le récit de voyage intitulé *Kelet varázsa* [*Le charme de l'Orient*] de Gyula Germanus, nous trouvons l'histoire de la rencontre de Loti et du jeune Germanus. Ce dernier, qui faisait ses études à Constantinople en 1903, a été conduit sur le Vautour par le fait du hasard. Nous citons ses premières impressions : « Lorsque nous nous sommes présenté, il a prononcé son nom avec la rigidité des soldats : – Julien Viaud. Comme si je m'étais électrocuté. Le capitaine Viaud en personne, Pierre Loti, l'auteur du charmant *Pêcheur d'Islande*, du bouleversant *Roman d'un spahi* et d'autres romans. Dans son uniforme, cet officier de marine svelte avec sa barbiche, se tenait devant moi comme un géant. L'un des plus célèbres représentants de la littérature romantique française, le membre immortel de l'Académie Française. Son style était si captivant et si français et sa voix sonnait tellement agréable que je suis resté coi. Comment pourrais-je lui parler, un étudiant hongrois qui ne pouvait que bégayer dans son embarras. » GERMANUS, Gyula, *Kelet varázsa* [Le charme de l'Orient], Budapest, Magvető, 1975, p. 38.

<sup>44</sup> *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban* [L'histoire culturelle de la lecture dans le monde occidental], prés. par Cavallo Guglielmo et Roger Chartier, Budapest, Balassi, 2000, p. 348–349.

les œuvres de Loti, ce sont essentiellement les romans et les nouvelles (ou récits) qui ont été traduits, nous supposons que les lecteurs réguliers de Loti étaient des femmes. Cette hypothèse est fondée sur plusieurs faits. Premièrement, le roman a été considéré comme un genre idéal pour amuser le public féminin. Les lectrices avaient une imagination débordante et étaient ouvertes à une littérature riche en émotions<sup>45</sup>. Deuxièmement, il existait une répartition du public directement visé dans la presse : les nouvelles sportives et politiques des journaux ont ciblé les hommes, tandis que les nouvelles littéraires ou les romans-feuilleton étaient destinés avant tout aux lecteurs femmes. Il faut y ajouter que la plupart des nouvelles de Loti et certains de ses romans ont été publiés sous cette forme<sup>46</sup>. Troisièmement, dans la hiérarchie du goût des femmes, ce sont souvent les best-sellers qui tenaient la première place et nous pouvons facilement considérer les romans traduits de Loti comme tels<sup>47</sup>.

Pierre Loti a créé « la mode des romans romantiques se déroulant dans un milieu exotique »<sup>48</sup>. Selon Lipót Müller, dans le cas de Loti la clé du succès se trouvait dans le fait que le public avait l'impression de voir l'écrivain de tout près, puisque selon ce critique, les lecteurs « cherch[ai]ent un tel individu qui en plus d'être écrivain, a vécu personnellement ce qu'il nous présente dans la vie de ses protagonistes »<sup>49</sup>. Les écrits de Loti ont alors satisfait les demandes du public essentiellement féminin qui cherchait des lectures divertissantes, faciles à lire, romantiques et riches en exotisme. Dès le moment où Loti délaissait ce rôle, le public l'a abandonné et a commencé à acheter les œuvres de ses continuateurs : Claude Farrère, Pierre Benoît et Pierre Mac Orlan.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>46</sup> Les traductions du *Pêcheur d'Islande* et celle des *Désenchantées* ont été publiées en feuilleton dans la revue *Budapesti Szemle*, un an avant la parution de l'œuvre intégrale chez Franklin. En ce qui concerne les nouvelles de Loti, elles étaient publiées essentiellement par les revues *Új Idők* et *Világ*.

<sup>47</sup> FÁBRI, Anna, „A szép tiltott táj felé” ? *A magyar írónők története két századforduló között (1795–1905)* [« Vers le beau paysage défendu » ? L'histoire des femmes écrivains hongroises entre deux tournants de siècles (1795–1905)], Budapest, Kortárs, 1996, p. 193.

<sup>48</sup> [s.n.], „Egzotizmus a francia irodalomban” [« L'exotisme dans la littérature française »], *Literatura*, 1927, p. 209.

<sup>49</sup> MÜLLER, *Op. cit.*, p. 793–97.



## La narration de la quête de la femme idéale dans *Les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*

La vraie femme que j'aime, moi, c'est L'Inconnue, l'Espérée, la Désirée, celle qui hante mon cœur sans que mes yeux aient vu sa forme, et dont la séduction s'accroît de toutes les perfections rêvées<sup>1</sup>.

*Guy de Maupassant*

Les contes et nouvelles de Maupassant semblent offrir aux lecteurs une image stéréotypée de la femme néfaste, ou seulement banale, image qui s'adapte bien à la conception misogyne ambiante de l'époque. Pourtant, un examen plus approfondi des textes de Maupassant nous permet d'apercevoir que ses personnages masculins semblent être obsédés par une femme absente, conçue comme la femme idéale.

Pour ce qui est de notre corpus, nous devons remarquer que sur l'ensemble de trois cent un récits courts de notre écrivain, la quête de cette femme idéale se manifeste explicitement dans trente-sept. L'exposition du thème dans les contes est bien inégale : il existe des contes entièrement fondés sur le thème de la quête, et il y en a d'autres qui n'y font qu'une allusion.

Dans la présente étude, nous chercherons à montrer comment la quête est racontée dans les récits brefs de Maupassant. En examinant les contes de la quête par une approche narratologique, nous cherchons la réponse à la question de savoir s'il existe des stratégies narratives, impliquées par le thème de la quête.

Ce que nous pouvons remarquer de prime abord, c'est que le sujet de la quête, à savoir l'homme à la recherche de la femme idéale, est généralement le narrateur du récit raconté. Les narrateurs des contes de la quête, à quelque niveau narratif qu'ils appartiennent, se présentent en général comme des narrateurs homodiégétiques. Il n'est pas sans intérêt d'évoquer les chiffres : dans vingt-cinq des trente-sept contes constituant notre corpus proprement dit, la quête est relatée par un narrateur homodiégétique, dans les dix autres par un narrateur hétérodiégétique. Ces derniers, dans lesquels le narrateur ne figure pas comme personnage de l'histoire contée (*Clair de lune, Regret, La Femme de Paul, Le Père, Le Modèle, Le Bonheur, Réveil, Rencontre, Yvette et L'Inutile Beauté*), ne racontent pas

---

<sup>1</sup> MAUPASSANT, Guy de, *La Revanche*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, II, p. 380.

la quête en tant que telle. Concentrés autour des sujets différents de notre thème choisi, ces contes ne font qu'y ajouter quelques remarques supplémentaires, bien que précieuses, sur la femme idéale.

Les deux textes qui n'appartiennent ni à la narration homodiégétique, ni à la narration hétérodiégétique proprement dites, sont les contes intitulés *Voyage de noce* et *La Revanche*. Au sein de notre corpus ils peuvent être considérés comme des cas particuliers, ayant une structure narrative différente des autres contes analysés. Ils revêtent la forme dramatique, écartant la présence d'un acte producteur du récit, critère fondamental de tout texte narratif<sup>2</sup>.

Pour en revenir maintenant au statut des narrateurs qualifiés d'homodiégétiques, il paraît évident que la stratégie narrative de Maupassant, en choisissant ce type, vise à faire passer les récits de la quête pour la narration d'un cas particulier, conté dans la perspective de celui qui l'a vécu. Car, dans les contes en question, le thème de la quête est toujours traité avec une subjectivité émotionnelle, difficilement exprimable à l'aide d'une narration hétérodiégétique.

Cette intention de l'écrivain est d'autant plus manifeste que dans la plupart du temps (dans vingt-trois contes), il choisit la narration autodiégétique, définie par Genette comme le degré fort de l'homodiégétique<sup>3</sup>. Ces récits brefs nous montrent donc un personnage-narrateur qui raconte sa propre recherche de la femme idéale, imaginée d'après ses propres rêveries<sup>4</sup>. En ce qui concerne les narrateurs homodiégétiques (voir les contes *Le Baiser*, *Un portrait*), ils racontent l'histoire d'un autre, à laquelle ils participent pourtant comme des personnages secondaires. Ces contes, pareillement à ceux dans lesquels la quête est narrée par un narrateur hétérodiégétique, n'appartiennent pas à la quête proprement dite, mais ils visent à nuancer l'image que nous en formons. Suivant leur rôle d'observateurs des événements contés, ces narrateurs homodiégétiques ne peuvent avoir qu'une perception fragmentaire de l'événement narré.

La question est de savoir pourquoi Maupassant préfère adopter la narration autodiégétique pour raconter la quête. Cette question est d'autant plus justifiée que Maupassant, maître du genre du récit court, cherche à épuiser toutes les structures narratives, tous les modes de représentation possibles dans ses contes et nouvelles.

<sup>2</sup> Dans l'ensemble des récits brefs de Maupassant, ce ne sont pas les exemples uniques du choix de la forme dramatique. Elle apparaît également dans les contes *Le Cas de Mme Lu-neau*, *Tribunaux rustiques* et *Au bord du lit*.

<sup>3</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 253.

<sup>4</sup> Lintvelt propose de distinguer le personnage-acteur, objet de l'acte narratif (« je » narré), et le personnage-narrateur, sujet de l'acte narratif (« je » narrant). LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, Corti, 1981, p. 28.

La première raison, c'est que la fascination mystérieuse suscitée par la femme perçue comme idéale, ancrée dans l'inconscient du personnage-narrateur, ne peut être ni exprimée, ni expliquée de l'extérieur. Si l'écrivain tient à adopter dans les contes de la quête la narration autodiégétique, c'est aussi parce qu'il est convaincu du pouvoir émotif du récit ainsi raconté. Le fait de faire conter de vive voix un événement par celui à qui il est survenu, exerce une influence immédiate sur le destinataire fictif du récit, et un effet durable sur les lecteurs du conte. Ajoutons à cela l'effet produit par l'acte de la narration sur le narrateur même : en racontant une aventure déjà vécue, il a la possibilité de la revivre, de se rappeler les émotions qu'elle a provoquées en lui autrefois, d'évoquer les conséquences que l'aventure a eues sur le reste de sa vie.

Toujours est-il que la rencontre avec la femme idéale éveille une émotion profonde et durable chez l'homme, une émotion qui sera ressuscitée par la narration. De plus, la rencontre avec la femme idéale a souvent une conséquence directe sur l'existence de l'homme : la femme croisée pour une courte durée et considérée comme l'être des perfections rêvées, empêche l'homme d'entrer en relation durable avec toute femme autre qu'elle. La rencontre fatale, appartenant au passé, se fait sentir dans le présent du narrateur, représenté dans les contes par le moment de la narration.

Après avoir examiné les raisons de la prédominance de la narration autodiégétique, nous présenterons les résultats de l'analyse des niveaux narratifs dans les contes de la quête. Sur le total de trente-sept récits, onze sont assumés directement par un narrateur extradiégétique. Les vingt-quatre autres se présentent comme des récits intérieurs, dont vingt-deux récits 2° (métadiégétiques) contés par un narrateur 1°, et deux récits 3° relatés par un narrateur 2°<sup>5</sup>. Nous n'avons pas inséré dans cette typologie les deux contes à la forme dramatique, énumérés plus haut.

Des récits 2°, quinze sont des récits encadrés, tandis que sept sont des récits rapportés. La différence entre ces deux types est que le récit encadré est toujours continu (le narrateur, après avoir pris la parole, relate son récit jusqu'à son terme comme par exemple dans les contes *L'Épave*, *Au printemps*, *L'Inconnue*). Par contre, le récit rapporté est toujours interrompu par les répliques – plus ou moins longues – du narrataire (voir les contes *Julie Romain*, *À vendre*, *Magnétisme*, *Le Modèle*, *Yvette*, *Découverte* et *L'Inutile Beauté*).

Les contes encadrés s'ouvrent et se terminent généralement par le récit 1°, constituant le cadre du récit 2°, ce qui veut dire que ce dernier est intercalé entre les deux parties du récit premier. Il arrive pourtant qu'à la fin des contes

---

<sup>5</sup> Dans la présente étude, nous utilisons les termes plus simples, proposés par Lintvelt, afin d'éviter la prolifération de la terminologie genettienne (du type méta-métadiégétique pour le récit 3°), provenant naturellement de la structure d'emboîtement.

encadrés, le récit 1° ne revienne pas, ainsi ils se terminent au niveau du récit 2°, comme dans les contes *Châli*, *Adieu*, *L'Épave*, *Le Lit* et *L'Inconnue*.

Nous pouvons nous demander pourquoi l'écrivain a décidé d'omettre le cadre à la fin de ces deux récits. Ces contes, s'achevant au niveau de la narration faite par un narrateur autodiégétique, se terminent toujours sur une note émotionnelle (mélancolique dans *Châli*, *L'Épave*, *Le Lit*, *Adieu*, troublante dans *L'Inconnue*) profondément personnelle, vouée probablement à la prolonger dans l'auditoire.

Trois contes (*Lettre trouvée sur un noyé*, *Les Caresses* et *Le Baiser*) offrent l'inverse de ce procédé : ils s'ouvrent directement par le récit 2°, qui est suivi du récit 1°, expliquant très sommairement les circonstances de la narration du récit 2°. Dans ces contes, le récit 1° sert à renforcer l'illusion de la réalité de l'histoire racontée, en lui assurant une certaine authenticité.

Parmi les contes de la quête, nous en trouvons deux, *Un cas de divorce* et *En voyage*, qui sont composés de trois niveaux narratifs.

Le premier s'ouvre par le récit 1°, comprenant une seule phrase, qui est destinée à introduire le récit 2° : le cadre a pour l'unique fonction de céder la parole au narrateur 1°. Le récit 2° enchâsse à son tour le récit 3°, fait sous forme d'un journal intime du narrateur 2°. Les deux récits intérieurs sont donc encadrés, mais le récit 1° ne revient pas à la fin du conte qui se termine ainsi par le récit 2°.

La structure du conte titré *En voyage* diffère légèrement de ce modèle. Le récit 1°, raconté par un narrateur hétérodiégétique, introduit le récit encadré 2° qui abrite le récit 3° dont le narrateur est une femme. Ce récit 3°, suivant la terminologie de Lintvelt, peut être qualifié de récit 3° pseudo 2°,<sup>6</sup> puisque le narrateur 1° (le médecin) transmet le récit 3° (celui de la baronne russe) sans manifester par un discours attributif qu'il s'agit là d'un récit intérieur. Dans ce conte, le narrateur 1° semble reproduire le récit 3° tel qu'il lui a été raconté par la femme. Le conte se termine par le retour du récit 1°.

Les deux contes que nous n'avons pas insérés dans notre typologie narrative, notamment *Voyage de noce* et *La Revanche*, ont une forme particulière. Comme nous l'avons remarqué plus haut, ils revêtent la forme dramatique, fort répandue au temps de Maupassant<sup>7</sup>. L'emprunt de la forme dramatique dans ces contes est d'autant plus surprenant que Maupassant, nouvelliste et romancier

<sup>6</sup> Pour ce type de récit intérieur, Genette donne le nom de métadiégétique réduit ou de pseudo-diégétique. Il considère ce récit comme métalepse, car il consiste à raconter comme diégétique, un récit qui est pourtant métadiégétique. Cette forme de récit fait l'économie d'un niveau narratif, affirme-t-il. Cf. GENETTE, *Op. cit.*, p. 245–246.

<sup>7</sup> Au début de sa vie littéraire, Maupassant s'est imaginé une carrière dramatique, lui aussi. À cette époque-là, il a composé plusieurs pièces (*Histoire du vieux temps*, *Une Répétition*, *La Trahison de la Comtesse de Rhune*, *La Demande*), connues aujourd'hui uniquement par les critiques littéraires.

célèbre, ne cesse de critiquer les comédies de salon, genre très à la vogue à son temps<sup>8</sup>.

Le conte *Voyage de noce* a une forme mixte : comme Louis Forestier le remarque « ce qui pourrait être une saynète, devient vite un monologue »<sup>9</sup>. Le conte *La Revanche* nous offre la caractéristique essentielle de la forme dramatique : le niveau de l'histoire et le niveau des dialogues coïncident, ou plutôt sont les mêmes. Ce dialogue de type théâtral relève d'une toute autre nature que celui du texte narratif, il ne se présente pas comme un discours rapporté, mais comme une énonciation effective. *La Revanche* n'abrite aucun récit extradiégétique, niveau immanent à tout texte narratif. Divisé en deux scènes, le texte ne se compose que du monologue interne de l'homme et des dialogues de celui-ci avec son ancienne épouse. Il comporte encore des indications scéniques, renvoyant au décor, à la mimique et aux gestes des personnages.

Bien que ces deux textes n'aient jamais été mis en scène, ni même conçus pour être représentés, les lecteurs reconnaissent aisément leur forme dialogique. Il n'entre pas dans notre propos d'éclaircir point par point les conséquences que la forme dramatique a eues sur la structure de ces deux contes, nous nous contentons de remarquer qu'en conséquence de leur forme, ils constituent un cas particulier, ainsi ils échappent à notre typologie narratologique. Ces deux textes peuvent être qualifiés, à juste titre, de courtes pièces de salon.

C'est en tenant compte des niveaux narratifs que nous espérons éclaircir une autre caractéristique commune des textes étudiés, à savoir l'emploi fréquent du procédé appelé traditionnellement intervention (ou intrusion) d'auteur. Bien que ces interventions n'appartiennent pas au niveau de la narration, elles sont liées à la problématique des niveaux narratifs, ainsi qu'à celle du point de vue. Nous pensons qu'il est indispensable de les examiner, d'autant plus qu'elles ont une importance particulière dans la narration de la quête de la femme idéale.

L'utilisation de ce procédé par Maupassant peut nous surprendre à juste titre, car il a proclamé la primauté de la littérature objective, évitant soigneusement les explications psychologiques détaillées. Maupassant expose souvent la nécessité artistique du refus de l'explication directe des événements, ou des états d'âme, comme en témoigne le passage suivant, tiré d'une de ses chroniques littéraires.

Je considère que le romancier n'a jamais le droit de qualifier un personnage, de déterminer son caractère par des motifs explicatifs. Il doit me le montrer tel qu'il est et non me le dire. Je n'ai pas besoin de détails psychologiques. Je veux des faits, rien que des faits, et je tirerai les conclusions tout seul. [...] Le romancier ne doit pas plaider, ni

---

<sup>8</sup> Ce qui ne l'empêche pas, vers la fin de sa carrière littéraire, de se tourner à nouveau vers le théâtre : il travaille à la transcription sur la scène de ses nouvelles, déjà publiées. D'où sortent *Musotte* et *La Paix du ménage*.

<sup>9</sup> MAUPASSANT, Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, I, p. 1452.

bavarder, ni expliquer. Les faits et les personnages seuls doivent parler. Et le romancier n'a pas à conclure, cela appartient au lecteur<sup>10</sup>.

La théorie exprimée est claire, voire catégorique. Et pourtant, quoi que Maupassant en dise en théorie, l'examen des contes révèle une pratique qui se distingue radicalement de l'idée proclamée. Nous pouvons trouver des explications psychologiques, des réflexions à valeur généralisante, voire des aphorismes, qui manifestent la présence du narrateur dans son récit.

Dans les contes de la quête, ces réflexions se portent naturellement sur la séduction mystérieuse de la femme idéale, le bonheur côtoyé, la fascination exercée par la Femme lors de la première rencontre. Voyons un exemple, parmi tant d'autres, pour illustrer l'utilisation maupassantienne de ce procédé.

Il devint amoureux d'elle, comme on devient amoureux de toute femme un peu séduisante qu'on voit souvent. Il s'imagina qu'il l'aimait de toute son âme. C'est là un singulier phénomène. Aussitôt qu'on désire une femme, on croit sincèrement qu'on ne pourra plus se passer d'elle pendant tout le reste de sa vie. On sait fort bien que la chose vous est déjà arrivée ; que le dégoût a toujours suivi la possession ; qu'il faut, pour pouvoir user son existence à côté d'un autre être, non pas un brutal appétit physique, bien vite éteint, mais une accordance d'âme, de tempérament et d'humeur. Il faut savoir démêler, dans la séduction qu'on subit, si elle vient de la forme corporelle, d'une certaine ivresse sensuelle ou d'un charme profond de l'esprit. Enfin, il crut qu'il l'aimait ; il lui fit un tas de promesses de fidélité et il vécut complètement avec elle<sup>11</sup>.

Cet extrait nous révèle plusieurs points communs des contes de la quête. Les interventions du narrateur s'insèrent toujours au récit des événements particuliers racontés. Ce passage d'un niveau à l'autre s'exprime explicitement par le changement des temps verbaux (le passé est remplacé par le présent) et des pronoms personnels (les « il/elle » de l'histoire, ainsi que le « je » de la narration sont remplacés par « on »/« nous »). Nous nous tenons à l'écart de l'analyse linguistique de ces transformations, nous tenterons seulement de mettre en lumière le fait que dans les contes de la quête, elles servent à passer d'un cas unique et particulier à la généralité, sans la rupture brusque de la narration. Et c'est ici que nous pouvons découvrir la deuxième caractéristique commune : chez Maupassant, le narrateur n'intervient jamais d'une façon brutale dans l'univers raconté. Ses narrateurs ne se réfèrent jamais aux stratégies narratives qu'ils utilisent, ils ne suggèrent jamais que la narration est contemporaine de l'histoire racontée. Ces passages se manifestent comme les réflexions, les émotions du narrateur,

---

<sup>10</sup> MAUPASSANT, Guy de, « Romans », in *Chroniques*, Paris, Union Générale d'éditions, 1980, II, p. 42.

<sup>11</sup> MAUPASSANT, Guy de, *Le Modèle*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, I, p. 1105.

éveillées à propos de l'histoire qu'il raconte et destinées à la prolonger. Il est important d'accentuer le fait que ces idées, ces réflexions exprimées par le narrateur, n'appartiennent point au niveau de l'histoire racontée, même si elles sont en rapport direct avec la même histoire.

Une autre remarque s'impose à cet endroit : après avoir examiné les contes de Maupassant, nous sommes amenés à conclure que de nombreuses idées inhérentes à la quête, ainsi que les caractéristiques immanentes de la femme idéale, sont exprimées à l'aide des interventions du narrateur. Et même si les critiques ne cessent de répéter que cette position du narrateur n'est pas nécessairement celle de l'auteur concret, nous pensons que ce sont ces réflexions qui nous indiquent la position stratégique du thème de la quête de la femme idéale dans les contes et nouvelles de Maupassant. Car, ces intrusions relèvent souvent des idées exprimant généralement une déception, une angoisse, ou, bien que beaucoup moins fréquemment, une joie, un bonheur profondément personnels de l'écrivain. Cette remarque prendra sa pleine signification sous l'angle de l'examen de la chronologie des contes de la quête.

Nous savons que vers la fin de sa carrière Maupassant consacre plus de temps, d'attention et d'énergie à l'écriture de ses romans et qu'il néglige le genre du récit bref : le nombre décroissant des contes et des nouvelles d'une année à l'autre en témoigne. Qui plus est, Maupassant écrit fréquemment ses contes à la hâte, conséquence directe de la première publication de ses textes dans un journal. Ces deux faits peuvent éclairer le recours de plus en plus fréquent aux interventions qui facilitent la présentation des êtres humains et de leurs émotions. Au lieu de s'efforcer de les faire voir à l'aide de procédés plus compliqués, plus subtils, Maupassant se réfère de plus en plus souvent aux observations toutes faites afin d'expliquer un cas particulier. C'est pour cette raison que nous pouvons considérer les intrusions du narrateur comme les manifestations des idées, des réflexions personnelles de l'écrivain. La répétition des idées exprimées dans ces interventions trahit leur étendue personnelle.

Après avoir examiné le narrateur, il est temps de se pencher sur l'autre instance narrative, sur le narrataire. Au point de départ de son examen, nous pouvons affirmer que dans les contes de la quête l'image du narrataire extradiégétique se profile rarement d'une façon explicite ; la plupart du temps il reste indéfini.

En ce qui concerne les récits intérieurs, ils contiennent, paraît-il, plusieurs marques (directes ou indirectes) de la présence du narrataire intradiégétique. Parfois la figure de ce personnage se profile d'une façon directe, il est soit présenté (encore que brièvement), soit nommé dans le texte. Cela arrive avant tout dans les contes encadrés, dont le cadre sert justement à présenter la situation narrative, dont le narrataire fait partie intégrante.

Néanmoins, nous pouvons remarquer que dans les contes les plus révélateurs du point de vue de la quête, le récit ne renvoie point directement aux réactions du narrataire. D'une part, ces contes sont racontés par un narrateur autodiégétique

qui feint de ne s'adresser à personne, d'autre part, ils se terminent par le récit interne qui n'abrite aucune allusion à la réaction du narrataire.

Nous voyons une corrélation entre le silence gardé sur l'effet produit par le récit sur le narrataire et le thème de la quête. La femme idéale, par sa nature immanente, ne peut exercer une influence directe que sur le sujet, devenant ensuite le narrateur, dont la fonction principale sera justement de raconter la femme. La femme idéale, de par son essence, ne peut fasciner que celui à l'inconscient duquel elle semble répondre. Pour tout le reste des humains elle ne se manifeste que comme une femme moyenne, ordinaire. D'autre part, bien que la plupart de ces contes supposent la présence d'un (ou de plusieurs) narrataire(s), le héros paraît raconter sa propre quête à lui-même.

L'examen du système temporel de la narration nous révèle une autre caractéristique commune à ces contes. Que la quête soit contée dans un récit 1°, ou dans un récit interne, elle l'est toujours au passé. Ce fait est loin d'être surprenant, puisque la narration ultérieure est sans aucune doute la position temporelle la plus fréquente dans les textes narratifs.

Le trait distinctif de la narration ultérieure est que les événements racontés sont déjà achevés au moment de la narration, c'est-à-dire qu'au moment où il prend la parole, l'homme se trouve déjà après la rencontre avec la femme idéale, il connaît donc le dénouement de l'histoire. Maupassant insiste sur le caractère achevé de l'aventure rapportée en l'exprimant à l'aide de procédés plus ou moins directs.

La position ultérieure suppose une certaine distance temporelle entre le moment de la narration et celui de l'histoire relatée. Dans les contes, racontés par un narrateur hétérodiégétique ne se manifestant pas explicitement par un « je », cette distance paraît indéterminée, indéfinie (Cf. les contes *Réveil*, *La Femme de Paul*, *Clair de lune*, *L'Inutile Beauté*). Ces contes ne contiennent aucune indication se référant au système temporel de la narration.

Contrairement à ces contes, ceux qui sont relatés par un narrateur homo- ou autodiégétique, contiennent toujours des indications temporelles plus ou moins directes, renvoyant au moment de la narration. Les narrateurs font souvent allusion au décalage temporel séparant les deux niveaux narratifs, parfois ils l'indiquent même directement. Regardons maintenant par quels procédés le narrateur arrive à exprimer ce décalage.

Le plus souvent le narrateur détermine sa position temporelle, le moment de la narration, par rapport à l'histoire racontée : « Je l'avais rencontrée au bord de la mer à Étretat, voici douze ans environ, un peu après la guerre<sup>12</sup>. » ; « Il y a cinq ans environs, je rencontrais pour la première fois, sur le pont de la Con-

<sup>12</sup> MAUPASSANT, Guy de, *Adieu*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974-1979, I, p. 1247.



corde, une grande jeune femme un peu forte qui me fit un effet... mais un effet... étonnant<sup>13</sup>. » Dans plusieurs contes, nous pouvons découvrir une coïncidence temporelle partielle entre les deux niveaux narratifs, révélée par le narrateur. Cette sorte de convergence est due à la disparition de la distance originare entre le moment de l'histoire racontée et celui de la narration. À titre d'exemple nous citons le conte *L'Épave* : « Et, depuis lors, nous nous écrivons tous les ans, au 1<sup>er</sup> janvier<sup>14</sup>. » C'est avec cette phrase que le narrateur intradiégétique, après avoir terminé son récit, arrive à son présent, au moment qui signifie son « ici et maintenant ». C'est l'effet exercé par la Femme sur le personnage-narrateur qui sert à allier, sur le plan temporel, les deux niveaux différents.

Pour conclure l'examen de la narration ultérieure, nous devons remarquer sa position temporelle paradoxale : ce type de narration est à la fois temporel (par rapport à l'histoire racontée) et intemporel, car il ne possède point de durée propre. Autrement dit, dans aucun de ces contes, il n'est question de dimensions temporelles de l'acte narratif, ainsi Maupassant assure au récit de ses narrateurs un statut quasiment intemporel.

En étroite relation avec le temps de la narration, nous considérons comme important de résumer nos conclusions sur la fréquence narrative des contes de la quête. La notion de fréquence renvoie aux relations de répétition entre le récit et l'histoire racontée. La lecture des contes de notre corpus a révélé la primauté presque exclusive du récit singulatif : la majorité absolue des contes relate une seule fois l'aventure qui s'est passée une seule et unique fois. (La seule exception est le récit 1° du conte *L'Inconnue*, qualifiée de récit itératif.) Ce type de fréquence désigne la quête comme un événement singulier, raconté dans un acte narratif unique. En général, les narrateurs insistent sur la singularité de l'histoire qu'ils racontent : « J'ai cru aimer, pourtant, pendant une heure, un jour. [...] Voulez-vous que je vous raconte cette courte histoire<sup>15</sup> ? » ; « Voilà ce qui m'est arrivé, à moi<sup>16</sup>. » Les narrateurs, paraît-il, veulent mettre en relief, avant même de commencer leur récit, que l'histoire racontée s'avère être unique.

Outre le discours métadiscoursif, renvoyant au récit même, la singularité de l'acte narratif de la quête peut être exprimée par le discours attributif, du type « dit-il », dans le récit extradiégétique.

<sup>13</sup> MAUPASSANT, Guy de, *L'Inconnue*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, II, p. 443.

<sup>14</sup> MAUPASSANT, Guy de, *L'Épave*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, II, p. 667.

<sup>15</sup> MAUPASSANT, Guy de, *Lettre trouvée sur un noyé*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, I, p. 1140.

<sup>16</sup> MAUPASSANT, Guy de, *L'Inconnue*, in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974–1979, II, p. 443.

Nous pouvons donc constater que dans les contes de notre corpus la fréquence narrative de la quête, à la seule exception près du récit 1° de *L'Inconnue*, est singulative. Ce trait caractéristique de la fréquence narrative traduit l'idée qui sous-tend les contes en question : la quête est représentée comme un événement unique, particulier. L'absence du récit répétitif consistant à raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une seule fois – exprime clairement que la quête ne se révèle pas dans l'œuvre de Maupassant comme l'obsession de la Femme, à savoir d'une femme unique, mais plutôt comme l'obsession de la quête elle-même. Ce qui compte dans les textes examinés, c'est la quête de la Femme idéale, la quête interprétée comme unique dans les différents contes concrets, mais éternelle, jamais achevée dans l'ensemble des contes et nouvelles de Maupassant.

Au terme de l'analyse des caractéristiques poétiques des contes de la quête, nous devons conclure que le niveau de la narration a une importance particulière dans la présentation de la femme idéale. L'essence de celle-ci est exprimée dans le récit extrêmement subjectif du personnage-narrateur, à l'aide de la position ultérieure du récit et des interventions du narrateur. Dans les contes de la quête, les traits inhérents aux textes narratifs ont pour fonction de mettre en relief sa caractéristique essentielle : sa position quasiment atemporelle, ainsi que l'effet décisif et durable que la rencontre avec la femme idéale exerce sur l'homme.





5. *Kaléidoscope : éclairage et coulisses*

---

---

## Sándor Márai on Julien Green

A writer with a German style learned background, Sándor Márai spent the 1920s in Paris and wrote about events of French politics, art and literature in Hungarian and German papers as their “Paris correspondent”. His familiarity with French literature cannot be, however, attributed solely to a journalist’s interest in it – it grew in parallel with his gradual estrangement from German expressionism. Through following Hungarian literary traditions and getting acquainted with the newest developments of English and French literature, he “classicizes” his own avant-garde and works out his own strategy of narration. An integral part of this process is his attempt at shaping in prose, namely, in novel form, the linguistic and personality crisis diagnosed at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, reckoning with the crisis of the life style of the bourgeoisie and attempting to describe how foreignness is becoming universal. It is during this process, which is the main theme of Márai’s novels until the 1940s, that he turns to contemporary French novels – he devotes a lot of his thinking to these novels’ notion of the subject, structuring of time, and conception of space and time, juxtaposing all of these with the impulses he receives coming from the contemporary Hungarian literature. Two details need to be emphasized here:

(1) Márai does not seem to respond to French surrealism, as German expressionism and its roots (Nietzsche’s philosophy and Freud’s psychoanalysis) distract him from automatic writing but relate him with the Austro-Hungarian artistic initiatives of the turn of the century.

(2) As he has a personal interest in the theme of the disintegration felt in the bourgeois world, he interprets with recognition those works that are able to present the model-like nature of the conflicts pressed into a narrow space – be it family storm-centers, small town stories, misshapen emotions trying to break out of a family or a small town, or the fleeing of the young generation into morbid games.

The above topics signal the French authors whom Márai takes up to mediate to the Hungarian readers throughout the 1920s. All that needs to be added to this is what Márai considered important as well: how the literature connected seemingly to the realist novel tradition can rid itself of its “realist” bindings and how, looking beyond the surface events, it can depict the breakdown of the individual’s communicational attempts. I need to add that even though François Mauriac’s, Julien Green’s and Paul Claudel’s name and works are often mentioned in Márai newspaper articles, essays, other papers, and his diaries which he started keeping in 1943, he does not discuss them as representatives of a Roman Catholic literary tradition, even though he acknowledges their religious commitment.

This is in spite the fact that in the interwar period, especially perhaps in the 1930s, there is a growing interest in neo-Catholic literature in Hungarian literature as well. In 1935 Béla Just publishes a book on contemporary French Catholic literature,<sup>1</sup> Albert Gyergyai provides an overview of the history of the contemporary French novel through 1936,<sup>2</sup> and in 1937 a doctoral dissertation is published in Budapest which discusses the French literary formations of the novel subject that is of interest to Márai, too.<sup>3</sup> The crisis of the family signals, at the same time, the universalizing of the existential crisis – and this is what both literary research and Sándor Márai's self-interpreting reading find elucidated, among other works, in Julien Green's novels. François Gachot, who taught in Hungary at the time, introduced Julien Green to Hungarian readers back in 1927,<sup>4</sup> and a doctoral dissertation was written about him in Debrecen in 1943.<sup>5</sup> In this light, it seems natural that, fighting his own problems of creativity processes, Márai follows Green's creative career with attention, continuously reflects on his novels, and juxtaposes the 20<sup>th</sup> century dilemmas of history telling with his portraits of Green. (I want to add here that the first Green novel, *Adrienne Mesurat*, published in Hungary with the title *Adrienne*, came out in 1931.)

It is clear from Márai's essays and newspaper articles written about Green that, even though he usually reports on the reading of one of his novels, he is familiar with the whole of Green's work and is most interested in the way of writing that is created from the contrasting representation of the surface and deep structures. Márai publishes his thoughts on the main characteristics of the novel *Leviathan* in 1931.<sup>6</sup> He describes at length the small French town which provides the atmosphere for the plot, and qualifies it as "superb" from this aspect. The depicted subjectivities can be viewed as a "clinical picture", and this way we talk about the "disease of the French small town". The final conclusion: "Its mood is tragic and cruel. Everything which was not left here as a historical memento of by-gone eras or as a gift of nature is bleak and lacking in charm." This is not said in order to justify a romantic viewpoint but as a critic's differentiation between forms of existence independent of people versus those dependent on them. In contrast with the closed forms of creations of history and nature, "affairs" created by people are notable not for their openness but for their turning against themselves, and are, thus, manifestations of a tragic existence whose tragic nature is to

<sup>1</sup> Béla Just, *A modern francia katolikus irodalom I* (Budapest: Pázmány Péter Irodalmi Társaság, 1935).

<sup>2</sup> Albert Gyergyai, *A mai francia regény* (Budapest: Franklin, 1937).

<sup>3</sup> Anne-Élisabeth Kurzweil, *La crise de la famille dans le roman français contemporain* (Budapest: Cserépfalvi, 1937).

<sup>4</sup> François Gachot, "Julien Green," *Nyugat* II (1927): 74–75.

<sup>5</sup> Sára Kölönte, *Julien Green* (Debrecen: Városi nyomda, 1943).

<sup>6</sup> Sándor Márai, "Leviathan," *Prágai Magyar Hírlap* No. 130 (June 10, 1931): 4.

be found in being forced into existence. Márai might believe Green to be closer to existentialism than how we see him today – the universality of sin increases the actions of petty characters exactly in the narrowed space of a small town.

Márai's review of *Le visionnaire* is from 1934.<sup>7</sup> In it Márai clearly disassociates Green's novel from naturalist epic poetry, even though classifying it under naturalism would be tempting for the critic on the basis of learning about "the depiction of little lives in the framework of a small French town." In place of the outward approach, Márai recommends the acknowledgement of the author's "vision", that "demonic apparition" which is "throbbing behind the realistic and gloomy 'reality'...". He talks about a "depiction of an age" again, naming the thematic predecessor of the small town story as Flaubert's novels. The contrast between the "banality" of the story and the "strange restlessness" or "anxiety" of the characters presents the dream versus reality dichotomy from another point of view, or a formation of 20<sup>th</sup> century realism according to which the essence of the novel is a "vision", and where the author–narrator presents a "dream play" and "the realistic elements of reality are no more than parts of the set". I want to point out that, on the one hand, contrasting the conscious with the unconscious points in the direction of Freud's psychoanalytical narrative, and, on the other hand, Márai finds "anxiety", which can presuppose Heidegger's *Angst* as ever-present in existence (and can take us all the way back to Kirkegaard), and through it he refers to the situation of the "self", defenseless against the realm of dreams and the unconscious. He also points out the peculiarity of the narration in his review, referring to André Gide's *Les faux-monnayeurs* (Márai read a lot of Gide) and calling the procedure "the double mirror technique" through which "we see Manuel, the hero, in two different lights, first it was Marie-Thérèse who spoke, then Manuel, and finally it is the little girl's notes that reflect the story from a different angle". Narrating in different ways the same line of events occupied Márai's thoughts as well, and he experimented with changes of aspect and with various means of mediation (letter, diary, retrospection) in his novels. In connection with Green's novel what interests Márai most is how the usual dream versus reality duality can be depicted in connection with the questions regarding the individual subject, that is, how the visible and hidden "essence" of the world can be depicted without the turns in the plot distracting attention from the ways of presentation. The question asked in the review is as follows: what kind of narration is required by the replacement and replaceability of the dream (or vision, in Márai's choice of words in accordance with the title of the novel) and the so-called reality? The fact that Márai involves André Gide's novel in his interpretation indicates his ease at using non-avant-garde epic formations destructing traditional ones.

<sup>7</sup> Sándor Márai, "Le visionnaire," *Ujság* No. 73 (April 1, 1934): 37.

Márai wrote his review of Green's novel *Minuit* in 1936.<sup>8</sup> He must have considered this review very important and typical of himself, since he included it in his 1946 collection of essays *Inspiration and generation* (*Ihlet és nemzedék* in the original Hungarian).<sup>9</sup> Here he essentially summarizes everything that he wrote about Green before and considered especially important from the point of view of his own novel writing. He emphasizes that it is not the plot that is a really important component of the novel, but the (seeming) contrasts that lie between the statements and their symbolizations. In Márai's concept the dream "characteristics" of the novel make it irrevocably impossible to enforce a realism in the 19<sup>th</sup> century sense of the word. Here it might be worth quoting Márai at greater length:

Green succeeded with the impossible: he mixed the two unmixing materials, dream and reality. The world is not only what can be seen, tasted, smelled and touched of it but all those forces and tempers, too, from the intention and swirling of which the vision of reality is condensed. In this dream people really live and die, and in this life the fine, moon-colored veil of dream covers also the two hundred pound body of the court servant who delivers criminal citations. It's a very beautiful book. It's like traveling somewhere, to a country where it's very warm but where the sun never shines.

I cannot rid myself of the suspicion that, in fact, Márai sketched the main lines of the book which he himself would like to write, or at least he was experimenting writing with in the first half of his career. At the same time, such an artistic creed names those authors who are important for Márai, and even though they belong in a different literary world, they can be related to 20<sup>th</sup> century existence in their way of asking their questions, whose writings (although probably not the topics) Márai can associate with, and mediating whose art (for Hungarian literary circles) can turn out to be useful. The general Hungarian literary interest in adapting ways of French neo-Catholic writing indicated at the same time a certain significant lack in Hungarian literature in the 1930s. Narrative works relating stories similar to those of French small town family stories were present to some extent in Hungarian literature, but in the form created by Mauriac and Green they were mostly absent. Another narrative strategy promised to be very edifying, namely, the strategy which resulted in a turn in the French novel history, which had very strong realist–naturalist tradition, during which the thematizing of this tradition also led to the deconstruction of it through writing. Márai aimed at something similar in 1930, and in order to underpin his attempts better he started familiarizing himself with English and French novels. Naturally, other essayists and novelists among his Hungarian contemporaries were doing

---

<sup>8</sup> Sándor Márai, "Éjfé", *Ujság* No. 95 (April 25, 1936): 5.

<sup>9</sup> Sándor Márai, *Ihlet és nemzedék* (Budapest: Révai, 1946), 211–212.



the same: Márai's selection of Virginia Woolf and James Joyce from literature in English and of Proust, Duhamel, Gide, Giraudoux and Montherlant from French literature, in addition to the authors already mentioned above, indicate an independent-minded critic who searched for narrative strategies (rather than models to follow) at the scene itself during his stay in Paris in 1923–1928 and then during his relatively frequent visits there in the 1930s. He wanted to be confronted with everything that was happening in French and English literature. In his writings about Green he wrote about and checked his own ideas of narration and his own interests. Márai's readings in French literature and his attempts at creating a new novel formation in Hungarian are happening at the same time.

This is well demonstrated in his diary entries on diaries of French authors. Beginning with 1943, with his inner emigration, and then with his outward emigration in 1948, the diary became Márai's personal genre. He made notes of his travel, cultural and personal "experiences" in his extensive diaries – except that these diaries are not continuous narrations of stories but excerpts, or rather mosaic pieces, which are placed next to each other but which do not yield a whole story and depict an individual subject who searches for and cannot find his own place. An individual who presents a mode of existence typical in his personal fate and in his emigration, whose existence in cultural space is his protection against a crisis-consciousness and crisis spreading not just in culture but also in the world. Márai's diary which he kept from 1943 through 1989 shows a writer who gets separated from the empirical reader by the historical circumstances and who, despite this, is writing to a hoped-for future reader (and not "for the desk drawer") who will decipher his message and follow the twists of his fate with understanding. Márai does not want to convince with his diaries but to describe the ways of survival. And as the title of his book about his European travels of 1946–1947 attests, *The stealing of Europe (Európa elrablása)*<sup>10</sup> is the failure of the Faustian human being, considered the very essence of Europeanness and a closing in of European culture. In the face of all of this Márai expresses his faith in the past of culture and watches the formation of the future with interest. In this string of diary writing actions, he is aided by the diaries of French authors – he reads and comments on the diaries of André Gide, Montherlant, and Julien Green with unflinching interest. What concerns outward form, Márai's diaries can be compared to Green's, which he comments on as follows:

Green complains in his diary: he feels like somebody is trying to overhear his private conversation now, when he knows that parts of his diary will be published. [...] we always write for the public.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Sándor Márai, *Európa elrablása* (Budapest: Révai, 1947).

<sup>11</sup> Sándor Márai, *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946* (Toronto: Vörösváry, 1991), 82.

When Márai writes this, his publicity in Hungary has not closed down yet, it has only become somewhat limited. But this remark of his remains timely in his emigration as well. Just as Green had carefully edited his diaries, so had Márai: he reworked his simple sentences and sudden ideas into continuous text that can be published. He did this even when he did not yet have a publisher for his texts. His dialogue is only seemingly a conversation carried out with himself.

He created his dialogue situation as a reader, he always reflected on his readings. In his diaries we can sometimes see how his opinion of his readings changes: we can see how, as he progresses with the novels and diaries (of Green's, for instance), he accepts or rejects the influence of what he has just read (notes like this can be found even in entries from the 1950s).<sup>12</sup> And while he reads, he constantly modifies his conception of world literature and opinions in connection with various genres. Already back in 1943 he had a concept of the form of the diary he kept, but it can hardly be debated that this concept was strongly shaped by his readings in French literature. It is probably fair to say that Julien Green's work was not the most important for him (even from among the French authors: he both wrote more about André Gide and was more deeply touched by Gide's conception of antiquity), but it would be a mistake to deny that he considered Green to be one of the very significant authors. Both a "visionary" depiction of the theme of the small town and of the family, and the replacement of dream and reality interested Márai. The way the personality gets lost in the world and in tempers and how he himself gets lost in his own anxiety can be found in his novels as well. Although as a meticulous reader of his, he never identified with the world of Julien Green, but recognized it as offering an interesting alternative of a 20<sup>th</sup> century non-realist novel formation to Hungarian readers and literature.

*English translation by Anna Fenyvesi*

---

<sup>12</sup> Sándor Márai, *Ami a Naplóból kimaradt 1950–51–52* (Toronto: Vörösváry, 2001), 13, 263, 265–267.

## Femmes-écrivains à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle : sexe et discours

Cette étude se propose d'aborder la problématique de l'identité féminine, en crise au tournant du siècle. La position précaire de la femme – et celle par conséquent de la femme-écrivain – s'explique avant tout par le statut qu'elle occupe dans le champ socio-culturel de l'époque : considérée comme « une annexe de l'homme », mutilée dans sa liberté personnelle, la femme demeure un être sans identité. Pour mieux expliciter cette problématique, nous souhaitons examiner les questions que pose l'écriture-femme dans le miroir de *Monsieur Vénus* de Rachilde (1884) et de *La Vagabonde* de Colette (1910), chacun illustrant, de manière frappante, cette crise de l'identité féminine.

Pour comprendre les causes de l'infériorité de la femme, il convient de remonter jusqu'à la Révolution française. En effet, la Révolution apporte une ambivalence : bien qu'elle soit pacifiste à ses débuts et se soit chargée d'une mission libératrice, les femmes sont pourtant mises à distance de la politique et maintenues assujetties à l'intérieur de la société. Les idéologues de la fin du siècle soulignent la mobilité de la femme, qu'ils tiennent pour un être instable, versatile, capricieux. Selon Cabanis et Roussel<sup>1</sup>, cette mobilité est physiologique ; de même pour Chamfort la femme a « une cave de moins dans le cerveau et une fibre de plus dans le cœur ».

Du reste, la Révolution inflige de bonne heure un traumatisme en créant un malaise d'ordre psychologique : l'esprit général vers 1791 se caractérise, chez les hommes, par la peur de la mobilité et de l'instabilité, par une panique devant l'avenir. Jusqu'à la fin de la Révolution, cette idée de mobilité ne quittera plus les esprits, qui verront en elle une notion péjorative et la percevront comme le caractère moral des femmes par excellence. La mobilité participe ainsi à la dépréciation de l'image de la femme, considérée comme un objet, un être animalisé – cette situation va s'aggravant au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et n'évolue guère jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Les idéologues des Lumières (dont la principale figure est Destutt de Tracy) se réunissent dans le salon littéraire de Mme veuve Helvétius, autour de qui se crée le « Cercle d'Auteuil » : le général Bonaparte fréquente ce salon où il doit puiser ses idées matérialistes et antiféministes. Le Cercle insiste sur la mobilité de la femme, ainsi que sur son caractère physiologique : tout cela est important pour comprendre la logique du Code civil. Le Code se lit comme un monument consacrant la dépendance des femmes : si la célibataire échappe à la réglementation

---

<sup>1</sup> Médecins et philosophes, représentant une tendance de matérialisme psychologisant.

du Code, la femme mariée, considérée comme mineure, est soumise à une série d'empêchements. La Révolution a donc manqué sa mission libératrice quant au sort des femmes, la Restauration, elle, les maintiendra dans une sujétion étroite, ce qui entre en opposition avec le progrès considérable des idées.

Les plus grands auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle eux-mêmes n'hésitent pas à manifester leurs sentiments ambivalents à l'égard de la femme : Balzac, se posant en analyste lucide de la condition féminine, estime que « la femme est une propriété que l'on acquiert par contrat, elle est mobilière, car la possession vaut titre ; enfin, la femme n'est, à proprement parler, qu'une annexe de l'homme<sup>2</sup> ». Stendhal exprime à son tour son opinion dans une formule très frappante : « Tout génie qui naît femme est perdu pour l'humanité »... La femme socialement libre, la femme exerçant ses droits, Zola ne l'imagine que célibataire, chaste, asexuée, mais non pas femme : selon le système positiviste, la femme, mutilée dans sa liberté personnelle, est enfermée dans le cadre familial – elle est épouse et mère, sans aucun droit économique ni politique. Or, la femme de cette époque tient paradoxalement à ses chaînes : convaincue de son infériorité, elle pense que le travail lui ferait perdre le rang et le respect social assurés par son statut d'épouse et de ménagère. La femme de la Belle Epoque, célébrée pourtant, demeure propriété exclusive de l'homme : coquille vide, elle est le réceptacle idéal des fantasmagories masculines.

Il n'est donc pas étonnant que les mouvements féministes – dont il convient de distinguer deux périodes – soient en voie de se propager au début du siècle. Une première vague de féminisme, née à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et perdurant jusqu'aux années 1920–1930, s'attache à conquérir l'égalité des droits, tout en affirmant l'altérité de la femme. La deuxième vague qui date de la fin des années soixante tente, pour sa part, de conquérir des libertés liées au corps, à la sexualité, à la féminité et de dénoncer d'une manière plus radicale le système patriarcal. *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir joue dans ce processus un rôle primordial : elle est la première à mener un combat théorique pour les droits de la femme en cherchant à dégager les raisons socio-psychologiques de l'aliénation féminine. Beauvoir revendique un changement radical des valeurs sociales, une démythification des tabous, afin de pouvoir sortir la femme de sa condition infériorisée d'objet. *Le Deuxième Sexe*, mal lu, mal compris scandalise le public de l'époque alors qu'il influence, de façon décisive, le mouvement féministe à naître.

À l'aube du siècle – tout comme dans les années soixante-dix – ce sont les Etats-Unis qui montrent l'exemple au monde occidental : trente-six Etats possè-

<sup>2</sup> *La Physiologie du mariage*, in *La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, t. X, Paris, Gallimard, 1950, p. 719–720.



dent des associations suffragistes, grâce auxquelles le droit de vote des femmes est reconnu en 1920. L'Allemagne et L'Angleterre – où les suffragettes sont en contact permanent – en font autant<sup>3</sup> : le parti socialiste accepte d'inscrire à son programme l'égalité politique, économique et civile des femmes. La situation des Françaises est loin d'être aussi avantageuse : le mouvement féministe, trop marqué par le socialisme, n'a pas détaché les revendications des femmes du contexte politique général, du combat des hommes pour la liberté<sup>4</sup>. Il est à remarquer que les combats féministes n'ont pas été menés de la même façon en France, pays latin, et dans les nations anglo-saxonnes, plus libérales. La République en France, à en croire Elisabeth Badinter, « s'est édifiée sans les femmes, presque contre elles » – la preuve en est que les manifestations hardies des suffragettes anglaises ont choqué au début du siècle l'esprit des Français<sup>5</sup>.

Au tournant du siècle, il y a donc dichotomie entre un système d'exploitation, de mieux en mieux organisé et une vie mondaine qui refuse de voir les réalités culpabilisantes. Toujours est-il que la vie des femmes, du moins à Paris et seulement pour une élite n'a rien de sinistre en apparence : la Parisienne domine la Belle Epoque ce qui va de pair avec l'éclosion de la littérature féminine. De nombreux salons littéraires fleurissent à Paris, œuvres de femmes pour la plupart et qui fonctionnent comme autant de foyers socio-culturels et politiques. Le salon le plus réputé est celui de Mme Arman de Caillavet<sup>6</sup>, lieu de rencontre d'hommes politiques : le général Boulanger, Clemenceau, Poincaré appartiennent à ses habitués, ainsi que Proust que la jeune Colette rencontre là et sur qui le romancier exercera une influence profonde. Le salon de Rachilde, rue de Condé, est célèbre pour ses mardis, où la romancière reçoit les espoirs de la jeune littérature (Colette, Willy, Henri de Régnier, Alfred Jarry – ce dernier est découvert par Rachilde même).

Cet éclat de la vie mondaine n'est pas sans rapport avec l'éclosion des femmes de lettres dans la sphère intellectuelle et leur collaboration à la plupart des journaux et revues féministes. Parmi celles-ci, la plus importante est *La Fronde*, fondée en 1897 par Marguerite Durand, féministe convaincue : d'une rare qualité, la revue est dirigée par des femmes. *La Vie heureuse*, magazine féminin, n'est pas moins remarquable : en 1904 il crée une Académie féminine, qui décerne un prix annuel de cinq mille francs (le prix « Fémina-Vie Heureuse »). Le jury, là encore, est constitué de femmes, telles Rachilde, Noailles, Séverine, Tinayre, Yvonne Sarcey (qui en est la présidente). *Le Mercure de France*, loin d'être une

<sup>3</sup> Il suffit de penser à Clara Zetkin et à son journal *L'Égalité*, lancé en 1892.

<sup>4</sup> Sauf quelques militantes, par exemple Marguerite Durand, Nelly Roussel et Madeleine Pelletier.

<sup>5</sup> BADINTER, Elisabeth, *L'un est l'autre*, Paris, Odile Jacob, 1986, p. 217.

<sup>6</sup> La célèbre amante d'Anatole France.

revue féministe, est le foyer des symbolistes. Elle nous intéresse dans la mesure où la « patronne » – influant notablement sur le climat littéraire de son temps – en est Rachilde, laquelle épouse Alfred Vallette, le directeur de la revue.

Si l'écriture-femme connaît un essor considérable, le trouble qui s'inscrit dans l'identité féminine ne cesse pas de persister au tournant du siècle. La femme demeure un « être sans identité » – si elle parvient à dominer, elle doit « changer de sexe » : devenir homme<sup>7</sup>. En effet, le seul modèle valable, la seule valeur sûre est le modèle masculin – il n'est donc pas étonnant que ces femmes-écrivains, si elles participent aux mouvements féministes, n'hésitent pas pour autant à étaler leurs sentiments ambivalents à leur égard et aillent parfois lutter, de façon paradoxale, contre le féminisme naissant, tout en souhaitant échapper à la « littérature féminine », celle en particulier des bas-bleus<sup>8</sup>. Figées dans l'altérité, privées de moyens d'expression propres, elles ne peuvent le plus souvent qu'imiter les hommes : ce fort désir de masculinisation entre cependant en contraste avec la volonté de plus en plus impérieuse d'affirmer leur féminité, d'où la position schizophrénique de la femme, déchirée par ses aspirations contraires.

Cette position schizophrénique se traduit, entre autres procédés, par l'emploi fréquent de pseudonymes, masculins la plupart : il suffit de rappeler George Sand – prise par certains pour le « Napoléon » de la révolution féministe<sup>9</sup> – qui va jusqu'à s'habiller en homme... Les romancières anglaises – on le sait – seront hantées, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, par l'obsession du nom. La véritable identité de Jane Austen ne se révèle, par exemple, qu'après sa mort : elle publie jusqu'alors ses romans sous le pseudonyme énigmatique « Une Dame ». *Frankenstein* de Mary Shelley paraît d'abord sans nom d'auteur ; Marian Evans *alias* George Eliot devait se sentir plus à l'aise derrière son pseudonyme masculin. Les sœurs Brontë prennent, dans un premier temps, un pseudonyme fabriqué à partir des initiales de leurs noms : Currer, Ellis et Acton Bell, c'est-à-dire Charlotte, Emily et Agnes Brontë. Robert Southey estime – dans une lettre adressée à Charlotte Brontë – que « la littérature ne peut être le destin d'une femme et [qu'] il ne faut pas qu'elle le devienne ». Cela dit, succès, talent et féminité semblent s'exclure aussi bien dans le temps victorien qu'à la Belle Époque.

En effet, quelques décennies plus tard en France, Mme de Régnier signe Gérard d'Houville ; Marguerite Eymery (*alias* Rachilde) et la comtesse de Martel

<sup>7</sup> Cf. MAUGUE, Annelise, « L'Eve nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise », in Duby G. – Perrot M., *Histoire des femmes*, 4, Le XIX<sup>e</sup> siècle, Paris, Plon, 1991, p. 539–540. Du reste, la figure de l'androgyme, être parfait à deux sexes est très à la mode dans cette littérature « fin de siècle ».

<sup>8</sup> Cf. – entre autres exemples – Marcelle Tinayre : *La Rebelle* (1906) et Colette Yver : *Dans le jardin du féminisme* (1920).

<sup>9</sup> Cf. DAUPHINÉ, Claude, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 39.

de Janville (Gyp) vont plus loin et se servent de pseudonymes asexués<sup>10</sup>. Il est intéressant de noter que Gyp, dans son salon important, reçoit les antidreyfusards et collabore au journal antisémite *La Libre Parole* : l'engagement politique, chez elle, devient acharnement politique – un substitut, révélant son désir de masculinisation<sup>11</sup>. Il ressort de tout ce qui précède que la position de la femme à la Belle Epoque est fort ambiguë, ce qui s'inscrit dans ses écritures : la femme, en proie à un processus de dédoublement, est soumise à un double impératif contradictoire – être écrivain/être femme.

Rachilde et Colette à leur tour proposent deux moyens pour briser l'ordre patriarcal et son discours : « phénomènes de lettres » hors pair, elles échappent « aux normes de l'humaine condition », car elles refusent, dérangeant « l'ordre établi dans la hiérarchie des sexes<sup>12</sup> ». Elaborant une thématique répétitive, Rachilde met en valeur la négation du sexe tandis que Colette pose le dilemme de l'indépendance de la femme<sup>13</sup>.

*Monsieur Vénus* – premier roman important de l'auteur – a connu, au moment même de son apparition dans la littérature, un succès immédiat et foudroyant. Lors de sa première publication en 1884, le roman fait scandale : Rachilde, accusée d'avoir inventé « un vice nouveau », est condamnée par le Parquet belge à deux ans de prison et à deux mille francs d'amende pour « immoralité ». En revanche, Barrès, qui préface la deuxième édition (1889), tient le récit pour un « merveilleux chef-d'œuvre ».

La majorité de ses romans s'inscrivent totalement dans la fin-de-siècle, et quelques-uns acquièrent un succès important. Féministe malgré elle, « révoltée moderne », elle fait paradoxalement écrire sur sa carte de visite : « Rachilde, homme de lettres ». Si elle se défend de l'étiquette féministe<sup>14</sup>, ses récits mettent en avant – à rebours – la liberté de la femme et sa liberté sexuelle en particulier.

Le contenu novateur et choquant de ses écrits se nourrit d'une thématique obsessionnelle : l'échec de la passion. Rachilde estime que jamais personne ne peut connaître la véritable essence de l'amour, puissance qui confine à l'absurde. Chacun des romans est une variation sur les absurdités, les monstruosité de l'amour, tant et si bien qu'il serait possible de composer, à travers ses textes, « un

<sup>10</sup> Ceci n'est pas sans rapport avec le rêve androgyne fin de siècle. Rachilde est le nom d'un gentilhomme suédois du XVI<sup>e</sup> siècle, avec qui la romancière prétend « être entrée en contact » lors d'une séance de spiritisme.

<sup>11</sup> Aussi va-t-elle gâcher ses « romans mondains » par ses « romans antisémites ».

<sup>12</sup> Voir DAUPHINÉ, Claude, « Rachilde et Colette : de l'animal aux belles-lettres », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 1989, p. 204 et p. 206.

<sup>13</sup> Colette est aussi un pseudonyme, en ce sens qu'elle décide de signer, à partir de 1923, de son seul nom de famille.

<sup>14</sup> Cf. son essai *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Editions de France, 1928.

véritable manuel des perversités »<sup>15</sup>. En effet, la quête amoureuse n'est pas le principal enjeu de ses histoires, ni leur principal intérêt : l'accent est mis sur de singulières crises psychopathologiques, résultat des perturbations qui affectent les personnages.

*Monsieur Vénus* est orienté de façon décisive par la figure de l'androgyme, grâce à laquelle Rachilde confond les deux principes, le féminin et le masculin. La perturbation dans *Monsieur Vénus* – qui se lit dès le titre – est essentiellement d'ordre corporel : un rapport conflictuel se crée entre les personnages et leur corps, lui-même expression d'une crise. Montrant le fonctionnement inversé du corps dans les rapports amoureux, *Monsieur Vénus* offre l'illustration de l'inversion des sexes.

Raoule de Vénérande, la « grande dame », épouse Jacques Silvert, un fleuriste misérable, et prend un rôle d'homme, d'amant et de maître, tandis que Jacques demeure une maîtresse soumise :

Une vie étrange commença pour Raoule de Vénérande, à partir de l'instant fatal où Jacques Silvert, lui cédant sa puissance d'homme amoureux, devint sa chose, une sorte d'être inerte [...]. Car Jacques aimait Raoule avec un vrai cœur de femme. Il l'aimait [...] par soumission (p. 107)<sup>16</sup>.

Le roman montre la vanité de cette entreprise et, par là même, l'impossible succès de l'inversion des sexes : Raoule se veut homme, mais ne peut l'être – aussi Jacques s'écrie-t-il au point culminant de leur scène amoureuse : « Raoule, tu n'es donc pas un homme ? tu ne peux donc pas être un homme ? » (p. 198) Jacques ne peut non plus se métamorphoser entièrement en femme : son double rôle de femme et d'homme le conduira à la mort. Après la disparition de celui-ci, le bouleversement de Raoule est poussé à l'absurde. Elle est simultanément homme et femme ou, pour mieux dire, elle n'est ni homme ni femme. Raoule reste un être à sexe aboli, en possession d'un « non-corps », incarné par un objet – la statue de cire fabriquée à l'image de Jacques :

La nuit, une femme vêtue de deuil, quelquefois un jeune homme en habit noir, ouvrent cette porte. Ils viennent s'agenouiller près du lit, et, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes merveilleuses de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres (p. 227–228).

Le résultat de la perturbation corporelle est l'anéantissement du corps, masculin et féminin : le rêve de la perfection du corps aboutit à son abolition et menace l'intégrité du personnage. Le corps rachildien est, en conséquence, un corps neutre, muni d'un sexe redoutable et destructeur. Le sexe, selon Rachilde, est

---

<sup>15</sup> Cf. BARONIAN, Jean-Baptiste, « Rachilde ou l'amour monstre », *Magazine littéraire*, n° 288, mai 1991, p. 46.

<sup>16</sup> Nos références relatives à *Monsieur Vénus* se rapportent à l'édition Flammarion, Paris, 1977.



néгатif : non-lieu, non-forme, il est un trouble. Or, par ce refus du sexe, du réel et de l'ordre établi, *Monsieur Vénus* peut se lire comme le récit d'une « libération » : le texte relève d'une « altérité » où règne le jeu, « où se joue l'inquiétante ambiguïté d'un discours féminin/décadent<sup>17</sup> ».

Rachilde est moderne par l'audace de ses thèmes, par la liberté de son discours, sachant que la libération s'accomplit d'abord et surtout par les mots ; néanmoins elle garde ses distances critiques à l'égard de ses créatures. Elle est également sensible aux problèmes techniques : le premier récit qui « compte », *Monsieur Vénus*, tout novateur qu'il soit par son contenu, reste un récit classique alors que les textes tardifs (*La Femme Dieu* ou *La Fille inconnue*)<sup>18</sup> débouchent sur la perturbation des instances narratives, sans que Rachilde mette en question le genre romanesque lui-même.

Les romans de Colette sont également caractérisés par la persistance de quelques thèmes : le thème central est l'échec amoureux du couple, l'amour étant associé à la souffrance et s'interprétant dans la majorité des cas comme un obstacle, comme une menace pour l'autonomie des personnages. La perpétuelle reprise de ce thème conduit à l'élimination de certains aspects de la réalité, voire à l'absence quasi complète de tout plan social, historique et idéologique. Cependant, dans ce domaine limité, l'univers de Colette ne manque point de variété, d'où le double aspect du récit colettien : son uniformité apparente et son extrême diversité.

L'amour, comme chez Rachilde, n'est cependant pas le seul enjeu des romans : il ne sert parfois que de prétexte pour exposer certains dilemmes existentiels et psychologiques des personnages. Dans les premiers écrits (dont *La Vagabonde*), l'amour est dominé par la crise d'identité de l'héroïne, qui se trouve contrainte de choisir entre liberté et servitude.

*La Vagabonde* est l'histoire d'une quête, dont l'objet est l'indépendance de Renée, quête qui ne peut se réaliser que dans la solitude. Le récit, dépourvu de péripéties, se compose de trois parties à peu près autonomes. La première présente la crise personnelle de Renée, mime et danseuse, incapable de se débarrasser du souvenir obsédant de son mari et qui souffre cruellement en même temps de la solitude. La deuxième montre la lente émergence de son amour pour Max, ce qui permet – provisoirement du moins – d'échapper à la solitude. La troisième partie (épistolaire) a une structure analogue à celle de la première, et aboutit cette fois au refus de l'homme.

*La Vagabonde*, publié en 1910 – vingt-six ans après la parution de *Monsieur Vénus* – est un roman de Narcisse, un roman-miroir, un récit de libération et

<sup>17</sup> Cf. BESNARD-COURSODON, Micheline, « *Monsieur Vénus* et *Madame Adonis* : sexe et discours », *Littérature*, n° 54, mai 1984, p. 121 et p. 127.

<sup>18</sup> Publiés respectivement en 1934 et 1938.

d'initiation, contenant de nombreux éléments autobiographiques : le modèle de Renée Néré est Colette elle-même.

Récit de Narcisse, *La Vagabonde* est rempli de miroirs, objet central servant de support pour une quête d'identité<sup>19</sup>. La perception quasi permanente de soi participe à la reconstruction de soi : le culte du moi restitué à l'héroïne une intégrité et lui permet d'accéder à un statut de sujet. L'adversaire de Renée, la « conseillère maquillée » qui apparaît dès les premières pages, s'interprète comme son double clairvoyant, son moi objectivé, permettant de se comprendre et d'agir, de se voir à distance et de se renouveler :

Je vais me trouver seule avec moi-même, en face de cette conseillère maquillée qui me regarde, de l'autre côté de la glace, avec de profonds yeux aux paupières frottées d'une pâte grasse et violâtre. Elle a des pommettes vives, de la même couleur que les phlox des jardins, des lèvres d'un rouge noir, brillantes et comme vernies... Elle me regarde longtemps, et je sais qu'elle va parler... (p. 1067)<sup>20</sup>.

La naissance du moi-sujet passe également par l'activité professionnelle : ce qui rend Renée à elle-même, c'est le parcours qu'elle réalise de la pantomime au roman. Dans le tissu de la troisième partie du récit sont insérées des lettres en nombre restreint, mais dont la fonction narrative est capitale : la partie épistolaire est celle où s'opère la métamorphose décisive de l'héroïne qui se rend compte de sa fondamentale exigence de liberté. La troisième partie englobe douze lettres, dont onze écrites par Renée – un fragment et trois bribes seulement appartiennent à Max, dont le regard et la voix seront ainsi effacés. Nous avons affaire ici à un cas atypique de l'échange épistolaire, qui est moins un moyen de communiquer avec Max qu'un outil pour le tenir à distance. L'activité scripturale finit par se substituer à l'amoureux : l'accès à la parole artistique semble permettre à Renée de reprendre sa place de sujet. Si la rupture est possible, c'est parce que Renée écrit de nouveau – en refusant Max, elle retrouve la volupté des mots.

Pour conquérir son unité, Renée prend donc ses distances à l'égard d'elle-même et d'autrui : les miroirs et les lettres sont au service de cette mise à distance. En effet Max ne surgit que dans la mesure où le regard de Renée se dirige vers lui : il n'est rien d'autre que ce qu'il paraît aux yeux de cette femme : un obstacle.

Les romans de Colette, qui ne cessent pas de mettre en cause la relation amoureuse, n'en expriment pas moins une sorte d'optimisme : les héroïnes, tourmentées ou délaissées, sont capables de faire face à la réalité en se créant un équilibre du « dedans », fait de contentement physique et de désir de vivre. Si l'amour aboutit nécessairement à la solitude, celle-ci ne signifie jamais un isolement, mais une lucidité qui les aide à surmonter l'échec. Les héros, par contre,

---

<sup>19</sup> Le nom même de l'héroïne (Renée Néré) est un nom en miroir.

<sup>20</sup> Nos références relatives à *La Vagabonde* se rapportent à l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Paris, Gallimard, 1984.

qui forment un « dehors » hostile, imprégné de faiblesse, de passivité et de maladie, sont condamnés à disparaître. La nouveauté de Colette réside, entre autres procédés, dans ce renversement de l'optique traditionnelle : la femme, dotée de caractéristiques positives, forte de son refus du monde masculin, devient le sujet d'un univers dans lequel l'homme, privé d'autorité et s'inscrivant souvent dans le blanc du texte, est réduit à un rôle inférieur d'objet : objet de désir ou obstacle, il reste un être fantomatique.

Rachilde et Colette s'efforcent, chacune à sa manière, d'échapper au discours masculin, en procédant – en sens inverse – à la réécriture du corps, de la sexualité et des valeurs établies.

Colette ne met jamais en question la notion du sexe, aussi l'aspect pathologique des relations, l'obsession de la mort font-ils défaut chez elle : le refus des normes est moins radical, moins bouleversant, grâce à sa foi en une sérénité et une solidarité toutes féminines. En revanche, l'aspiration du héros rachildien ne peut se réaliser que sur le registre de l'anormal, du pervers, de l'absurde, dont la mort est un élément obligatoire. Considérées sous l'angle socio-culturel, les perturbations corporelles permettent d'ouvrir de plus larges perspectives : affectant à la fois le masculin et le féminin, elles trahissent une crise d'ordre non seulement sexuel, mais aussi social, idéologique et surtout existentiel, d'où ressort la vanité que l'auteur attribue à l'étroitesse de la vie humaine.

Toujours est-il que Rachilde veille à ce que son écriture soit, envers et contre tout, un jeu aidant à prendre du recul face au vide. Elle espère à travers l'écriture concilier son double statut de femme et d'homme de lettres, cette volonté d'attester s'accompagnant d'une intention cathartique. Le récit pour Rachilde est une forme d'exorcisme, une possibilité de chasser les doutes qui la hantent : au-delà de la vision pessimiste, ne veut-elle pas, par le biais du discours romanesque, maîtriser la condition humaine ?

La sagesse de Colette, capable de dominer son univers, se révèle dans sa préoccupation inaltérable de la mise à distance de la quête de soi, qui n'est pas simplement un procédé narratif, mais aussi un besoin vital, un appel au lecteur. La reprise perpétuelle de cette tâche, romanesque et existentielle, dessine la vision du monde d'une romancière, soucieuse de montrer, à travers ses écrits, les voix et les voies de la libération de la femme.

Si Rachilde et Colette ont pressenti la condition du « deuxième sexe », elles n'ont jamais revendiqué ses droits : ces discours féminins, disant tout à tour l'inversion et le renversement des rôles, peuvent s'interpréter comme une tentative littéraire d'ouverture sociale, désireuse d'aboutir, quoique chancelante, à un dialogue entre les sexes et les êtres.



## L'eurhongrois : du jargon indoeuropéen ?

1.0. La Hongrie a adhéré à l'Union Européenne le 1<sup>er</sup> mai 2004. Avant cette date, l'acquis communautaire, quelque 120.000 pages, a dû être traduit vers le hongrois et publié au Journal Officiel de l'Union européenne<sup>1</sup>. Tandis que cet énorme travail avait été effectué par l'Unité de coordination des traductions du Ministère hongrois de la Justice, depuis l'adhésion, les traductions se font au niveau des unités de traduction des institutions de l'UE<sup>2</sup>. Au sein du Conseil de l'Union européenne (ci-après dénommé par « le Conseil »), en raison des spécificités de cette institution, nous avons à traiter essentiellement des actes juridiques en diverses étapes, reflétant les différentes phases de la procédure décisionnelle, les langues-sources étant pour l'essentiel (et dans l'ordre) l'anglais et le français. Pendant les périodes « semi-creuses » (soit les deux premiers mois de chaque présidence tournante), nous avons le loisir de réviser toute traduction, mais durant les périodes « pleines », ce n'est plus possible.

1.1. Aux fins de la présentation de la problématique qui me préoccupe, s'impose un bref aperçu organisationnel. Le Conseil est, avec le Parlement européen, le législateur de l'Union, mais il n'intervient que sur proposition de la Commission. Dans la pratique, cela signifie que — puisque l'Union compte actuellement 20 langues officielles — la première version hongroise d'un texte formulé en anglais ou en français est produite au niveau de la Direction Générale de la Traduction de la Commission située à Luxembourg. Au sein du Conseil, les décisions sont prises à trois niveaux, à savoir celui des groupes de travail, constitués des experts nationaux, ensuite à celui du Comité des représentants permanents (Coreper), qui est la seconde instance de conciliation de nature politique, et finalement au sein des diverses formations du Conseil *CAGRE*, *Conseil ECOFIN*, *Conseil JAI*, *Conseil EPSCO*, *Conseil COMPET*, *Conseil TTE*, *Conseil AGRI*, *Conseil EJC*, dans lesquelles interviennent les ministres fonctionnels des Etats-membres<sup>3</sup>. Cependant la procédure ne s'arrête pas là : en effet, du fait de la procédure de coopération et de la procédure de codécision, l'influence du Parlement sur la législation ne cesse de s'accroître.

1.2. Cet aperçu sommaire était nécessaire pour souligner qu'à chaque étape de la procédure décisionnelle, les « fichiers interinstitutionnels » ou « dossiers

---

<sup>1</sup> [http://publications.eu.int/general/oj\\_fr.html](http://publications.eu.int/general/oj_fr.html)

<sup>2</sup> Parlement européen, Conseil de l'Union européenne, Commission européenne, Cour de justice des Communautés européennes, Cour des comptes européenne, Médiateur européen, Le contrôleur européen de la protection des données, [http://europa.eu.int/institutions/index\\_fr.htm](http://europa.eu.int/institutions/index_fr.htm)

<sup>3</sup> [http://domus/Europe\\_A-Z/docs/Az\\_fr.pdf](http://domus/Europe_A-Z/docs/Az_fr.pdf)

interinstitutionnels » reviennent à l'Unité de traduction hongroise du Secrétariat Général du Conseil pour (re)traitement linguistique<sup>4</sup>.

Lorsqu'une proposition de législation de la Commission nous parvient la première fois, sur la fiche accompagnant le document, la Coordination linguistique centrale marque « premier passage au Conseil », ce qui revient à un avertissement adressé aux traducteurs-réviseurs, une mise en garde en vue du contrôle de la qualité. Par la suite et au fur et à mesure que la proposition passe par les diverses instances de conciliation, le texte subit des modifications plus ou moins substantielles : à cette étape, la Coordination centrale produit un « docucomp », c'est-à-dire un document issu d'une procédure de comparaison automatisée, censée faciliter la tâche du traducteur qui, en principe, n'a à procéder qu'aux modifications. A cette étape donc, il n'y a pas de supervision systématique du texte. Finalement, la même chose se répète suite aux amendements adoptés par le Parlement.

De tout ceci il ressort qu'il existe essentiellement deux types de révision des traductions, celui des textes émanant de la Commission et celui des textes produits « à partir de zéro » dans notre Unité<sup>5</sup>.

1.3. Il n'existe pas de définition claire et unique de la mission et des responsabilités du réviseur au niveau du Conseil et encore moins au niveau interinstitutionnel. Aussi, notre « conseillère linguistique » s'est-elle attelée à cette tâche à l'issue de laquelle il a été consigné à l'écrit que :

- le réviseur est un filtre pour éliminer les erreurs humaines,
- les nouveaux venus doivent être révisés de près et instruits pour toute erreur,
- après que le traducteur est rôdé, le réviseur ne vérifie plus l'exactitude de tous les termes techniques ou les titres que dans des cas suspects,
- est censé vérifier les noms, nombres et données,
- est censé contrôler l'intégralité du texte, s'il n'y a pas d'omissions,
- est censé contrôler s'il n'y a pas de faux-sens ou de contre-sens,
- est censé contrôler la cohérence d'utilisation des termes techniques,
- en cas de différend, le dernier mot revient au réviseur,
- dans la mesure du possible, il consulte le traducteur avant même la sortie du texte ou après ; Mais :
- il respecte l'autonomie du traducteur et ne fait pas prévaloir ses propres préférences stylistiques,
- ne vérifie pas tous les termes techniques *et ne compare pas toutes les phrases avec les bases*,
- ne retraduit pas le texte<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> <http://atrium/home/home.asp?p=/hu/index.html>

<sup>5</sup> Situation normale sur le marché privé mais rarissime au niveau du Conseil.

<sup>6</sup> Document interne de l'Unité de traduction hongroise.

J'ai tenu à citer ce document parce qu'il fait état de lacunes fondamentales : en effet, il n'est nulle part fait mention du *non-sens*, *des calques*, ni de la vérification de la *cohésion du texte*.

2.0. Dans cet article, parmi les nombreux problèmes récurrents relevés dans les textes-cibles hongrois, je me propose de me pencher sur cette dernière problématique qui, en règle générale, est complètement ignorée par les réviseurs. Elle est étroitement liée à l'ordre des mots dans la phrase et à la problématique de l'articulation communicative de la phrase. Simultanément, je m'attacherai à démontrer les causes possibles de la disparition de la frontière entre thème et rhème, en me focalisant sur l'impact de l'outil de traduction Trados. Le phénomène dont je m'en vais rendre compte est si fréquent qu'au bout d'un certain temps même les rares réviseurs avertis et circonspects en viennent à se demander si l'ordre des mots récriminé ne serait pas, après tout, l'ordre « normal » dans le hongrois.

2.1. Trados est une application leader du marché des logiciels de traduction assistée par ordinateur (TAO), outil obligatoire du traducteur au Conseil. Avant la traduction d'un document, il est créée une mémoire de travail dans laquelle sont introduites les phrases en langue-source et en langue-cible des documents servant de base au document à traduire. Dans le cas de textes suivant un modèle répétitif et requérant une cohérence d'utilisation des termes techniques, son utilité ne souffre aucun doute. Cependant, à côté de cette qualité utilisée à bon escient par les traducteurs, Trados présente bien des pièges, dont un des principaux est son architecture basée sur des *phrases*.

Je formule deux hypothèses :

- a) En raison des solutions souvent à 100% (du moins apparemment) offertes par Trados, le traducteur est obnubilé par les *phrases*, ce qui aboutit trop souvent à un amas de phrases ne constituant pas *texte hongrois*.
- b) Les langues-sources étant des langues indo-européennes, la facilité offerte par Trados se trouve renforcée par la différence fondamentale entre l'articulation communicative de la phrase anglaise/française, et celle de la phrase hongroise, ce qui entraîne trop souvent des interférences syntaxiques. L'ordre des mots des phrases-cibles étant dissocié de l'articulation communicative de celles-ci, les phrases ne constituent que des « quasi-textes »<sup>7</sup> : certes, les phrases sont bien formées et jugées toutes grammaticales par les locuteurs natifs, qui ne les reconnaissent pourtant pas en tant que formant texte, parce que cet amas de phrases ne correspond pas à leurs intuitions relatives à la cohésion de celui-ci. Ma seconde hypothèse consiste à affirmer que — à côté du caractère hautement technique (juridique en

---

<sup>7</sup> KLAUDY, Kinga, *Fordítás és aktuális tagolás [Traduction et articulation communicative de la phrase]*, Budapest, Akadémiai Kiadó, «Nyelvtudományi értekezések», 1987, p. 123.

l'occurrence) des textes traduits au sein du Conseil, la compréhension et l'interprétation correspondant à la volonté du législateur sont obliérées par ce dysfonctionnement textuel. Celui-ci, de par sa nature récurrente (démultipliée encore par l'outil Trados) risque d'altérer durablement le hongrois juridique des actes européens, aboutissant en fin de compte à un jargon juridique eurhongrois, différant sensiblement du langage juridique hongrois.

2.2. Les exemples suivants<sup>8</sup> sont pris dans un corpus de textes hongrois ayant apparu à divers stades de la procédure décisionnelle, les versions 1, 2, 3 et 4a) ayant été produites par des agents auxquels les institutions européennes se sont adressés pour la traduction, tandis que les versions 1, 2, 3b) sont des versions révisées par moi-même, finalement la version 4b) est une version formulée par deux jeunes traductrices conscientes de la problématique esquissée dans cet article.

*1. Cette répartition des tâches et la détermination des formes que doit prendre la coopération entre l'État membre d'origine et l'État membre de détachement permet de faciliter l'exercice de la libre circulation des services, en particulier en supprimant certaines procédures administratives excessives, tout en améliorant le contrôle du respect des conditions de travail et d'emploi conformément à la directive 96/71/CE.*

*a) A származási tagállam és a kiküldetés helye szerinti tagállam feladatainak megosztása és a köztük fennálló együttműködés formáinak meghatározása megkönnyíti a szolgáltatások szabad mozgását, különösen az aránytalan terhet jelentő adminisztratív eljárások eltörlése által, ugyanakkor javítva a foglalkoztatási- és munkakörülményeknek való megfelelés ellenőrzését a 96/71/EK irányelvvel összhangban.*

*b) A származási tagállam és a kiküldetés helye szerinti tagállam feladatainak elhatárolása és a köztük fennálló együttműködés formáinak meghatározása — különösen egyes, aránytalan terhet jelentő igazgatási eljárások eltörlése révén, valamint a 96/71/EK irányelvvel összhangban a foglalkoztatási- és munkakörülményeknek való megfelelés ellenőrzésének javításával egyidejűleg — megkönnyíti a szolgáltatások szabad mozgását.*

La description de 1a) permet de constater que si le traducteur maîtrise certaines techniques basiques comme le déplacement de l'expansion du groupe nominal et l'insertion de certains termes permettant d'éviter la rupture de la phrase (« fennálló »), sa phrase fait état d'une linéarité reflétant celle de la phrase française. Cependant, malgré la brièveté de la phrase et la facilité de l'interprétation sémantique, la solution hongroise requiert une reformulation mentale, soit un effort supplémentaire de la part du destinataire, quel qu'il soit, et ceci, parce que

<sup>8</sup> Ayant puisé dans des documents de travail authentiques pour constituer mon mini-corpus, j'ai dû me restreindre à des contextes minima, sans pouvoir fournir les références exactes.



l'ordre des mots hongrois suit un modèle communicatif strictement indoeuropéen. Si dans le français et le hongrois le rhème véhiculant l'information nouvelle est exprimé par le verbe/le syntagme verbal, leur ordre respectif dans la phrase diffère du tout au tout : alors que dans le français le verbe se trouve au début du rhème et on peut parler soit d'un rhème égal, soit d'un rhème progressif, dans le hongrois le rhème est soit égal, soit régressif<sup>9</sup>. Alors que dans le français la position postverbale permet des possibilités quasi infinies d'expansion (soit dans le français l'expansion se fait à droite), dans le hongrois elle doit se faire à gauche. Or, suite au calque syntaxique et à la traduction linéaire, l'articulation communicative de la phrase hongroise se trouve perturbée : lorsque le lecteur natif croit être parvenu au sommet communicatif en étant arrivé au verbe hongrois, il découvre d'autres parties du rhème.

*2. En outre, il n'est pas nécessaire que l'obligation de souscrire une assurance appropriée fasse l'objet d'une loi ; il suffit que cette obligation fasse partie des règles de déontologie fixées par les ordres professionnels.*

*a) Nem szükséges továbbá törvény által megállapítani a megfelelő biztosításra vonatkozó kötelezettségeket. Elegendő, ha a biztosítási kötelezettség részét képezi a szakmai testületek által a szakmai etikával kapcsolatosan megállapított szabályoknak.*

*b) Ezen túlmenően a megfelelő biztosításra vonatkozó kötelezettséget nem szükséges jogi eszközökkel megállapítani. Elegendő, ha a biztosítási kötelezettség a szakmai testületek által meghatározott szakmai etikai szabályok részét képezi.*

Dans la première phrase de 2a), il s'agit tout bonnement de l'interversion du thème et du rhème (pour ne pas parler du faux-sens constitué par l'ignorance de la polysémie du terme *loi*). Dans la seconde phrase, de nouveau, l'expansion du verbe se trouve à droite au lieu de se trouver à gauche.

*3. La Commission soumet les rapports et les observations des États membres au comité visé à l'article 42, paragraphe 1, qui peut faire des observations.*

*a) A Bizottság benyújtja a jelentéseket és a tagállamok észrevételeit a 42. cikk (1) bekezdésében említett bizottságnak, amely tehet észrevételeket.*

*b) A Bizottság a jelentéseket és a tagállamok észrevételeit benyújtja a 42. cikk (1) bekezdésében említett bizottságnak, amely észrevételeket tehet.*

Dans le troisième exemple, le dysfonctionnement de l'articulation communicative de la phrase (interversion du COD et du verbe faible) aboutit non à une difficulté d'interprétation mais à un contre-sens lourd de conséquences politiques,

<sup>9</sup> KLAUDY, Kinga, « A kommunikatív szakaszhatárok eltűnése a magyarra fordított európai uniós szövegekben », [http://64.233.179.104/search?q=cache:em2xxDNThh4J:www.c3.hu/~nyelvor/period/1284/128402.pdf+%22Klaudy+Kinga%22&hl=hu&gl=hu&ct=clnk&cd=3&lr=lang\\_hu](http://64.233.179.104/search?q=cache:em2xxDNThh4J:www.c3.hu/~nyelvor/period/1284/128402.pdf+%22Klaudy+Kinga%22&hl=hu&gl=hu&ct=clnk&cd=3&lr=lang_hu), p. 402.

la seule interprétation possible de cet ordre des mots étant : *ce comité peut certes faire des observations, mais celles-ci ne seront pas prises en compte.*

#### *4. Interventions chirurgicales*

*Toutes les interventions chirurgicales pratiquées à d'autres fins que thérapeutiques ou de diagnostic et provoquant des dommages ou la perte d'une partie sensible du corps ou une altération de la structure osseuse sont interdites.*

*Toutefois, l'épointage du bec ne devrait être autorisé que si toutes les autres mesures visant à prévenir le piquage de plumes et le cannibalisme ont échoué, qu'après consultation d'un vétérinaire et sur conseil de celui-ci, et que si cette opération est pratiquée par un personnel qualifié sur les poussins de moins de dix jours.*

#### *Műtéti beavatkozások*

*Tilos minden nem gyógyászati vagy diagnosztikai célból végzett műtéti beavatkozás, amely a test érzékeny részének sérülését vagy elvesztését, vagy a csontszerkezet módosítását eredményezi.*

*a) A csőr Kurtitást azonban kizárólag abban az esetben lehet engedélyezni, ha a tollcsipkedés és a kannibalizmus megelőzésére szolgáló valamennyi egyéb intézkedést kimerítették, valamint kizárólag állatorvosi konzultációt követően és állatorvos tanácsára, és amennyiben azt szakképzett személyzet végzi 10 naposnál fiatalabb csirkéken.*

*b) A csőr Kurtitást azonban lehet engedélyezni, de kizárólag abban az esetben, ha a tollcsipkedés és a kannibalizmus megelőzésére szolgáló valamennyi egyéb intézkedést kimerítették, valamint kizárólag állatorvosi konzultációt követően és állatorvos tanácsára, és amennyiben azt szakképzett személyzet végzi 10 naposnál fiatalabb csirkéken.*

L'exemple final reflète l'impact néfaste que risque d'avoir l'utilisation inconsidérée de Trados, ainsi que la technique automatique de copier-coller qu'il offre. En effet, la première version hongroise a été offerte comme solution à 100% (soit cette partie du texte avait déjà été traduite), et c'est une phrase communicativement appropriée, mais elle ne l'est qu'au niveau de la phrase et non au niveau du *texte*, donc si le traducteur manque d'esprit critique, il tombera dans le piège. Cette fois-ci, les traductrices sont passées outre les consignes relatives à la révision des traductions et ont raisonné *texte*, d'où la solution communicativement appropriée au niveau textuel.

Le problème soulevé dans cet article n'est qu'un parmi de nombreux autres que rencontrent les réviseurs. Cependant, l'on ne peut pas insister suffisamment sur son importance particulière au regard de la lecture et la compréhension facile des actes juridiques, par définition parfois bien opaques pour bien d'autres raisons. Les agents des unités de traduction devraient faciliter au lieu d'entraver le passage du message d'une langue à l'autre. A cet effet, les traducteurs et les réviseurs devraient se préoccuper davantage de la cohésion textuelle et ne pas perdre de vue leur public-cible s'ils s'attachent à réduire au strict minimum l'eurojargonnisation du langage juridique hongrois.

## **Le référendum sur le Traité constitutionnel de l'UE en France**

### **La naissance du Traité constitutionnel**

Le Traité constitutionnel de l'UE est considéré comme l'aboutissement d'une série de réformes institutionnelles de plusieurs décennies qui s'avèrent indispensables à la formation et à l'organisation de la nouvelle Europe élargie à 25 pays membres. Les réformes institutionnelles de l'UE se cristallisent essentiellement sur deux questions : l'efficacité décisionnelle et la légitimité démocratique. Il en a déjà résulté des réformes débouchant sur des changements importants : création du Conseil européen en 1974, élection du Parlement européen au suffrage universel direct en 1979, entrée en vigueur de l'Acte unique européen en 1987 et du Traité sur l'Union européenne en 1993. Les négociations des Traités d'Amsterdam (en 1997) et de Nice (en 2000) ont montré combien la question institutionnelle est devenue un enjeu majeur dans la perspective d'un nouvel élargissement à l'Est et au Sud<sup>1</sup>. Les négociateurs de ces deux traités mentionnés ont essayé de doter l'Union d'institutions efficaces et légitimes en introduisant des réformes sur la composition de la Commission, sur l'extension du vote à la majorité qualifiée, sur la pondération des voix au sein du Conseil et sur les coopérations renforcées. Pour réussir l'élargissement historique, la continuation du processus constitutionnel est devenu indispensable. La Déclaration de Laeken de décembre 2001 par les chefs d'État et de gouvernement de l'Union européenne a prévu la convocation d'une Convention au printemps 2002 pour l'élaboration d'un projet constitutionnel pour une Union élargie.

Le texte du projet de Constitution a été élaboré entre mars 2002 et juin 2003 et adopté par consensus au niveau d'une Convention rassemblant les parlementaires et les délégués des gouvernements des 25 pays concernés. Ce projet de Constitution a fait l'objet d'âpres négociations lors de la Conférence intergouvernementale (CIG) lancée le 4 octobre 2003 à Rome.

### **Les questions épineuses soulevées lors des débats de la CIG de 2003**

Le clivage le plus profond était celui qui opposait d'une part les six pays fondateurs plus la Grande Bretagne soucieux de s'en tenir le plus près possible au texte, et de l'autre, le reste des États membres – dont les futurs membres menés

---

<sup>1</sup> DOUTRIAUX, Yves – LEQUESNE, Christian, *Les institutions de l'Union européenne*, Paris, La Documentation française, 2001, p. 17.

par l'Espagne et aussi par la Pologne – qui exigeait une véritable révision du projet constitutionnel. Le principe de la double majorité (seuil de 50% des États et 60% de la population) à appliquer au cours des prises de décision du Conseil a été contesté par ces deux pays mentionnés, qui le considéraient comme défavorable par rapport à la pondération des voix stipulée par le Traité de Nice qui leur a attribué presque autant de nombre de voix (27) qu'aux 5 plus grands (29).

Le projet de Constitution n'a pas en fin de compte été approuvé lors du Conseil européen de décembre 2003 à Rome. L'échec s'explique essentiellement par les différends déjà mentionnés, dont le plus important était celui qui se manifestaient au sujet du principe de la double majorité. Dans leur déclaration de décembre 2003 les chefs d'État et de gouvernement ont demandé à la nouvelle présidence irlandaise de trouver des compromis pour la continuation des négociations au printemps 2004. Grâce aux efforts de la présidence irlandaise le texte du projet constitutionnel a enfin été adopté le 18 juin 2004 par les 25 chefs d'État et de gouvernement à Bruxelles.

Le texte adopté est conforme à 90% à celui du projet de Constitution élaboré par la Convention. Au lieu du terme Constitution on préfère utiliser celui de « traité constitutionnel » en indiquant que l'Union n'est pas une fédération mais plutôt une intégration où les États-membres gardent une partie importante de leur souveraineté. Cela n'empêche pas pour autant les avancées en vue du renforcement de l'aspect fédératif de l'Union.

Ces avancées institutionnelles seront développées par la suite :

### **Personnalité juridique de l'Union européenne**

L'Union est dotée d'une personnalité juridique et la voie est désormais ouverte à la fusion des différents traités. L'attribution d'une personnalité juridique est essentielle car elle conditionne la possibilité d'aller en justice, de posséder des biens ou de signer des traités. Avec la fusion des traités on a établi une personnalité juridique unique. On a effacé ainsi la structure dite « en pilier » en unifiant les différentes procédures appliquées dans les trois piliers.

### **Présidence du Conseil**

L'Europe unifiée sera dotée pour la première fois d'un président du Conseil européen. Le Conseil aura donc un président permanent élu par le Conseil européen à la majorité qualifiée pour une durée de deux ans et demi, dont le mandat est renouvelable une fois. Le président sera secondé par un vice-président, ministre des affaires étrangères remplaçant à la fois le commissaire aux affaires extérieures et le haut représentant à la politique étrangère commune actuels. C'est lui qui présidera en permanence le Conseil des ministres des affaires étrangères alors

que la présidence des autres formations sera assumée par des « équipes de présidence » pour une durée d'un an (au lieu de six mois) dont la rotation sera réglémentée par le Conseil européen, tenant compte des « équilibres politiques et géographiques européens et de la diversité des États membres »<sup>2</sup>. Les différentes formations du Conseil ne sont pas mentionnées à l'exception du Conseil législatif et des affaires générales. Cette formation comporte une distinction de fonctionnalité. Il est précisé que lorsque le Conseil siège en formation législative en public, il sera l'enceinte d'adoption et de discussion de toute proposition législative. Lorsque le Conseil siège en formation de Conseil des affaires générales il aura la tâche d'une coordination d'ensemble et la préparation des travaux du Conseil européen. Les formations sectorielles ne disparaissent pas mais se concentrent sur leur fonction de coordination et exécutive<sup>3</sup>.

### **Vote à la majorité qualifiée au sein du Conseil**

En lieu et place d'une pondération des voix – système modifié à Nice – cette majorité qualifiée est acquise si au moins 55% des États membres (au moins 15 États) s'accorde sur une question et si ces derniers représentent au moins 65% de la population européenne. La minorité de blocage devra être atteinte par le vote négatif d'au moins quatre pays, cela afin d'éviter que les trois plus grands ne disposent *de facto* d'un veto. La majorité qualifiée gagne du terrain mais l'essentiel des compétences politiques – politique de défense, politique étrangère, coopération judiciaire en matière pénale (lutte contre la criminalité et le terrorisme), politique sociale et politique fiscale – ne fera pas partie des thèmes relevant de la double majorité, ils seront régis par un système de décision intergouvernemental. Le traité constitutionnel repousse à 2009 l'entrée en vigueur de nouvelles règles sur la majorité qualifiée ainsi que celles de la présidence.

### **La Commission européenne**

Meilleure définition du rôle de la Commission et fixation de sa composition à un nombre de commissaires égal aux deux tiers du nombre d'État membres (sauf si le Conseil européen n'en décide autrement). Le texte prévoit une rotation égalitaire des commissaires dont les modalités seront organisées par le Conseil européen. Cette disposition n'entrera en vigueur qu'à partir de 2014, jusqu'à cette date on maintiendra le système d'un commissaire par État.

---

<sup>2</sup> PONCINS, Étienne de, (présentation, commentaires), *Vers une Constitution européenne*, Paris, Éditions 10/18, 2003, p. 148.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 147.

Conformément aux dispositions du texte, le Président de la Commission sera élu par le Parlement européen à la majorité de ses membres sur proposition du Conseil européen et ce dernier votera sur la personne à la majorité qualifiée en tenant compte du résultat des élections européennes, ce qui accroîtera la légitimité de cette fonction supranationale.

Les pouvoirs du Président de la Commission seront renforcés dans le choix des commissaires et l'organisation de la Commission<sup>4</sup>. Le Ministre des affaires étrangères de l'Union qui est un des vice-présidents de la Commission sera nommé avec l'accord du président de la Commission par le Conseil européen statuant à la majorité qualifiée.

### **Le Parlement**

Le Parlement n'a subi que des modifications très limitées. Le nombre de ses membres ne dépassera pas 750. La représentation des citoyens européens est assurée de façon « dégressivement proportionnelle » avec la fixation d'un seuil minimum de 6 députés par État membre. Le texte renforce les pouvoirs du Parlement qui codécidera la plupart des lois européennes avec le Conseil des ministres, mais il perd par ailleurs l'essentiel de ses prérogatives budgétaires, qu'il s'agisse des ressources propres ou du cadre financier pluriannuel.

En dehors de la pratique de la démocratie représentative le texte établit le principe de la démocratie participative, c'est-à-dire la participation de la société civile à la prise de décision commune. Un référendum d'initiative populaire – subordonné à 1 million de signatures – est prévu par le Traité constitutionnel qui oblige la Commission européenne à soumettre une proposition de loi.

On a considéré comme une grande « percée » démocratique le fait que la Charte des droits fondamentaux – proclamée lors du Conseil européen de Nice en décembre 2000 – a été intégrée dans le texte du Traité constitutionnel ainsi que l'engagement de l'Union à adhérer à la Convention des Droits de l'Homme. La Charte qui énumère les droits du citoyen en matière de libertés et justice s'applique désormais au droit communautaire.

### **La Cour de Justice**

La Cour est l'une des institutions européennes qui avec le Parlement voit ses pouvoirs et prérogatives les plus élargies. La suppression des piliers et plus particulièrement du troisième pilier consacré au domaine de justice permet d'étendre sensiblement son contrôle juridictionnel (la PESC échappe à sa juridiction). On a

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 166–167.

reconnu explicitement la primauté du droit de l'Union sur celui des États membres dont le garant est la Cour de justice.

### **Les actes juridiques de l'Union européenne**

Le Traité constitutionnel a beaucoup simplifié les actes juridiques de l'Union ; en ramenant le nombre des actes juridiques de 15 à 6, il a introduit une nette distinction entre ceux qui relèvent du domaine législatif – la loi européenne et la loi-cadre européenne – et les autres qui sont des actes non législatifs comme règlements, décisions, recommandations et avis<sup>5</sup>.

L'introduction d'une clause de retrait ou de sortie volontaire de l'Union est une innovation institutionnelle majeure qui rend possible pour un État membre de se retirer de l'Union conformément aux règles constitutionnelles définies. En cas de non respect des valeurs fondamentales de l'Union les droits d'appartenance à l'Union peuvent être suspendus.

### **Procédure de ratification du Traité**

Le Traité constitutionnel devra être ratifié par tous les 25 États membres de l'UE pour qu'il entre en vigueur en novembre 2006. Cette ratification a déjà été ou sera effectuée selon les États membres, soit par voie de vote parlementaire : Lituanie, Hongrie (2004), Slovaquie, Italie, Grèce, Espagne, Belgique, Autriche, Allemagne, Chypre, Lettonie, Malte, Estonie, Suède (2005), Finlande (2006) soit par voie de référendum populaire : France, Pays-Bas, Luxembourg, Pologne, Danemark, Portugal (2005), Irlande, Grande-Bretagne, République Tchèque.

Une clause prévoit le cas où quatre cinquièmes des États membres ont déjà ratifié le traité et qu'une petite minorité d'États membres éprouverait des difficultés à le ratifier, empêchant ainsi une large majorité d'adopter la Constitution, c'est le Conseil européen qui se saisira de la question en vue de dégager une solution politique.

### **Les enjeux de la ratification française et les arguments du « oui » et du « non »**

En France on a souvent comparé les enjeux de ce référendum à ceux du référendum organisé sur le Traité de Maastricht en 1992. L'enjeu du référendum de 2005 n'était pourtant pas le même que celui de 1992 qui touchait à l'essentiel avec la création de l'euro et qui a provoqué une véritable controverse entre pro-européens et défenseurs de la souveraineté nationale en opposant les partisans

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 185–187.

et adversaires de l'approfondissement de l'UE. Le référendum sur le Traité constitutionnel portait sur l'organisation de l'Europe et le clivage n'était plus entre la gauche et la droite mais à l'intérieur de ces deux familles politiques<sup>6</sup>.

La majorité parlementaire centre-droite (UMP), ainsi que l'opposition centre-gauche dont la majorité du Parti socialiste et les Vert étaient favorables à la ratification du texte en considérant que grâce aux nouveaux postes du président et du ministre des affaires étrangères prévus par le texte, l'importance internationale de l'UE allait augmenter. Ils estimaient que la prise de décision deviendrait plus démocratique par l'élargissement des compétences du Parlement dans la procédure législative et que l'intégration de la Charte des droits fondamentaux dans le Traité allait élargir la dimension sociale de l'Union.

À la différence du référendum sur la Traité de Maastricht, le Parti socialiste était très divisé dans la question de la ratification. L'ancien premier ministre socialiste, Laurent Fabius, l'ancien premier secrétaire du parti, Henri Emmanuelli, et Jean-Luc Mélenchon, sénateur et membre du bureau national du PS ont commencé à mener une campagne en faveur du rejet du projet constitutionnel. La direction du parti socialiste a organisé un référendum interne au sein du parti le 1<sup>er</sup> décembre 2004 et la majorité des partisans socialistes a voté en faveur du « oui », alors que les arguments « des rebelles » – qui se considéraient pro-européens – ont réussi à convaincre 40% de leurs camarades<sup>7</sup>. Les adversaires socialistes du projet constitutionnel ont avancé plusieurs arguments en faveur du « non ». Ils affirmaient qu'en acceptant le texte, on allait « renoncer à une Europe puissance au profit d'une Europe diluée et finalement affaiblie » et qu'au lieu d'une Europe plus sociale le texte allait créer une Europe trop libérale qui manquerait de solidarité<sup>8</sup>. Laurent Fabius a contesté l'orientation de la politique économique de l'UE, surtout la gestion de l'euro en considérant que la Banque Centrale Européenne restait inerte devant la surévaluation de l'euro, ruineuse pour l'économie française. La campagne du « non » s'est nourrie de la crainte des délocalisations et des directives européennes néolibérales comme la directive dite Bolkstein qui prévoyait que les règles sociales et les normes de protection des consommateurs seraient désormais celles du pays d'origine et non plus celle du pays où on travaillait. Selon l'ancien premier ministre, si on approuve cette directive on favorisera le dumping social et on réduira la sécurité des consommateurs en menaçant les services publics français. Fabius et les partisans du « non » comptaient aussi sur le leader paysan populiste, José Bové qui apparaît dans la campagne comme le meneur des agriculteurs mécontents de la politique agri-

<sup>6</sup> BAZIN, F. – ASKOLOVITZ, C., « Gauche, un non sans conviction », *Le Nouvel Observateur*, 10–16 mars 2005, p. 29.

<sup>7</sup> BAZIN, F., « Non, je ne regrette rien ... », *Le Nouvel Observateur*, 20–26 janvier 2005, p. 23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 23.



cole de Bruxelles<sup>9</sup>. Les partisans de « oui » du Parti socialiste ont accusé Fabius et les autres adversaires du Traité de vouloir déstabiliser le PS et son premier secrétaire, François Hollande. Derrière le référendum certains voyaient se profiler les ambitions de l'ancien premier ministre pour les présidentielles de 2007.

Les principaux représentants de la droite du rejet du Traité constitutionnel étaient l'extrême-droite (Front National) et les souverainistes du Mouvement pour la France dirigés par Philippe de Villiers. Son argumentation populiste était basée sur la menace que la France allait perdre sa souveraineté, que les règles de l'Europe prédomineraient sur les lois françaises et qu'un régime soviétoforme a remplacé l'Europe des pères fondateurs et que le politbureau de la Commission a imposé ses « oukases ». Le texte constitutionnel élargira d'ailleurs davantage les compétences de la Commission<sup>10</sup>. Il a utilisé dans son argumentation la menace de la concurrence de la main d'œuvre bon marché des pays récemment adhérents ainsi que la vision d'horreur de la future adhésion de la Turquie, profitant de l'anxiété de la population d'intégrer une Turquie musulmane de plus de 70 millions d'habitants. Durant la campagne, les partisans du « non » de droite ont donné une image noire des nouveaux pays membres d'Europe centrale, « le plombier polonais » est devenu le symbole honni des pays ex-communistes accusés de dumping social, soupçonnés de casser les prix et d'attirer grâce à leurs bas salaires des entreprises candidates à la délocalisation<sup>11</sup>.

L'extrême-gauche communiste (PC) et trotskiste se prononçaient aussi pour le rejet du texte constitutionnel en affirmant qu'il donnerait plus de chance à « l'expansion du capitalisme », et n'assurerait pas la protection des emplois des travailleurs français.

Le « non » des adversaires du Traité constitutionnel était fortement motivé par la volonté de sanctionner leur gouvernement actuel dont le bilan économique et social a été jugé très négativement. L'impopularité du gouvernement Raffarin s'expliquait par les problèmes aggravés sur les plan de l'emploi (taux de chômage s'élevant à 10%), du pouvoir d'achat, du logement, de la santé et des services publics. En votant contre le Traité, ces électeurs voulaient rejeter le pouvoir en place en exprimant ainsi leur mécontentement avec la situation économique et sociale, considérant que les dirigeants du pays ne représentaient pas efficacement les intérêts de la France contre un libéralisme économique excessif représenté par Bruxelles. Le « non » au Traité est considéré comme un vote contestataire, un refus de la politique du gouvernement de centre-droite, partisan de l'acceptation du texte.

---

<sup>9</sup> BAZIN, F. – ASKOLOVITZ, C., *Art. cit.*, p. 28.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>11</sup> TESTAULT, J-L., « Le non français vise aussi l'élargissement de l'Union », in *Dernières Nouvelles d'Alsace* (DNA) 1<sup>er</sup> juin 2005, p. 7.

### **Le référendum du 29 mai, les causes et les conséquences de la victoire du « non »**

Les résultats des sondages d'opinion ont déjà pronostiqué pour la première fois au mois de mars la victoire du « non » et cette tendance n'a pas changé durablement jusqu'au référendum. Lors du référendum du 29 mai – avec un taux de participation élevé (70%) – 55% des électeurs français ont rejeté le Traité constitutionnel ce qui a provoqué un séisme dans la vie politique française et internationale.

La victoire du « non » était due essentiellement au vote sanction des agriculteurs, des ouvriers, des commerçants, des fonctionnaires et des jeunes motivés par leurs préoccupations du chômage, de la globalisation, de la concurrence économique de l'Europe-centrale, de l'arrivée massive d'une main d'œuvre étrangère sur le marché du travail français et de l'adhésion prévue de la Turquie. Les salariés s'opposaient très majoritairement à la ratification à hauteur de 62% (TNS-Sofrès), dont les ouvriers (71%), les employés (66%). 70% des agriculteurs ont voté aussi « non », confirmant leur hostilité à la politique agricole de l'UE. Le « non » s'imposait plus largement auprès des Français âgés de 40 à 54 ans (63%). À la différence du référendum sur le Traité de Maastricht, les jeunes ont cette fois voté clairement dans le camp des adversaires de la Constitution, 62% des 18–29 ans qui ont participé au scrutin ont voté « non » selon CSA<sup>12</sup>. On pouvait observer que près de la totalité des sympathisants du PC ou du FN ont voté contre la Constitution (respectivement 94% et 95%) : Par ailleurs une large majorité des proches du PS (61%) et des Verts (61%) se sont également prononcés contre la Constitution et seul un quart des partisans de l'UMP/UDF les ont suivis (25%)<sup>13</sup>. Les électeurs du « non » ont cité comme raison le fait qu'à leurs yeux, la Constitution aurait des conséquences négatives sur l'emploi en France (31%) dont la situation économique en termes de chômage est déjà jugé comme trop mauvais (26%). L'opposition aux dirigeants politiques français est citée par 18% des partisans du « non » (21% auprès des plus de 40 ans)<sup>14</sup>.

Avec le rejet du texte, les Français voulaient aussi sanctionner leur gouvernement impopulaire. Deux jours après le référendum, le chef du gouvernement, Jean-Pierre Raffarin a présenté sa démission au chef de l'État. Le président Chirac a été désavoué lui aussi par ce vote sanction dont la position nationale et internationale a été affaiblie par le résultat du référendum. Chirac espérait qu'avec la proposition du référendum il pourrait établir un consensus national autour du

---

<sup>12</sup> « La Constitution européenne. Sondage post-référendum en France », in *Flash Eurobaromètre 171 TNS Sofres c/o EOS Gallup Europe*, juin 2005, p. 30, et DNA, 31 mai 2005, p. 3.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 17.

« oui », soutenu aussi bien par l'UMP que par le PS, en consolidant sa position politique par une consultation populaire. Il fut déçu dans ses espoirs. Après avoir confié le mandat de premier ministre à un de ses fidèles, Dominique de Villepin, il n'a pas réussi à empêcher l'entrée au gouvernement de son grand rival, Nicolas Sarkozy qui deviendra le numéro deux de l'équipe ministérielle, tout en gardant la direction du parti gouvernemental. La position du chef de l'UMP n'a pas été ébranlée par la victoire du « non », parce que trois-quarts des électeurs du parti gouvernemental ont voté pour le « oui ». Ce n'était pas le cas des proches du PS dont 61% ont voté pour le « non », ce qui a abouti à la déstabilisation du premier secrétaire du parti socialiste et à l'exclusion de Laurent Fabius du Bureau national du PS.

Selon les résultats du sondage poste-référendum cité, malgré la victoire du « non », les Français ont confirmé leur attachement à l'UE, 88% des répondants estimaient que l'appartenance de la France à l'UE est une bonne chose : cet avantage est reconnu non seulement des partisans de « oui » (99%) mais dans une très large mesure par les partisans du « non » (89%). En outre, trois-quarts des répondants déclaraient que la Constitution européenne était indispensable à la poursuite de la construction européenne (75%). La majorité des Français pensait que la victoire du « non » permettrait une renégociation de la Constitution pour arriver à un texte qui serait plus social (62%) et qui défendrait mieux les intérêts de la France (59%)<sup>15</sup>. C'est l'opinion des pro-européens socialistes qui ont voté contre le texte actuel de la Constitution en exigeant un autre traité moins libéral, plus démocratique et plus social. En refusant les dispositions jugées excessivement libérales du traité ils veulent des marchés encadrés par des normes sociales et environnementales plus efficaces. Ils considèrent que la nouvelle course aux élections présidentielles en France exercera une forte pression favorable à la renégociation et que les Français jugeront les projets des présidentiables sur leur volonté et leur capacité à obtenir un meilleur traité européen<sup>16</sup>.

Le vote négatif en France eut des répercussions dans la coopération traditionnelle franco-allemande qui fut toujours le moteur de l'intégration européenne, ces deux pays étant partisans de l'élargissement et de l'approfondissement de l'UE. Le couple franco-allemand ne sera pas désormais tout-puissant dans la nouvelle UE élargie. (Les deux chambres du parlement allemand ont voté le Traité constitutionnel quelques jours avant le référendum français). La France étant mise en retrait de l'Union, la tentation sera grande pour une Allemagne – où la droite revient aux affaires au sein d'une grande coalition – de tourner ses regards vers Londres et Washington. Un des bénéficiaires du « non » français fut le premier ministre britannique qui put ainsi reporter son référendum sur le Traité – prévu

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>16</sup> GÉNÈREUX, Jacques, *Sens et conséquences du « non » français*, Paris, Seuil, 2005, p. 40–41.

pour le printemps 2006 – à une date indéterminée et profiter de l'affaiblissement des relations franco-allemandes en resserrant les liens avec Berlin<sup>17</sup>. Les conséquences du vote des Français pourraient être favorable aussi pour la diplomatie des États-Unis qui espérait que les nouveaux États-membres de l'Europe centrale et orientale ressentiraient plus de sympathie pour eux – qui les avait coalisés contre l'Irak – que pour une France qui ne s'avérait pas fiable. Le résultat négatif du référendum français risquait ainsi de réduire l'influence de la France dans ces nouveaux pays de l'UE qui se souvenaient bien des remontrances publiques de Chirac à propos de leur soutien aux États-Unis à la guerre en Irak. Le « non » français a beaucoup encouragé les adversaires hollandais du traité constitutionnel : trois jours après, les Pays-Bas ont rejeté aussi le projet. Le vote négatif s'expliquait – comme en France – par la défiance des électeurs face à une classe politique à laquelle ils ne faisaient plus confiance. La population néerlandaise a exprimé son mécontentement face à la hausse des prix attribuée à l'euro dans un pays qui est le plus gros contributeur net au budget européen. Le vote négatif a été également motivé par la peur de la Turquie et de l'immigration<sup>18</sup>. Le « non » français et hollandais a provoqué une stupéfaction générale parmi les dirigeants des institutions européennes. Le président en exercice de l'UE, le président de la Commission et le président du Parlement ont fait une déclaration commune sur la nécessité de la poursuite du processus de ratification. Même si de nombreux responsables politiques jugeaient que la Constitution est désormais « mortellement blessée », les dirigeants européens espéraient trouver une solution commune au sommet de Bruxelles des 16–17 juin. Ils devaient se tromper dans leurs attentes. Au lieu de démontrer l'unité de l'Union avec l'acceptation du budget pour la période de 2007–2013, les chefs d'État et de gouvernements n'ont pas réussi à se mettre d'accord sur cette question particulièrement importante. Le débat sur le projet de budget a plutôt accentué leur division ce qui a remis en cause l'un des principes fondamentaux de l'intégration européenne, la solidarité. En accordant aux pays membres une période de réflexion d'un an pour la ratification du Traité constitutionnel, le Conseil européen a gelé le processus de ratification. La crainte des Français que la victoire du « non » diminue l'influence de la France au sein des institutions européennes semble-t-elle justifiée par les derniers remaniements effectués par José Manuel Barroso qui a réduit spectaculairement le poids des hauts fonctionnaires français au profit des britanniques et irlandais au niveau des directions générales.

<sup>17</sup> VÁSÁRHELYI, Júlia, « Nem-baj (Francia népszavazás az EU-alkotmányról) », *HVG*, 4 juin 2005, p. 20.

<sup>18</sup> TESTAULT, *Op. cit.*, p. 7.

## Média-ti(sati)ons. Les méthodes d'investigation et les médias dans *Le chien jaune* de Simenon

On dit souvent que le roman policier est le seul genre romanesque de la modernité<sup>1</sup>. Se trouvant sur la frontière qui sépare les genres « mineurs » (le roman sentimental, la S. F.) de la « littérature », le récit policier est capable, depuis 150 ans, de se réinventer constamment, tant au niveau des structures qu'à celui des thèmes. Ce type de récit reprend et modifie les éléments du roman feuilleton<sup>2</sup>, entretient un rapport étroit avec le fait divers, rendant son évolution inséparable de celle de la presse moderne<sup>3</sup>, et s'inscrit dans la logique économique du marché littéraire et culturel.

La série Maigret de Simenon peut être révélatrice à plusieurs égards : d'une part, elle marque une étape très importante dans l'histoire du roman policier (ces romans apportent quelques modifications non négligeables concernant les rôles traditionnels, la structure), d'autre part, elle témoigne de la difficulté du jugement quant à la place de l'auteur dans l'institution littéraire (pouvons-nous parler pour cette série de la « littérature » ?<sup>4</sup>). D'un troisième point de vue, la série se trouve au cœur de notre modernité – c'est ce qu'il faut analyser de près. Pour ce faire, nous avons choisi un seul roman, *Le chien jaune*, probablement l'un des plus connus

---

<sup>1</sup> De ce point de vue, le titre du livre de Jacques DUBOIS est révélateur : *Le roman policier et la modernité*, Paris, Nathan, 1992.

<sup>2</sup> Voir REUTER, Yves, *Le roman policier*, Nathan, Paris, 1997, p. 13–17 et DUBOIS, *Op. cit.*, p. 16–22 et le chapitre II de ce même livre, in *Roman judiciaire contre roman artiste*, p. 31–46.

<sup>3</sup> C'est grâce à l'initiative de Moïse Millaud qui fit paraître *L'Affaire Lerouge* dans son quotidien *Le Soleil* (du 18 avril 1866 au 2 juillet 1866) que le roman remportera un succès exceptionnel, suffisamment considérable en tout cas pour inciter Millaud à engager Gaboriau à prépublier ses prochains romans dans *Le Petit Journal* dont la fondation en 1863 marque le véritable début de la presse moderne à grand tirage et dont la réussite économique avait précisément permis à cet instigateur d'un nouveau journalisme la fondation du *Soleil*. » TILLEUIL, Jean-Louis, « Enquête sociocritique sur *L'Affaire Lerouge* [1866] d'Émile Gaboriau », *Romantisme*, 2005, p. 105–123 ; p. 106.

<sup>4</sup> Selon Boileau et Narcejac, les considérer comme des romans policiers serait une erreur : « Toujours, il [Simenon] remplace le merveilleux ou le fantastique, par l'humain. C'est pourquoi il ne peut être compté parmi les auteurs policiers. C'est uniquement à la faveur d'un malentendu que Maigret est considéré comme un des plus grands parmi les détectives [...] Maigret est issu de Balzac, pas d'E. Poe. » *Le roman policier d'Edgar Poe à la Série Noire*, in BOILEAU-NARCEJAC, *Quarante ans de suspense*, éd. établie par Francis Lacassin, Paris, Laffont, 1988, vol. I, p. 1122–1226 ; p. 1184.

de Simenon, adapté au cinéma un an après sa parution (1931) en librairie<sup>5</sup>. Nous nous bornons à l'analyse d'un seul aspect, mais qui peut être particulièrement révélateur : le rapport entre les méthodes et les techniques de l'investigation et la structure romanesque. Avant l'analyse du roman, il est indispensable de faire un petit détour théorique concernant la structure du roman policier.

### Récit du crime, récit de l'enquête

Comme on le sait, la structure du récit policier est duelle, il y a un rapport très subtil entre deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête. Rapport d'autant plus ambigu car l'une présuppose l'autre, tout comme l'une conteste l'autre. C'est à cause de cela que Jacques Dubois est amené à faire la remarque suivante : « Nous avons affaire aux conditions mêmes de possibilité du récit.<sup>6</sup> » C'est à dire, on se trouve en face d'un problème de la littérature moderne.

Uri Eisenzweig consacre tout un livre à la possibilité du récit policier. Dans la deuxième partie de l'ouvrage qui porte le titre « Le pouvoir narratif en question », il parle, lui aussi, de la tension entre les deux histoires :

...il existe [...] une certaine incompatibilité entre structuration d'ordre logique (l'énigme en elle-même) et structuration d'ordre chronologique (le récit de l'enquête et du crime). La première se fonde sur un raisonnement déductif pour lequel le déroulement temporel n'est que très secondaire et ne fait pas sens. Au contraire, la seconde joue d'une durée causale et en retire sa signification. Pour l'auteur policier, se pose donc la question de lier étroitement la résolution de l'énigme à un développement narratif que cette énigme ne présuppose nullement, d'intégrer la forme d'un « problème » à celle d'une histoire. Cet auteur est donc tenu de conjoindre les deux structures et plus particulièrement d'assurer la coïncidence de leurs deux terminaisons. Il lui faut pour cela user d'un stratagème puisque les deux régimes n'ont pas de raison intrinsèque de se rencontrer, en un point final commun. Il va recourir aux ruses que tout lecteur connaît : retenir des informations, dont certaines jusqu'au terme, et jouer à égarer le lecteur sur de fausses pistes<sup>7</sup>.

A cela, il faut ajouter une autre question, celle de la lisibilité. Le roman policier traditionnel peut jouer avec le lecteur pendant une bonne partie de la lecture, mais à la fin du livre la vérité doit être éclairée, d'une manière satisfaisante et, parallèlement, le récit doit lever toutes les ambiguïtés posées, soit au niveau de la structure, soit à celui des personnages<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Le film a été réalisé par Jean Tarride, avec Abel Tarride dans le rôle de Maigret.

<sup>6</sup> Dubois, *Op. cit.*, p. 78.

<sup>7</sup> Cité par Jacques Dubois, in DUBOIS, *Op. cit.*, p. 78.

<sup>8</sup> Probablement c'est justement l'impossibilité du récit policier qui peut expliquer le succès de ce type du récit à l'époque postmoderne. Les auteurs essaient de retravailler sans cesse ces tensions intrinsèques du genre.

Il nous semble que *Le chien jaune* de Simenon tient également compte de ce problème du roman policier. L'investigation elle-même essaie de dérouter le lecteur par le fait que le roman accumule différents types de méthode et que ces méthodes ont constamment recours aux médias (le journal, le téléphone, le télégramme). Cette médiati(sati)on menace la structure romanesque, éparpille le sens. Par contre, l'auteur doit également introduire des éléments bien connus (il faut penser surtout à la scène de la révélation finale) pour lever les ambiguïtés et assurer la lisibilité globale du récit<sup>9</sup>. Dans un premier temps, il faut donc analyser l'importance de différentes formes de la médiation liées parfois aux méthodes d'investigation pratiquées.

### Eparpiller le sens

Le chien à qui le titre fait allusion se révèle un médiateur. Il circule entre les personnages, sa présence est plus qu'inquiétante, provoque tout de suite la peur. Mais en même temps, c'est ce chien qui annonce pour Emma, servante à l'hôtel de Concarneau, la présence de son fiancé, Léon. En plus, à la fin du récit le lecteur doit se rendre compte du fait que le chien a effectivement joué un rôle médiateur : « Il [le docteur Michoux] se cache[ra] derrière une porte, dans un corridor, après avoir fait parvenir la lettre à sa victime en l'attachant par une ficelle au cou du chien...<sup>10</sup> » Le chien qui disparaît progressivement du récit devient un acteur majeur pour Maigret pendant l'investigation.

Un des traits de caractère du récit c'est qu'il est transmis par un acte de narration : il y a toujours un narrateur qui le transmet à un narrataire. En tenant compte de ce premier niveau de médiation, on constate, dès l'entrée en matière, que le roman de Simenon se trouve sous l'égide de la médiation. La première description (la scène de la tentation de meurtre) se réalise à travers l'optique d'un personnage-témoin, le douanier. Ce qui est décrit ici peut être donc considéré comme le témoignage de celui-ci au cours de l'interrogatoire. Dès le début, le récit joue avec les niveaux narratifs : on croit assister à la scène du meurtre, mais il s'agit en effet de la reconstruction de l'événement, du témoignage du douanier, premier pas de l'enquête : « " C'est seulement à ce moment que j'ai eu la sensation qu'il s'était passé quelque chose ! " dira le douanier au cours de l'enquête. » (13) Il y a, en plus, un troisième niveau de médiation, quelques pages plus loin

---

<sup>9</sup> Apporter une solution finale satisfaisante, c'est en même temps la soumission aux exigences de la logique culturelle et économique de la consommation de ce type du récit. La solution finale incite la lecture d'une autre enquête, contribue donc à maintenir la sérialité, tant au niveau de la réception qu'à celui de la production.

<sup>10</sup> SIMENON, Georges, *Le chien jaune*, Paris, Presses Pocket, 1976, p. 172. Les chiffres renvoient à cette édition.

on lit les suivants : « C'est le lendemain que Maigret établit tant bien que mal ce résumé des événements. » (17) La scène initiale qui déclenche le récit, se trouve de plus en plus reculée, la succession des médiations introduit une sorte de flottement, d'ambiguïté.

Dès le début, le récit suggère que le passé ne peut pas être directement connu, et devient insaisissable par l'accumulation des médiations. Le lecteur est plongé dans un univers où tout paraît flou, éparpillé. Dans ce contexte, la méthode de Maigret – il ne semble pas se soucier d'apporter plus de clarté<sup>11</sup> – renforce ce sentiment.

Ce qui peut être surprenant pour celui qui connaît bien l'univers des romans policiers de Simenon c'est que Maigret lui-même prend des notes au cours de l'enquête – ce fait, certes pas exceptionnel, demeure plutôt rare. L'existence des notes constitue un autre niveau de médiation pour le lecteur. Il est important de noter que le récit « dédouble » les notes pour montrer la différence entre la méthode de Maigret et celle de son jeune collègue, Leroy qui veut mener une investigation rationnelle fondée sur l'analyse scientifique. Les notes de Maigret portent sur le caractère des personnages tandis que celles de Leroy sur les affaires et les hypothèses. Le récit ne néglige même pas la description des carnets : « Le carnet du commissaire était un petit carnet de dix sous, en papier quadrillé, avec couverture de toile cirée. Celui de l'inspecteur Leroy était un agenda à pages mobiles, monté sur acier. » (55). Les notes qui sont intégralement reproduites brisent la linéarité du texte, résument les informations les plus importantes qui peuvent faciliter le travail interprétatif du lecteur, mais, d'un autre point de vue, peuvent également le dérouter – les divergences entre elles invitent à se méfier : quel crédit à accorder aux observations de Maigret et à celles de Leroy<sup>12</sup>.

L'investigation ne peut pas se passer de l'utilisation du téléphone et du télégraphe. Maigret et les enquêteurs se trouvant à Concarneau, loin de Paris, ces

<sup>11</sup> Bien évidemment la méthode de Maigret peut être interprétée sur un autre niveau : elle fait partie des ruses auxquelles l'auteur policier peut recourir pour dérouter le lecteur.

<sup>12</sup> Dans les deux derniers chapitres deux personnages prennent des notes. Étant donné qu'il s'agit cette fois d'une procédure officielle, le greffier doit soigneusement noter tout, mais à part lui, le coupable principal, le docteur Michoux prend également des notes dont il se servira pendant son procès.

Pour retarder le dénouement du récit, dans le chapitre 8 Maigret prend de nouveau son calepin et recense les affaires, cette fois, pour faire une petite démonstration au maire. Outre le fait que le récit récapitule encore une fois les informations concernant les événements, Maigret explique ici sa philosophie ou plutôt la philosophie de tout récit policier. Il fait référence à un certain Ixe : dans chaque affaire il y a toujours des suspects qu'on peut identifier *plus un*, un Ixe qui peut être n'importe qui : « Car vous conviendrez, monsieur le maire, que chacun dans la ville, que tous ceux surtout qui connaissent les principaux personnages mêlés à cette histoire et qui, en particulier, fréquentent au café de l'Amiral, sont susceptibles d'être cet Ixe... / « Vous-même... » » (131) Cette référence à quelqu'un d'inconnu, indice du mystère irréductible renvoie en fin de compte à un monde essentiellement coupable.



deux moyens de transmission à distance prennent une importance capitale. Le maire reste pendant longtemps invisible, il ne donne que des coups de fil à Maigret, et c'est également par téléphone que les journalistes de Paris annoncent leur arrivée. D'ailleurs, ces derniers utilisent souvent le téléphone pour pouvoir être en contact avec la rédaction, dicter et transmettre les articles. Le télégraphe remplit la même fonction, parce que c'est un télégramme qui annonce pour Maigret la présence d'un des coupables disparu à Paris. Il faut encore mentionner l'utilisation du bélinogramme à l'aide duquel on peut envoyer les empreintes enregistrées à Paris.

L'utilisation fréquente de ces moyens de télécommunication fait référence aux habitudes qui sont en train de changer, que le recours au téléphone et au télégraphe va désormais de soi (qui concerne bien évidemment le rythme de la vie et, dans ce cas, celle de l'enquête)<sup>13</sup>. D'autre part, on ne peut pas oublier que ces moyens de communication s'intègrent dans un nouveau type de système de contrôle à plusieurs niveaux (étatique et / ou international), l'investigation policière y faisant partie. À l'aide de ces moyens, Maigret peut en même temps contrôler la vérité des ses intuitions.

Concernant les différents types de média, c'est le journal qui joue un rôle essentiel dans le récit, et ceci sur plusieurs niveaux. Dès le début du roman, la figure du journaliste apparaît. Servières fait partie du cercle des notables qui passent leurs soirées à l'hôtel de l'Amiral. Après la tentative de meurtre, il prend des notes, formule des hypothèses. En tant que journaliste, c'est lui qui va médiatiser les événements ; les habitants en sont conscients : « Un homme, qui n'a qu'un pardessus sur son pyjama, dit à sa femme : " Viens, il n'y a rien à voir... Nous apprendrons le reste demain par le journal... M. Servières est là. " » (16) D'ailleurs, le personnage du journaliste est largement impliqué dans le drame, il fait partie des commanditaires d'une affaire de drogue. Servières, conformément à son rôle, écrit un article, *La peur règne à Concarneau* dans lequel il résume les événements, et peut anticiper sur sa disparition. Cet article est entièrement reproduit dans le chapitre trois. Il fonctionne comme une sorte de résumé et annonce les drames qui sont à venir. Servières et ses compagnons sont conscients du pouvoir de la presse : par l'article, ils peuvent diriger l'attention des habitants de la ville sur le chien mystérieux et avant tout sur l'inconnu qui fait son apparition (qui n'est pas le véritable coupable – il était la victime de leur machination et il est là pour les provoquer). Avec l'article, Servières vise deux buts : d'une part, l'article peut provoquer la peur, d'autre part, il peut ainsi inciter les habitants à abattre

---

<sup>13</sup> On peut mentionner entre parenthèse la présence des cartes postales. C'est Emma, la servante qui les a reçues. Maigret les retrouve dans sa chambre et peut ainsi reconstruire le passé du personnage. La carte (« L'une représentait un grand hôtel de Cannes », p. 144) rend présent le destinataire (l'amie d'Emma) et le lieu où cette dernière vit et travaille et, partant, peut inciter le désir de l'ailleurs, le désir d'évasion d'Emma.

l'inconnu. L'article de journal remplit donc deux fonctions : au niveau du récit, il fonctionne comme un résumé ; au niveau des événements, il fait partie de la stratégie des criminels et met également en évidence le pouvoir de la presse<sup>14</sup>. L'effet visé se réalise : « L'article du *Phare de Brest* n'avait été qu'un point de départ. Depuis longtemps les commentaires verbaux dépassaient grandement la version écrite. » (50–51)

Une des conséquences des événements de cette petite ville est l'arrivée des journalistes sur place. Ils viennent de Paris et représentent les grands quotidiens nationaux. Dès ce moment, les événements sont médiatisés sur l'échelle nationale, la petite ville devient lieu de spectacle<sup>15</sup>. Les journalistes, plus exactement les reporters arrivent avec des photographes. On peut considérer ces premiers comme les doubles de Maigret parce qu'ils enquêtent eux aussi à leur tour. Pour eux, tout devient l'objet d'un article ou d'un cliché. Dès ce moment il y a une véritable course pour l'information, les journalistes (celui du *Journal* et celui du *Petit Parisien*) entrent en concurrence avec les enquêteurs. Dans le chapitre 4, le journaliste du *Petit Parisien* donne un coup de fil à Paris (il n'a pas le temps de rédiger son article) pour annoncer un nouveau meurtre. Ce qui est surprenant c'est qu'il est en avance sur Maigret. Cette fois, le meurtre devient tout de suite un article de journal – l'événement est tout de suite médiatisé. Cette fois, le meurtre devient un article de journal – l'événement est immédiatement médiatisé.

Cette concurrence des enquêteurs menace l'enquête. Le lecteur constate l'éparpillement des informations et en est dérouter. La présence des journalistes est intimement liée donc à la distribution des informations. Elle est tout de suite traitée, commentée, voire déformée. Le récit semble s'engouffrer dans une multitude de médiations. Parallèlement, au niveau des événements, grâce à l'activité des journalistes, la peur augmente dans la ville perturbant l'enquête.

Bien évidemment, Maigret en tant que directeur de l'enquête reste la dernière instance du contrôle de l'information. Il essaie de limiter l'activité des journalistes et reste en fin de compte le maître de cet espace cybernétique<sup>16</sup> qu'est la petite ville. Maigret interdit d'une part la circulation des histoires pour ne pas

<sup>14</sup> Le rôle de Servières dans le récit indique également l'autorité accordée au journaliste.

<sup>15</sup> L'hôtel et l'automobile de Servières deviennent des lieux de pèlerinage, les événements les transforment en spectacle : « L'après-midi, le café de l'Amiral, avec ses petits carreaux glauques, fut comme une cage du Jardin des plantes devant laquelle les curieux endimanchés défilent. Et on les voyait se diriger ensuite vers le fond de la porte, où la voiture de Servières était une seconde attraction gardée par deux policiers. » (56) D'où vient l'importance des allusions à un autre type de média, le cinéma : « Mais c'était aussi imprécis, aussi flou qu'un film projeté quand les lampes de la salle sont rallumées. Et il manquait autre chose : les bruits, les voix... Toujours comme du cinéma : du cinéma sans musique. » (112). Voir encore p. 50.

<sup>16</sup> La notion est empruntée à Philippe Hamon. Voir : HAMON, Philippe, « Du savoir dans le texte », *Revue des sciences humaines*, 1975, p. 489–499.

alimenter l'imagination des journalistes et, par eux, celle des habitants<sup>17</sup>. D'autre part il donne des conseils aux journalistes : « Pas de conclusions prématurées ! Et surtout pas de déductions ! » (104) Maigret interdit d'une manière nette un type d'investigation qui n'est d'ailleurs pas la sienne. Par conséquent, il reste le seul qui détient la vérité. Une citation du texte renforce cette constatation et témoigne de l'équilibre entre les enquêteurs et les journalistes. Dans un article de journal, on lit les suivants : « Aux dernières nouvelles, c'est demain que le commissaire Maigret compte élucider définitivement le mystère. » On constate donc que l'enquête est médiatisée jusqu'au bout, mais le commissaire tient une place centrale dans l'économie du savoir<sup>18</sup>.

### Lever les ambiguïtés

On a déjà mentionné qu'un roman policier traditionnel, et *Le chien jaune* en est un, essaie de respecter les règles de la lisibilité, d'assurer le bon fonctionnement de la communication entre le texte et le lecteur. Cette préoccupation est liée avant tout au triomphe de la vérité. Le récit cède d'abord au vertige de la média(tisa)tion, mais à la fin tout devient clair, le lecteur peut reconstruire sans problème le passé. Pour ce faire, le roman adopte plusieurs types de procédé poétique.

Tout d'abord, il faut, de nouveau, insister sur la figure de Maigret, le personnage principal. Il ne veut jamais occuper le devant de la scène, sa présence n'a rien de spectaculaire mais elle hante les autres. Au début, il laisse le chaos se produire, mais petit à petit il réussit à surveiller tout et tout le monde, voire il réduit les journalistes au silence. Ce rôle accordé au personnage principal, détenteur de la vérité, rétablit la structure classique du roman policier.

Le deuxième élément poétique qui sert à lever les ambiguïtés du récit, c'est l'adoption de la scène de la révélation finale. A cette époque, une scène pareille semble déjà un peu démodée, les romans de Simenon ne la reprennent guère. Dans *L'Affaire Saint-Fiacre*, un autre roman de la même période, le romancier réutilise cette scène d'une manière assez détournée : le titre du chapitre la concernant se réfère aux romans de Walter Scott, le dîner organisé par le fils de la

---

<sup>17</sup> Il est intéressant de porter notre attention sur les paroles d'un agent de police qui parle à Maigret de la réaction des hommes ordinaires concernant l'affaire. « Les petits, les ouvriers, les pêcheurs ne s'émeuvent pas trop » (84) par contre les bourgeois et les commerçants « qui se fro[t]tent au groupe de café de l'Amiral » (85) sont particulièrement touchés par les événements. Sur l'arrière-plan de l'histoire se dessine un ligne de partage entre les petits gens et les riches. Il n'est pas trop difficile de deviner où va la sympathie de Maigret.

<sup>18</sup> Jusqu'à la fin du récit, le journal garde sa place centrale dans l'intrigue. Le procès du véritable criminel, le docteur Michoux est largement médiatisé. Sa mère veut obtenir la révision du procès, « elle a déjà deux journaux pour elle » (183).

victime ne manque pas de théâtralité. En plus, dans le rôle de l'enquêteur mandaté, Maigret se trouve considérablement réduit. Dans ce roman, cette scène occupe les deux derniers chapitres. Tous les personnages sont réunis dans une cellule de la prison de la ville, les curieux et les journalistes se trouvent devant les portes, cette fois c'est cette cellule qui devient lieu de spectacle. Comme d'habitude, la scène finale sert à rejouer la scène initiale, le moment du meurtre. Elle fonctionne comme une sorte de remémoration de la scène de la violence, et par cet acte on peut rétablir l'ordre perturbé. Dans ce cas précis, il faut également faire attention à la distribution de la parole. Le récit l'accorde d'une part au suspect qui se révèle en fin de compte comme une victime innocente, et d'autre part à Maigret lui-même. Les paroles du premier éclairent la préhistoire des personnages, celle de Maigret le passé récent, les événements de Concarneau. La parole dit la vérité, l'ordre est rétabli.

Dans un troisième temps, il faut passer en revue les stratégies globales du récit. Il y a un narrateur extérieur aux événements qui se retire, ne fait pas de commentaires sur les événements. Mais bien évidemment c'est cette instance qui fait le montage du récit et qui joue avec les possibilités de la focalisation. Le point de vue dominant est celui de Maigret et ce fait est étroitement lié à la vérité qui triomphe. D'ailleurs, les romans policiers de Simenon s'intègrent dans la tradition de l'esthétique réaliste-naturaliste. D'où vient d'une part l'importance de l'aspect social du roman. Même si d'une manière indirecte, les problèmes de différentes classes sociales de cette petite ville sont esquissés. D'autre part le roman policier de Simenon hérite également de cette esthétique l'exigence de la transparence de la représentation qui s'intègre aussi dans l'esthétique du roman policier. Mais en même temps le récit témoigne de la crise de la transparence : par les processus de la médiation toute source, toute origine semble occultée et c'est ce qui peut expliquer le recours à ce procédé un peu artificiel qui est la scène de la révélation finale.

### **L'anamnèse d'un genre**

La présence des journaux et des journalistes peut être interprétée sur un autre niveau. Cette présence est liée au passé, au passé du genre. Les journalistes qui enquêtent nous font penser aux origines du roman policier. Au début de cet article, à propos d'un des premiers auteurs du roman policier, Gaboriau, on a évoqué la filiation étroite qui a existé entre le récit policier naissant et le journal populaire. *La Presse*, *Le Siècle*, *Le Petit Journal* marquent l'essor de la presse populaire, ils utilisent largement les faits divers et les procès d'assises et s'appuient sur le roman-feuilleton. La relation des crimes dans les journaux suppose l'enquête des journalistes. Un des grands succès du genre est la série de *Rouletabille* de Gaston Leroux. Dans ces romans c'est ce jeune journaliste qui élucide les mystères les plus compliqués, l'enquête criminelle et l'enquête journalistique ne font qu'une.

Dans *Le chien jaune* le roman policier remonte à ses origines. Le roman met en scène l'enquête des journalistes, la rédaction, la naissance des faits divers, romans policiers virtuels. Mais la présence de Maigret peut être conçue comme l'affirmation d'un genre qui est le roman policier et l'autonomie d'une méthode qui se passe du journal. De ce point de vue, les conseils de Maigret aux journalistes (« Pas de conclusions prématurées ! Et surtout pas de déductions ! ») sont révélateurs : il s'agit d'une définition négative de la méthode de Maigret.

D'une manière indirecte, *Le chien jaune*, un des premiers de la série de Maigret affirme le pouvoir de l'enquêteur-commissaire et rejoue une autre scène qui rend possible ce pouvoir, celle de la naissance d'un genre.



## Hommages rendus à Montesquieu, à J.-J. Rousseau et à Laclos par des auteurs de littérature épistolaire de langue française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles

Les noms de Montesquieu, de Rousseau et de Laclos s'attachent étroitement à la tradition épistolaire. En fait, ces trois auteurs s'avèrent être les « pères » du roman par lettres, un genre dont le XVIII<sup>e</sup> siècle est incontestablement l'apogée en France<sup>1</sup>. Roland Bourneuf et Réal Ouellet expliquent la fortune de ce type de roman par un changement qui s'est produit à l'époque des Lumières, à savoir que le roman épistolaire traduit une nouvelle vision du monde reposant sur une philosophie anthropocentrique :

L'homme ayant remplacé Dieu au centre de l'univers, le monde peut être vu tour à tour comme un lieu à connaître, à domestiquer par les techniques, le travail et la réflexion ou comme un énorme point d'interrogation, une énigme dont le sens risque de nous échapper, puisque Dieu n'est plus le pivot central du monde, son point de référence fixe et intangible. Dans le premier cas, la démarche philosophique se traduit par une œuvre qui prétend donner l'histoire et l'explication du monde et de la société ; dans le second cas, elle se laisse deviner par une narration à multiples foyers subjectifs comme le roman épistolaire ou une narration qui se conteste au fur et à mesure qu'elle avance comme chez Diderot<sup>2</sup>.

Il est indubitable qu'en France les correspondances, réelles et fictives, existent en abondance à l'époque des Lumières. D'après les statistiques établies par Martin *et al.*, le roman par lettres donne le sixième de la production littéraire française dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Parmi les plus grands succès

<sup>1</sup> Pour saisir l'ampleur de la pratique de cette forme romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle, il suffit de jeter un coup d'œil à la bibliographie de Fribourg, l'ouvrage de référence le plus complet dans son genre. Cf. GIRAUD, Yves – CLIN-LALANDE, Anne-Marie, *Nouvelle bibliographie du roman épistolaire en France : des origines à 1842*, 2<sup>e</sup> édition révisée et augmentée, Fribourg, Éditions Universitaires, 1995.

<sup>2</sup> BOURNEUF, Roland – OUELLET, Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1995, p. 99.

<sup>3</sup> MARTIN, Angus – MYLNE, Vivienne – FRAUTSCHI, Richard, *Bibliographie du genre romanesque français, 1751–1800*, Londres, Mansell, 1977, p. XLVI. Mais l'importance du genre est encore plus grande. À ce sujet voir le travail de Mornet, qui a dressé la liste des dix-huit romans français et anglais (traduits ou adaptés en français) qu'il avait le plus souvent rencontrés dans trois cents quatre-vingt-douze bibliothèques parisiennes constituées entre 1740 et 1760. Résultat surprenant : six romans en sont sous forme de lettres. Étant donné que la liste a été faite avant la publication des chefs-d'œuvre de Rousseau et de Laclos, il n'est pas surprenant que parmi les auteurs français n'y figurent que Françoise de Graffigny et Charles Duclou. Cf. MORNET, Daniel, « Les Enseignements des bibliothèques privées », *Revue d'histoire littéraire de la France*, XVII (1910), p. 449–496.

épistolaires du XVIII<sup>e</sup> siècle nous rangeons les *Lettres de la M<sup>\*\*\*</sup> au Comte de R<sup>\*\*\*</sup>* (1732) et les *Lettres de la Duchesse de \*\*\* au Duc de \*\*\** (1768) de Claude Crébillon, *Confession du Comte de C<sup>\*\*\*</sup>* (1741) de Charles Duclos, *Lettres d'une Péruvienne* (1747) de Françoise de Graffigny, *Lettres de la Grenouillère* de Joseph Vadé (1749), *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd* de M<sup>me</sup> Riccoboni (1757) et nous pourrions encore y ajouter d'autres. Cette liste n'est évidemment pas complète sans les trois plus grandes œuvres épistolaires de l'époque des Lumières, les *Lettres persanes* (1721), *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) et les *Liaisons dangereuses* (1782).

Sans nous attarder sur ce qu'est devenu le roman épistolaire à la suite de cette période de floraison, nous nous proposons d'examiner l'influence des trois romans-phares épistolaires sur la littérature de langue française des siècles qui ont suivi. Ces trois chefs-d'œuvre sont d'autant plus importants qu'ils tracent les trois grandes tendances du roman épistolaire à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : la tradition exotique, la tradition sentimentale et la tradition libertine. Dès la naissance du genre nous trouvons les éléments capitaux de ces traditions : des regards étrangers critiques ou satiriques, des réflexions philosophiques ou moralisantes et de différentes facettes de l'amour.

Dans la tradition exotique marquée par les *Lettres persanes* s'inscrit au XIX<sup>e</sup> siècle *Mon oncle Barbassou* de Mario Uchard (1824–1893)<sup>4</sup>. Sa parenté avec l'œuvre de Montesquieu est évidente, seulement l'observateur des mœurs et des coutumes orientales et occidentales est un jeune homme européen. Jérôme-André de Peyrade, un savant chercheur de vingt-six ans hérite d'une somme mirifique qui lui permet de se réfugier pour travailler sur sa thèse sociale qu'il veut présenter à l'Académie des sciences. Il s'installe donc loin de Paris, au château de Férouzat, en Provence pour élaborer ses idées. Quatre mois plus tard, un homme et trois jeunes filles troublent sa solitude fructueuse. André apprend de l'homme qu'il a aussi hérité d'un harem. À savoir que son oncle Barbassou s'était fait Turc par opinion politique sous les Bourbons et qu'il avait servi alternativement deux princes turcs dont l'un l'avait nommé pacha et commandeur en Syrie. Sa carrière politique finie, il s'était établi en Provence, avait acheté un navire et s'était occupé du commerce des épices en Afrique. Peu avant sa mort – dont la nouvelle d'ailleurs est fautive – un ami lui avait offert un harem ... qui arrive à la plus grande surprise d'André. Louis, un ami confidentiel à Paris, le destinataire des lettres est la seule personne qui possède le secret de cet étrange héritage. Peu à peu, une des houris, Kondjé-Gul se distingue par sa sensibilité et son esprit, et après des péripéties et des obstacles divers, ils se marient avec l'aide de l'oncle.

En lisant le roman, de nombreux éléments nous rappellent les *Lettres persanes* : la forme épistolaire, le thème de l'Orient, la comparaison constante des

<sup>4</sup> UCHARD, Mario, *Mon oncle Barbassou*, Paris, C. Lévy, 1877.



lois et des coutumes françaises et orientales, et la relativité de toute manifestation sociale et légale. En plus de ces liens évidents, nous trouvons dans le texte des remarques plus qu'allusives à *la théorie du climat* de Montesquieu : « Encore une fois, la plupart de nos idées, soi-disant raffinées ou civilisées, sur la passion, la vertu, les convenances, la pudeur, sont des idées de convention selon le lieu, le climat, l'usage, et tu [Louis] le verras bien au courant de mon histoire ...<sup>5</sup>. » Ou un peu plus loin : « Sur les bords du Gange, du Nil ou de l'Hellespont, nous aurions une tout autre esthétique. [...] Nos idées encore sur ce point [les sentiments], ne sont donc toujours qu'une question de latitude et de climat ...<sup>6</sup>. »

Uchard, essentiellement auteur dramatique, a recouru aux procédés du vaudeville, à des rebondissements dans l'intrigue et à des personnages et des situations comiques. Même si un historien littéraire de l'époque dit qu'« [a]vec M. Gustave Flaubert et Ernest Feydeau, M. Uchard est le troisième aéroliithe de la littérature contemporaine »<sup>7</sup>, *Mon oncle Barbassou* fait très peu de retentissements à sa parution. Étant donné que *l'Assommoir* de Zola et *Trois contes* de Flaubert paraissent la même année, les cercles littéraires prêtent plus d'attention à la naissance du naturalisme qu'à un auteur qui ne fait que ses premiers pas dans le domaine du roman. À un point tournant des tendances littéraires, l'œuvre d'Uchard n'est ni réaliste ni naturaliste. Ce fait explique, en partie, l'oubli actuel de cette œuvre.

*Les lettres chinoises* de Ying Chen (née en 1961) évoquent également, déjà par leur titre, les *Lettres persanes* de Montesquieu<sup>8</sup>. Ce n'est pas par hasard, évidemment, car le thème central du roman est aussi le choc des cultures. La jeune femme-auteur est née en Chine mais vit au Québec. Pour elle, écrire, c'est tromper la nostalgie de son pays natal. *Les lettres chinoises*, son second roman, ont pour sujet la correspondance de deux amants et l'une de leurs amies. Yuan, le jeune homme, a du mal à vivre en Chine, ainsi un jour il choisit d'immigrer au Québec. Sassa, sa fiancée refuse de le suivre, parce qu'elle n'est pas convaincue que l'« ailleurs » soit un remède. Yuan écrit des lettres courtes mais denses de son exil volontaire. Sassa y répond tendrement. Mais malgré cela, elle dit adieu à Yuan, parce qu'elle sent que leur amour devient impossible à cause de l'éloignement qui, au bout d'un certain temps, n'est pas seulement physique mais aussi culturel. Les sentiments complexes des personnages sont analysés avec tant de raffinements et de subtilités, que nous croyons que l'auteur narre dans ce roman le déracinement qu'elle a vécu elle-même. Sylvie Lisiecki-Bouretz affirme de la littérature chinoise contemporaine : « La littérature chinoise, vivante et mouvante depuis vingt ans, touche de plus en plus le public français. Les écrivains

<sup>5</sup> UCHARD, Mario, *Mon oncle Barbassou*, Paris, J. Lemonnier, 1884, p. 52–53.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 175–176.

<sup>7</sup> MONSELET, Charles, *La Lorgnette littéraire : dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps : complément*, Paris, R. Pincebourde, 1870, p. 25.

<sup>8</sup> CHEN, Ying, *Les lettres chinoises*, Montréal, Leméac, 1993.

chinois interrogent les bouleversements de leur histoire et de la société contemporaine. Aux prises avec le métissage des identités culturelles, comment envisagent-ils la modernité<sup>9</sup> ? » Le roman épistolaire de « la petite pierre assise parmi des courants »<sup>10</sup> donne une réponse claire à cette question. Le trio des *Lettres chinoises* (1993) représente trois visions de l'exil et trois attitudes à l'égard de la modernité occidentale. Yuan découvre une ambiance agréable en Amérique du Nord. Il s'enivre de la liberté (au moins apparente) qu'il y trouve. Da Li (leur amie qui le suit) reste réservée en face de la plupart des gains de la démocratie. Sassa ne quitte pas la Chine et, malgré les difficultés, elle ne cesse de respecter la sagesse et les traditions de son pays natal.

Lise Gauvin (née en 1940), femme-auteur également québécoise, relie subtilement la tradition et la modernité dans la *Lettre d'une autre*<sup>11</sup>. Le roman s'inspire directement de l'introduction de Montesquieu pour les *Lettres persanes*. Montesquieu y constate qu'« il est plus facile à un Asiatique de s'instruire des mœurs des Français dans un an, qu'il ne l'est à un Français de s'instruire des mœurs des Asiatiques dans quatre ; parce que les uns se livrent autant que les autres se communiquent peu »<sup>12</sup>. Roxane, dont le nom évoque aussi Montesquieu, est une jeune universitaire d'origine persane qui arrive au Québec pour faire des recherches sur les contes dans la littérature québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle écrit régulièrement à Sarah, son amie restée chez elle, dont nous ne pouvons pas lire les réponses. La correspondance des deux amies forme ainsi un dialogue tronqué. D'une lettre à l'autre, Roxane découvre en elle et révèle à Sarah son désir grandissant de rester en Amérique du Nord. Elle se pose donc la question : « Comment peut-on être Québécoise ? » Le regard de l'observatrice est tout aussi neuf que dans les lettres d'Usbek et de Rica. Roxane circule dans des milieux divers. « Elle devient ainsi le témoin, à la fois curieux et critique, empathique mais aussi malicieux, de la société québécoise<sup>13</sup>. » Les treize lettres nous font part de ses expériences personnelles et de ses observations. Paul Chamberland, le préfacier du roman, constate que la forme épistolaire est ici plus qu'un simple procédé d'exposition. En premier lieu, la lettre comme genre admet le décousu. En deuxième, la lettre personnelle se caractérise par le ton de la confiance, de l'abandon et du badinage<sup>14</sup>. La forme épistolaire favorise ainsi le traitement de sujets variés. Si le

<sup>9</sup> LISIECKI-BOURETZ, Sylvie, « Les écrivains chinois et la modernité », in *Chronique de la Bibliothèque nationale de France*, n° 16, p. 12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>11</sup> GAUVIN, Lise, *Lettre d'une autre*, Montréal, L'Hexagone, 1984.

<sup>12</sup> MONTESQUIEU, Charles Secondat de, *Lettres persanes*, Paris, Pocket, 1989, p. 24, cité également dans Gauvin, Lise, *Lettre d'une autre*, Montréal, L'Hexagone, Éditions Typo, 1994, p. 13.

<sup>13</sup> GAUVIN, Lise, *Lettre d'une autre*, Montréal, L'Hexagone, Éditions Typo, 1994, p. 11.

<sup>14</sup> Cf. la préface de Paul Chamberland à Gauvin, Lise, *Lettre d'une autre*, Montréal, L'Hexagone, Éditions Typo, 1994.

genre de l'œuvre est « essai/fiction », comme l'éditeur le désigne, c'est à cause de l'approche historique, sociologique et culturelle avec laquelle Gauvin incite ses compatriotes à assumer avec lucidité les difficultés de leur identité nationale.

Les réécritures et les libres adaptations modernes de l'histoire déchirante d'Abélard et d'Héloïse, traduite en français par Roger de Rabutin, comte de Bussy (1618–1693), rendue aussi célèbre par *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau, sont aussi fascinantes que ceux des *Lettres persanes*. Nous allons en mentionner deux, qui n'en ont pas seulement gardé le thème de la passion interdite, mais la forme épistolaire aussi. Marc Gendron (né en 1948) entretient de multiples rapports avec Rousseau dans son premier roman, dont le plus évident est le titre : *Louise, ou la nouvelle Julie*<sup>15</sup>. L'histoire est ancrée dans la modernité, mais certains éléments rappellent l'œuvre de Jean-Jacques. Par exemple, l'un des trois correspondants s'appelle Louise, un prénom dont la sonorité s'approche de celle d'Héloïse. Elle est professeur de philosophie dans un collège. Un jour l'une de ses élèves, Clara Chappuis, lui adresse une lettre et propose d'entamer une correspondance. Peu à peu, la franchise et l'amitié s'établissent entre elles, et Louise se laisse séduire par les lettres poétiques, sensuelles et érotiques de Clara. Leur passion est envahissante et irrésistible dès la première rencontre. La narration de la première nuit passée ensemble rappelle la lettre de Saint-Preux où il revit les frissonnements du premier baiser<sup>16</sup>. Louise et Clara sont obligées de garder leur relation secrète à cause des parents de la jeune fille. Les mœurs changent, mais l'épanouissement de l'amour se heurte à des obstacles semblables d'un siècle à l'autre. La séparation des amantes est inévitable quand Clara quitte la ville pour continuer ses études à l'université. La deuxième partie du roman embrasse cette période : nous lisons alors les lettres d'un élève provocateur, adressées à Louise. Cette seconde correspondance s'oppose diamétralement à la première par son ton insolent et son style forcé. Si Louise entre dans cet échange de lettres, c'est pour corriger l'élève infatué et outrecuidant. Dans la troisième partie, les lettres de Clara réapparaissent parallèlement avec celles de l'élève arrogant, rendant manifestes les différences entre les rapports interpersonnels. Le triangle dans *Louise ou la Nouvelle Julie* de Gendron se compose en fait de deux duos. Le premier est celui de Louise et Clara, le second est celui de Louise et du garçon anonyme<sup>17</sup>. Les deux correspondances se comparent difficilement, ce qui peut être aisément

<sup>15</sup> GENDRON, Marc, *Louise, ou la nouvelle Julie*, Montréal, Québec-Amérique, 1981.

<sup>16</sup> Cf. GENDRON, Marc, *Louise, ou la nouvelle Julie*, Montréal, Québec-Amérique, 1981, p. 28–33.

<sup>17</sup> Ce second destinataire signe ses lettres alternativement comme « jean-jaco », « jean-jaque » [sic !], « le caduc de mamours », « mister solo five », « manitou hou rien », « jean-j aime », « j.-jack l'éventaille », « je.-j. le vantard », « Obellâtre », « velvet ufo », « Hécatonchire I », « votre samourant », « socratère callypige », « vice-comte valdemont de merdeuil », « votre incontinent humboy ».

le message. Les trois personnages forment un triangle d'amour singulier. Les lettres de Clara sont tendres, sensibles et sensuelles tout comme les réponses de Louise. Leur rapport amical se développe en une relation saphique. En revanche, le ton des lettres de l'autre élève et le ton des réponses de Louise est provocateur, arrogant, impoli, voire rude. Cette seconde correspondance paraît un épisode dans la guerre des sexes. Elle reflète surtout le comportement antagoniste de Louise envers tout homme hautain et égoïste.

Parmi les ascendantes fictives d'Héloïse, nous pouvons compter également l'héroïne du roman épistolaire d'Hélène de Monferrand (née en 1947). *Les amies d'Héloïse* ont été si bien accueillies par le public et la critique qu'elles ont valu à leur auteur le prix Goncourt du premier roman<sup>18</sup>. C'est de nouveau l'histoire d'amours singuliers, lesbiens. La jeune Héloïse y fait son éducation sentimentale au cours de laquelle les drames sont inévitables. Dans *Les amies d'Héloïse* nous rencontrons sept correspondantes. Du point de vue formel, il est intéressant que la correspondance soit complétée d'extraits de journaux. Les jeunes filles dont nous faisons la connaissance au début du roman deviennent femmes, épouses et mères pendant les dix-sept ans que couvre leur correspondance. Des couples se font et se défont, des enfants naissent désirés ou par hasard, mais les personnages féminins centraux restent étroitement unis, même si leurs chemins s'écartent. Peut-être est-ce Erika, la première amante d'Héloïse, qui fait l'apprentissage le plus grand et qui voit sa persévérance récompensée contre toute attente. La suite de l'histoire a paru sous le titre *Les enfants d'Héloïse*<sup>19</sup>. Depuis les événements du premier roman, Héloïse a grandi, s'est mariée avec François-Xavier et a donné la vie à trois enfants, Anna, Mélanie et Suzanne. C'est autour d'elles que s'organise la vie d'Héloïse et d'Erika. Les enfants sont trop jeunes pour que leur soit apprise la vie privée de leur mère qui décide d'aller vivre avec Erika. La forme épistolaire n'a d'autres traces dans cette suite que quelques lettres insérées.

*Les amies d'Héloïse* peuvent être aussi mises en rapport avec *les Liaisons dangereuses*. Les lettres qui y parlent d'amour, de joies, de dangers, de séductions, de drames, de passions bouleversantes et de la liberté et de la puissance du désir nous rappellent perpétuellement l'œuvre de Laclos. Sans doute n'est-il pas étonnant que *les Liaisons dangereuses* inspirent plus d'une œuvre aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. L'une d'entre elles est *Peints par eux-mêmes* de Paul Hervieu (1857–1915)<sup>20</sup>. L'auteur présente dans son roman épistolaire un cercle d'aristocrates réunis à la campagne pour y passer l'automne. Peu après l'installation, des correspondances commencent avec l'amant éloigné, avec la grande amie restant chez elle ou avec le mari au service militaire. Les passe-temps préférés sont des promenades en

<sup>18</sup> MONFERRAND, Hélène de, *Les amies d'Héloïse*, Paris, Édition de Fallois, 1990.

<sup>19</sup> MONFERRAND, Hélène de, *Les enfants d'Héloïse*, Paris, Double interligne, 1997.

<sup>20</sup> HERVIEU, Paul, *Peints par eux-mêmes*, Paris, A. Lemerre, 1893.

voiture, les visites des voisins, le tennis et la chasse, le tout dans une ambiance des *liaisons dangereuses*. Un peintre est invité à faire les portraits des aristocrates oisifs, mais – comme le titre le suggère – les lettres qu'ils écrivent les caractérisent mieux : mariage rompu, mariage arrangé, liaisons secrètes, scandale, chantage, suicide de désespoir et suicide de honte. *Peints par eux-mêmes* est un « ... véritable pamphlet romancé contre la société aristocratique, qu'il [Hervieu] peint ridicule et goujate, tantôt vicieuse et vulgaire, tantôt corrompue, parfois même criminelle, toujours asservie à la vanité ou au plaisir »<sup>21</sup>.

Les lettres révèlent donc le vrai visage des quinze correspondants. La correspondance des frères Marfaux, critiques fervents des aristocrates se trouve au centre. Guy, le peintre, et Cyprien, l'écrivain, sont en bonne relation fraternelle, ils sont confidants et responsables l'un de l'autre. Guy s'introduit dans le cercle douteux d'aristocrates et il s'y crée des illusions, ce qui inquiète Cyprien, plus lucide, plus raisonnable et plus réaliste. Suite à une liaison à peine commencée avec la vicomtesse de Courlandon, Guy se désillusionne, car il doit affronter l'hypocrisie et la fierté de la vicomtesse. La marquise douairière de Nécingel, avec qui la vicomtesse entretient une relation intime, est plus âgée et plus expérimentée que la vicomtesse. Elle connaît très bien les démarches des liaisons et elle est prête à donner des conseils. Les autres échanges de lettres révèlent des rapports femme/homme à des natures très différentes : Madame de Trémur et Monsieur Le Hinglé sont des amants secrets ; M et M<sup>me</sup> Vanault de Floche font un couple aristocrate calculé jusqu'à l'extrême ; Miss Gimblett et Monsieur Anrion sont des acteurs qui s'aiment mais leur liaison lâche assure leur autonomie respective. Après la lecture de l'intégralité des lettres, il nous est clair que la plupart des correspondants se connaissent, même s'ils ne s'écrivent pas tous.

L'autre réécriture des *Liaisons dangereuses* est *le Songe d'une femme* de Remy de Gourmont (1858–1915), paru six ans après l'œuvre d'Hervieu<sup>22</sup>. Roman par lettres, milieu aristocratique, éloquence d'écriture, omniprésence du désir corporel, liens érotiques dissimulés – voilà les traits essentiels que le roman de Gourmont partage avec celui de Laclos. Néanmoins, au même moment où nous découvrons la parenté évidente entre les deux écrits, nous soupçonnons que le texte de Gourmont ne peut pas être une imitation servile de l'œuvre de Laclos. Car cela serait trop banal de la part d'un auteur ayant une souplesse intellectuelle tel que Gourmont. Le soupçon se prouve vite vrai, parce que même la première lecture comparée révèle que les éléments partagés s'y présentent pour des finalités bien différentes et que Gourmont prend ses distances à l'égard de son modèle. Il rompt, par exemple, avec la pratique d'essayer de rendre la correspondance

---

<sup>21</sup> CLOUARD, Henri, *Histoire de la littérature française, Du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 257.

<sup>22</sup> GOURMONT, Remy de, *Le songe d'une femme*, Paris, Société du Mercure de France, 1899.

publiée vraisemblable par un avertissement d'éditeur ou par une préface de rédacteur, comme le fait Laclos. L'illusion de lire des lettres réelles est créée par une idée très originale : la reproduction *fac simile* des signatures. Puis, Gourmont aussi présente la partie publiée de la correspondance dans l'ordre chronologique, mais tandis que Laclos produit une tension dans l'action en jouant sur les lacunes dans la correspondance, la datation des lettres chez Gourmont n'assume pas d'importance particulière par rapport à l'intrigue. Chez Laclos, la parole s'identifie parfaitement à l'action, et les intervalles, les instants de silence et de ralentissements de la correspondance deviennent les lieux privilégiés du drame réel. Chez Gourmont, la privation de la fonction dramatique de la parole signifie, à une plus grande échelle, le refus des ressources traditionnelles du genre épistolaire.

L'influence évidente du texte de Laclos se fait pourtant sentir, en premier lieu, dans le sujet. *Le songe d'une femme* n'en a qu'un seul : l'amour. Ce mot désigne ici le lien érotique qui se tisse entre les personnages et le désir charnel qui les meut. Le droit au bonheur spirituel et aussi corporel de l'individu s'affirme dans une idée de Gourmont que son œuvre entière soutient : « Il est honteux d'avoir honte de son plaisir<sup>23</sup>. » L'âme des personnages principaux du *Songe d'une femme* est profondément imprégnée d'un épicurisme délicat qui s'oppose à la corruption morale de certains personnages de Laclos. En poursuivant les plaisirs, Paul, Pierre et Anna ne cherchent pas à épater, à se moquer, à se venger ou à faire perdre quelqu'un. Certes, Paul Pelasge en tant qu'« homme de sang-froid, mais intelligent et sensuel »<sup>24</sup> trouve son modèle corrompu dans le vicomte de Valmont. Mais tandis que Valmont se réjouit d'abuser de la confiance de Cécile Volange, Paul Pelasge se garde des conquêtes trop faciles. Tout épris de la petite Annette Bourdon, il relate ainsi les moments ardents à son ami Pierre :

Tu ne comprends donc pas le plaisir qu'il y a [...] à faire chanter un peu, rien que deux ou trois notes de prélude, ce violon de chair et de sensibilité ! Elle [Annette] en est à l'âge où une fille désire tout sans rien craindre encore. Je pourrais lentement, ou en une heure à mon gré, la mettre au diapason du désir que je me donnerais ; mais je ne me le donnerai pas ; je n'ai pas le goût de recommencer la scène des *Liaisons*<sup>25</sup>.

Nous pouvons donc constater que *le Songe d'une femme* de Gourmont reconstruit ouvertement son modèle par la technique narrative, par la forme épistolaire polyphonique, par le choix du sujet érotique lié aux questions de la moralité et met en cause, comme le roman de Laclos, le rapport entre l'individu et la société, la problématique d'*illusions* contre *réalité*, celle du *mensonge* et de la *vérité*, le

<sup>23</sup> GOURMONT, Remy de, *Pensées Inédites ; Des pas sur le sable*, Rennes, Éditions Ubacs, 1989, p. 30.

<sup>24</sup> GOURMONT, Remy de, *Le songe d'une femme*, Rennes, Éditions Ubacs, 1988, p. 66.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 67.

décalage entre *être* et *paraître*, entre *se concevoir* et *se montrer*. En dépit de cela nous devons conclure qu'il s'agit de deux romans ayant des messages tout à fait différents, voire opposés. Laclos admet l'importance du bonheur personnel et l'existence des instincts sexuels, mais pose au-dessus de cela la stabilité sociale. Chez lui, l'individu entre infailliblement en conflit avec l'ordre social quand il s'avise d'interpréter les lois morales de façon libérale. Ainsi, Laclos condamne toute déviation. *Le songe d'une femme* de Gourmont, à son tour, fait l'éloge du bonheur particulier, glorifie le plaisir et défend le droit de l'individu à y accéder. Il considère la nature humaine supérieure à ce que dicte la société sous forme de convenances ou lois morales.

Claire Yeniden s'inspire aussi des *Liaisons dangereuses* en écrivant son premier roman, *Lettres du désir*<sup>26</sup>. Les participants de cette correspondance fictive sont également des aristocrates à mœurs corrompues. L'action s'y déroule au XVIII<sup>e</sup> siècle, le cadre en est le Paris de Louis XV. Le marquis de Pucarné écrit à la duchesse de Laurencin pour l'informer que son mari est l'amant de sa femme. Indigné, il propose à la duchesse de se venger : qu'ils deviennent, à leur tour, amant et maîtresse. Après un premier refus décidé, la duchesse consent à rencontrer le marquis, et leur premier rendez-vous lui révèle des plaisirs qu'elle n'avait jamais éprouvés. Une correspondance impétueuse commence entre eux, parce qu'ils se racontent leurs sensations après chaque rencontre passionnée.

La correspondance dans *Lettres du désir* de Yeniden implique huit épistoliers, ce qui donne un réseau beaucoup moins complexe que son modèle, *les Liaisons dangereuses*. Cela n'empêche pas que ce roman soit un tout aussi joli mode d'emploi de la galanterie et de la séduction. Les deux correspondants centraux sont le marquis de Pucarné et la duchesse de Laurencin. Il y a d'autres personnages aussi, des confidents, des compagnons et des connaissances, qui entrent dans l'échange de lettres, mais ce pastiche moderne des mœurs libertines de l'époque de Laclos privilégie les lettres sensuelles des deux aristocrates indignés de l'affront de leurs époux.

Une autre évocation de la littérature libertine du XVIII<sup>e</sup> siècle sont les *Lettres fort inconvenantes de deux libertins ou Les infortunes de la débauche* de Michel Garcin (né en 1935)<sup>27</sup>. Le marquis de la Fare et le baron d'Albon, peu troublés par les événements politiques qui secouent Paris à la veille de la Révolution, n'ont que deux soucis : « le libertinage et le beau sexe<sup>28</sup>. » Ils entretiennent une correspondance « fort inconvenante » dans laquelle ils retracent leurs aventures et mésaventures amoureuses dans les moindres détails. Les séductions, les dangers

<sup>26</sup> YENIDEN, Claire, *Lettres du désir*, Paris, Éditions Blanche, 1996.

<sup>27</sup> GARCIN, Michel, *Lettres fort inconvenantes de deux libertins ou Les infortunes de la débauche*, Paris, Mercure de France, 2000.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 9.

courus, les victoires et les hontes sont relatés dans un style très dix-huitième siècle. Les deux aristocrates impudiques dans le roman de Garcin entretiennent une correspondance particulière du 5 avril 1788 au 1<sup>er</sup> mars 1789, dont le contenu évoque également les lettres de Valmont. Il s'agit en fait de deux collectionneurs qui s'écrivent pour parler de femmes. Mais comme le sous-titre le suggère, les victoires tournent en échecs et la dernière aventure devient une « histoire d'amour [qui] s'achève dans la dérision comme un spectacle lamentable »<sup>29</sup>.

L'auteur historien peint ses personnages finement et conduit bien les intrigues. Il est à mentionner du point de vue de notre sujet que le récit s'enrichit d'une rencontre cocasse, notamment avec Laclos. Dans la dernière partie, où Garcin abandonne la forme épistolaire et introduit un narrateur très bien informé du sort des protagonistes, nous rencontrons Florent d'Albon sur les champs de bataille. Son goût littéraire ne nous étonne pas : « Il portait toujours dans son bagage un gros livre relié de maroquin rouge, qui n'était autre que *Les Liaisons dangereuses*, et dont il lisait un passage avec délectation, chaque soir au bivouac, sans se lasser jamais du style étincelant, de la peinture subtile des personnages et de l'intrigue conduite avec une étourdissante maîtrise<sup>30</sup>. » L'hommage à l'auteur des *Liaisons dangereuses* est encore plus explicite dans le passage où le témoin anonyme relate la rencontre personnelle de Florent d'Albon avec Pierre Ambroise Choderlos de Laclos qui figure ainsi dans le roman en tant que personnage :

Au soir de la bataille de Montebello, le 9 juin 1800, Florent d'Albon eut le bonheur infini d'appartenir à l'entourage du général Laclos, de lui être présenté et de converser longuement avec cet homme indéchiffrable, au visage harmonieux mais sévère, secret par nature et qui ne se livrait qu'à bon escient.

Laclos prisait peu les compliments de ses admirateurs qu'il trouvait souvent ennuyeux et artificiels, mais ceux de Florent d'Albon, frappés du seau de la sincérité et d'un véritable engouement – exposé sans outrance verbale –, lui allèrent droit au cœur et le touchèrent avec assez de force pour qu'il s'épanchât comme il ne le faisait que rarement. Devant un auditoire attentif, composé d'officiers de toute essence [...] il expliqua comment son roman avait mûri en lui, lentement, patiemment, puis comment il avait surmonté ses doutes, sa lassitude, son découragement, pour l'écrire pendant trois interminables années ...<sup>31</sup>.

*Septuor* de Claude Pujade-Renaud (née en 1932), écrit en collaboration avec son compagnon, Daniel Zimmermann (1935–2000), s'inspire aussi ouvertement de Laclos<sup>32</sup>. Pourtant il est fascinant qu'au lieu des châteaux et des salons, le couple d'auteurs place leurs personnages dans le milieu universitaire français. Avec

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 222–223.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 223–224.

<sup>32</sup> PUJADE-RENAUD, Claude – ZIMMERMANN, Daniel, *Septuor*, Paris, Le Cherche Midi Éditeur, 2000.



cela, l'œuvre devient la critique de l'enseignement national supérieur. L'école, l'ancien bastion de la vertu, s'est corrompue ; les enseignants, naguère modèles de probité, y sont pourris jusqu'à la moelle. Dans *Septuor*, nous lisons les lettres croisées d'un cercle d'amis et de collègues, dont certains font preuve de la même méchanceté et du même intelligence que les deux libertins de Laclos.

Mathilde Delahaye, l'un des sept correspondants, vit à Paris avec son mari qu'elle adore : Julien, professeur de khâgne. Après avoir soutenu sa thèse, elle est devenue docteur d'Etat en psychologie génétique et elle est nommée maître de conférence dans une université de province. Mari et femme envisagent donc de passer la semaine séparés pendant l'année scolaire. Avant le départ de Mathilde, ils décident de s'accorder mutuellement « la possibilité de meubler leurs soirées solitaires »<sup>33</sup> et de se raconter les détails. Julien, mari tendre et attaché, ne s'attend pas à ce que Mathilde, la première nuit passée séparément, s'offre à Jacques Lissigaray, directeur du département, pour obtenir un regroupement de cours. Mathilde ne se sent ni coupable, ni triomphante, ni mal à l'aise d'employer ses rondeurs pour obtenir un studio et pour accélérer sa promotion. Une deuxième trahison de Mathilde succède vite à la première. Puis, la collègue détrônée, Michèle Huguenin, qui prévoit dès le début la rivalité entre elle et Mathilde fait alliance avec son amant, Vincent pour mettre à Mathilde des bâtons dans les roues. Michèle initie Mathilde à l'homosexualité, puis Mathilde est dénigrée auprès du directeur du département ; ensuite Vincent la séduit pour la détacher du directeur et il tente de l'amener à une situation de prostitution avérée afin qu'elle soit exclue de l'Éducation nationale.

Si je me suis attardée un peu plus longuement sur l'intrigue, c'était pour démontrer qu'en tant que pastiche des *Liaisons dangereuses*, cette correspondance polyphonique est une satire tout aussi impitoyable des milieux universitaires actuels en France que son illustre prédécesseur l'est de l'aristocratie du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pour conclure nos réflexions sur les réécritures des trois plus grands romans épistolaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous affirmons en premier lieu qu'apparemment le romans par lettres a survécu à la période de régression que les historiens littéraires constatent après l'âge d'or du genre. En second lieu vient notre conclusion que les œuvres de Montesquieu, de Rousseau et de Laclos jouent un rôle primordial dans cette survivance, parce qu'elles servent toujours de modèles, à imiter, à réécrire ou à pasticher, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. La liste des écrits épistolaires fictifs que nous avons donné dans cet article n'est certainement pas complète. Elle laisse pourtant entrevoir l'intérêt que certains romanciers des époques suivant le XVIII<sup>e</sup> siècle portent aux œuvres des maîtres. Uchard, Cheng et Gauvin rendent

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 9.

hommage à Montesquieu ; Gendron et Monferrand créent de nouvelles Héloïse ; Hervieu, Gourmont, Yeniden, M. Garcin, Pujade-Renaud et Zimmermann font revivre l'esprit de Laclos en assurant tous la continuité d'idées dans la littérature de langue française.

## Des dialogues à la sous-conversation. Quelques aspects des dialogues de Nathalie Sarraute

L'œuvre de Nathalie Sarraute est riche en formes différentes qui, d'une façon ou d'une autre, sont en rapport avec le dialogue. Son roman autobiographique, intitulé *Enfance*<sup>1</sup> met en scène un dialogue intérieur entre l'auteur et son « double », entre la voix narratrice de l'écrivain et une autre voix, disons critique de la première. Et encore dans un de ses derniers romans, *Tu ne t'aimes pas*<sup>2</sup>, le même monologue intérieur se poursuit, mais cette fois-ci le dialogue s'établit entre une multitude de « nous », ces innombrables voix et consciences composant celui qui dit « je ». La texture de ces romans se déploie entièrement sous forme dialoguée : elle se structure en répliques retournant à la ligne, ouvertes par des tirets. N'oublions pas en même temps que Nathalie Sarraute est également dramaturge, elle a publié plusieurs pièces de théâtre. Les romans dialogués caractérisent l'œuvre de la romancière plutôt dans les années 1980. Il faut dire cependant que ce système d'énonciation bipolaire prend son origine dans le cadre participatif préféré de ses romans parus dans les années 1950. Cela veut dire que les personnages principaux des premiers romans de Nathalie Sarraute s'arrangent dans chacun de ses romans selon une même structure : deux interlocuteurs, un locuteur et un allocutaire. Dans *Portrait d'un inconnu*<sup>3</sup>, l'auteur est à la recherche des tropismes qui se cachent sous le discours d'un père et de sa fille, et dans *Planétarium*<sup>4</sup>, c'est grâce au duo d'un mariage que surgissent les tropismes qui donnent l'à-propos du roman. La question se pose : quel motif conditionne chez l'écrivain ce système d'énonciation entre un « je » et un « tu » qui est le fond d'une forme dialogique ?

Le dialogue en tant que forme ou genre littéraire chez Sarraute prend-il son origine dans le rapprochement à la tradition philosophique, ou est-il l'aboutissement d'une recherche poétique fondée sur un exercice d'écriture acharné ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de définir d'abord la notion de dialogue, et de voir ce qui distingue ses différentes approches littéraires : le dialogue philosophique, le dialogue de théâtre et le dialogue romanesque. La définition de la notion du dialogue semble être simple : le mot se compose de deux expressions grecques, du « dia », dont la signification est « entre », et du « logos »

---

<sup>1</sup> SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>2</sup> SARRAUTE, Nathalie, *Tu ne t'aimes pas*, Paris, Gallimard, 1989.

<sup>3</sup> SARRAUTE, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956.

<sup>4</sup> SARRAUTE, Nathalie, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, 1959.

[« parole »], venant du « lego » [« dire »] ; sa signification exacte est donc : « parole prononcée entre plusieurs personnes ». Mais si l'on se propose de soumettre le dialogue à un examen d'ordre générique, il faut tout d'abord faire une distinction claire et nette entre ses trois formes différentes.

Le dialogue philosophique est né de l'idée que la forme dialoguée ou autrement dit « la parole plurielle »<sup>5</sup> traduit la structure première de la pensée. Socrate, dans *Théétète*, explique comment il se représente la pensée : c'est un dialogue de l'âme avec elle-même<sup>6</sup>. Le dialogue donc, en tant que type de discours ou genre philosophique, remonte à l'Antiquité. Socrate croyait en l'efficacité de la parole<sup>7</sup>. Ses dialogues se nourrissaient d'une conviction : on peut trouver la cohérence et la vérité en parlant ; cette harmonie aide même à trouver la paix en la mort. La forme dialogique survit, au moins jusqu'au siècle des Lumières ; les philosophes européens y recourent de bon gré, mais la foi en l'efficacité de la parole meurt. Déjà Diderot, qui contribue largement au genre philosophique dialogué, arrive à la pensée qu'il existe une totale inadéquation entre les mots et les choses<sup>8</sup>. Que tout dialogue est en fait dialogue de sourds. L'idée de base d'un des recueils de Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole*<sup>9</sup>, est fondée sur cette même pensée. Chaque fragment du texte a au centre un mot ou une expression, genre « amour » ou « esthétique », et l'auteur démontre qu'à partir d'une même expression, l'on peut avoir des idées et des paroles différentes.

Il existe pourtant une différence fondamentale entre les dialogues philosophiques et le dialogue sarrautien. Comme le style des romans de Sarraute est fortement marqué par l'abstraction, le lecteur est susceptible de les taxer d'une visée philosophique, voire moralisante<sup>10</sup>. Mais faisons plutôt confiance à l'aveu de l'auteur : « Je ne suis pas philosophe »<sup>11</sup>. En face de la réalité du monde, « étudiée depuis longtemps, exprimée dans des formes elles-mêmes connues, reproduites mille fois et mille fois imitées », Nathalie Sarraute ne voit qu'apparence. Son intérêt, sa recherche, sa vocation d'écriture ne concernent pas la réalité en tant que réalité philosophique, voire ontologique, métaphysique, ou même phé-

<sup>5</sup> BLANCHOT, Maurice, « Une parole plurielle », in *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 113–116.

<sup>6</sup> [www.universalis.fr/dialogue](http://www.universalis.fr/dialogue)

<sup>7</sup> BLANCHOT, Maurice, « La douleur du dialogue », in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 209–210.

<sup>8</sup> GOUELLOUZ, Suzanne, *Le dialogue*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 234.

<sup>9</sup> SARRAUTE, Nathalie, *L'usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>10</sup> Des articles entiers sont consacrés à ce sujet dans la bibliographie sur l'auteur. Par exemple : GOSSLIN-NOAT, Monique, « Nathalie Sarraute et la recherche de la vérité », *Critique*, 2002, p. 22–36.

<sup>11</sup> SARRAUTE, Nathalie, « Roman et réalité », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1645.

noménologique. Nathalie Sarraute tourne le dos à ces points de vue. Il est une seule réalité qui excite sa vocation d'écriture à modeler ce monde en des œuvres littéraires. Celle des tropismes et de la sous-conversation. Cette réalité des sous-conversations soulève la problématique fondamentale de l'expression artistique : quel et comment est le rapport entre l'œuvre d'art et le monde, disons la réalité. Sarraute proclame dans une de ses conférences<sup>12</sup> que l'artefact littéraire est une construction linguistique. Elle ne va pourtant pas jusqu'à l'intransitivité barthésienne<sup>13</sup> selon laquelle le verbe « écrire » est un verbe intransitif. Au contraire, elle souligne : « le langage et la signification sont inséparables »<sup>14</sup>. Le langage littéraire est donc censé renvoyer le lecteur à une signification, non pas « à des significations intellectuelles », mais à « un certain ordre de sensations »<sup>15</sup>. Cela veut dire que Nathalie Sarraute se positionne entre deux pôles théoriques opposés. D'une part elle ne se soustrait pas à la conception moderniste de la littérature, notamment à ce que l'œuvre littéraire n'est qu'une construction linguistique. D'autre part elle met en cause l'efficacité de la parole. Le langage n'est le véhicule ni d'une expression adéquate des pensées, ni d'une communication interpersonnelle sans problème. Ce qu'elle formule en théorème en tant que réalité, c'est la face inconnue, invisible, intacte et neuve d'une réalité de trompe-l'œil. Cette philosophie du silence, du non-dit et du caché est loin de n'importe quelle branche de la philosophie, même de la phénoménologie. Ici, se révèle le caractère anti-conceptuel, aphoristique de l'écrivain. Le langage littéraire renvoie à une signification, mais cette signification est la matière de la sous-conversation, une matière faite de silence et d'inconnu ou même d'inexistant. Nathalie Sarraute, en tant que romancière et théoricienne de roman, ne s'intéresse pas à prouver l'inefficacité de l'expression linguistique ou l'intransitivité du langage artistique, mais à introduire l'élément de jeu, le composant « tiers »<sup>16</sup>, l'élément ludique dans le système bipolaire des dialogues. La communication sarrautienne s'organise autour de l'incommunicable, autour du troisième élément du dialogue. Et chez elle cela sert justement à pouvoir nommer l'innommable, dire le silence, éclairer l'obscurité.

L'introduction de cet élément « tiers », de ce jeu dans le système bipolaire des dialogues, est à l'origine d'une longue et minutieuse investigation poétique de l'auteur. L'approche générique du dialogue philosophique, la considération de la forme même à partir de son contenu cède la place dans l'œuvre sarrautienne

---

<sup>12</sup> SARRAUTE, Nathalie, « *Le Langage dans l'art du roman* », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1679–1694.

<sup>13</sup> BARTHES, Roland, « Écrivains et écrivains », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 147–154.

<sup>14</sup> SARRAUTE, « *Le Langage dans l'art du roman* », p. 1685.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> BLANCHOT, *La douleur du dialogue*, p. 211.

à une optique poétique. La poétique du dialogue s'occupe soit des dialogues de romans, soit des dialogues de théâtre. Le dialogue de roman se trouve parmi les trois unités de composition textuelle, la description, la narration de récit et l'unité conversationnelle. Il sert à mettre en scène les paroles des personnages. Le dialogue littéraire est une instance productrice unique, voire un simulacre construit par une seule personne, par un auteur. Le dialogue est donc une construction textuelle qui est de plus en plus répandue dans la création littéraire à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Le but de cette vraisemblance linguistique était alors de rapprocher les personnages aussi bien que les situations de communication à ceux de la réalité<sup>17</sup>. L'utilisation des dialectes est une technique d'écriture dont ont puisé Balzac ou Maupassant, la reprise des accents étrangers ou la parole argotique dans des textes littéraires notamment par Victor Hugo, vivifiaient l'écriture fictionnelle par ses « dérogations » à la norme littéraire soutenue. Hugo croyait encore devoir faire des notes en bas de page pour expliquer : pourquoi il se servait de telles variations régionales, sociales, historiques, individuelles, ou situationnelles<sup>18</sup>.

Bien que Sarraute soit attentive à la parole en train de se construire, c'est-à-dire que son style d'écrivain est marqué par des hésitations, des inachèvements, des reformulations, des corrections ou des répétitions, il faut dire que cela n'est pas par un engagement qui l'attacherait au côté parlé de la langue. Elle ne se sert ni des dialectes, ni des accents étrangers, ni de l'argot. L'auteur n'a pas l'intention d'établir des variations situationnelles de la langue parlée, elle ne recherche pas la vraisemblance. Les dialogues de Sarraute ont une toute autre fonction que l'évocation de situations : ils mettent en scène les tropismes. Au niveau des marques phoniques, Sarraute ne signale pas la prononciation de ses personnages, alors que l'écrivain se sert très fortement des marques prosodiques. L'une des plus utilisées sont les points de suspension, qui semblent évoquer une temporalité égale au discours spontané, en train de se construire. Sarraute évince par contre toute indication du ton, de l'intonation ou de l'accentuation des paroles du genre : « elle répéta comme une leçon »<sup>19</sup>. Les marques syntaxiques ne servent pas non plus à transmettre dans le texte littéraire les caractéristiques d'une oralité authentique. La juxtaposition de phrases non reliées par des connecteurs, les interrogations sans inversion (par simple intonation), la chute de « ne » dans la négation<sup>20</sup>, donc les effets stylistiques servant à évoquer l'oralité de tous les jours, ne sont pas tendancieux dans la poétique de l'écrivain. Elle n'est donc pas à la recherche de situations réelles, mais d'une authenticité au niveau linguistique.

---

<sup>17</sup> DURRER, Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999, p. 10–11.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 11–23.

<sup>19</sup> Cette citation de Proust se trouve chez DURRER, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 31–33.

Le vocabulaire de l'écrivain, voire les marques lexicales de ses textes, sont loin de la parole de tous les jours. Le langage de chacun des personnages sarrautiens est univoque et soutenu. Et plus tard, dans ses romans sans personnages, toute parole est caractérisées par ce langage à style unique. Comme c'est la sous-conversation qui représente la parole la plus réelle, toute parole « normale » est chez Sarraute plutôt mensonge, bavardage ou silence.

Ce qui détourne Nathalie Sarraute d'une tradition littéraire, où le dialogue servait la vraisemblance, c'est justement la mise en œuvre d'une toute nouvelle poétique du dialogue romanesque, dans laquelle la question de la vraisemblance, comme nous l'avons vu, ne se pose pas de la même manière qu'auparavant ; et cela à cause de l'introduction de la sous-conversation en élément « tiers ». La parole théâtrale occupera une place importante dans cette poétique. La duplicité de la parole théâtrale attire l'attention de Sarraute sur l'énonciation dramatique dans la théorie de roman. Le théâtre donne l'occasion à la mise en place d'une double situation d'énonciation : celle de l'auteur à son public virtuel, c'est la représentation d'une pièce, et celle des personnages entre eux-mêmes, ce qui est la situation d'énonciation représentée. (Sans parler de la troisième situation d'énonciation, celle du metteur en scène aux spectateurs)<sup>21</sup>. Selon la théorie de roman sarrautienne, la forme dialoguée proche du théâtre prend son origine dans la situation d'énonciation représentée de la parole théâtrale, voire dans celle des personnages entre eux : les « personnages échangent des propos dans un cadre énonciatif qui est censé être autonome par rapport à la représentation »<sup>22</sup>. Tout cela porte la marque d'une investigation pour de nouvelles formes convenant mieux à la mise en scène de ces drames intérieurs que l'écrivain appelait tropismes.

Cette investigation ne s'épuise pas dans l'écriture romanesque de l'auteur, mais se poursuit également dans ses écrits théoriques. Son essai *Conversation et sous-conversation* paru en 1956 dans le recueil *L'Ère du soupçon*<sup>23</sup>, contient la critique de Nathalie Sarraute aussi bien envers la tendance psychologisante de l'écriture romanesque, qu'envers une technique d'écriture traditionnelle travaillant à l'aide de telles instances narratives que le récit ou le personnage. Selon elle, il est inutile de « fouiller encore les régions obscures [de l'âme] dans l'espoir d'en extraire quelques parcelles d'une matière inconnue »<sup>24</sup>. Cette déroute de l'écriture romanesque mène inévitablement à une figuration ratée des personnages : ils ne ressembleront qu'à « de belles poupées, destinées à amuser les

---

<sup>21</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990, p. 141-145.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>23</sup> SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

<sup>24</sup> SARRAUTE, Nathalie, « Conversation et sous-conversation », in *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 87.

enfants »<sup>25</sup>. Pourtant, ce qui suscite l'intérêt du lecteur, c'est une sorte d'authenticité langagière qu'il cherche dans le roman : il souhaite retrouver des sensations fraîches et neuves. Et ce qui fournit de la vie au lecteur, ce ne sera pas le récit ou le dialogue se voulant vraisemblant des romans, ni même la peinture des caractères des personnages.

Selon cette nouvelle poétique, « le contenu du roman ce n'est pas un sujet, une histoire, des personnages vivants, une représentation de ceci ou de cela. Son contenu véritable, c'est un ordre de sensations<sup>26</sup>. » L'intrigue et le personnage sont mis en question : c'est d'ici que découle une critique aussi forte du dialogue servant la vraisemblance. Nathalie Sarraute n'est d'ailleurs pas la seule dans la littérature des années 1950 à mettre le dialogue de roman en question. « Dans les romans, la part dite dialoguée est l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent [...] par imitation de la vie [...] ; le contact direct est une économie et un repos pour l'auteur plus encore que pour le lecteur<sup>27</sup> » – écrit Maurice Blanchot en 1959. Cette critique du dialogue du roman traditionnel se nourrit du fait qu'au cours du XX<sup>e</sup> siècle, il est de plus en plus évident que la construction littéraire est un artefact, dont la production est moins mimétique que linguistique. La question, depuis longtemps diversement traitée, de la vraisemblance perd son intérêt, dont la cause est la conception nouvelle de la réalité. Les personnages des romans traditionnels sont modelés selon une réalité d'apparence et représentent un monde en trompe-l'œil. Les personnages de Sarraute sont au contraire de « simples supports, apparemment conventionnels, mais porteurs d'états secrets »<sup>28</sup>.

On peut certes dire que la nouvelle conception du personnage est au cœur de la conception sarrautienne de la forme dialoguée. Le personnage en tant que personne a toujours été mis en question<sup>29</sup> : la construction des personnages du roman traditionnel se fonde sur la mimésis, ils représentent des personnes, mais leur existence se fait de mots. La théorie littéraire sarrautienne déconstruit cette vision du personnage romanesque. Selon elle, les personnages n'existent même pas dans les mots, mais derrière les mots, sous le flot des mots. Le lecteur n'a qu'à apprendre à être attentif à leur sous-conversation. C'est une sorte de jeu qui se construit par ce que Sarraute appelle, dans sa technique d'écriture, sous-conversation. Car cette sous-conversation n'est jamais mise en scène dans la texture de ses romans. Elle n'existe pas et pourtant on sait qu'elle est là. C'est cet inces-

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>26</sup> SARRAUTE, Nathalie, « *Forme et contenu du roman* », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1670.

<sup>27</sup> BLANCHOT, *La douleur du dialogue*, p. 208–209.

<sup>28</sup> SARRAUTE, *Roman et réalité*, p. 1654.

<sup>29</sup> TODOROV, Tzvetan – DUCROT, Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 286–287.



sant renvoi énigmatique à un dialogue implicite qui établit ce jeu subtil susceptible de transformer si radicalement le rôle du dialogue romanesque traditionnel. Une nouvelle narration se met en place cherchant à éviter toute répercussion référentielle au monde dit des apparences ; c'est ainsi que Sarraute abandonne au cours du long déploiement de son œuvre plusieurs des instances narratives, entre autres l'intrigue et le personnage. Il reste les paroles. Un « dialogue, qui tend de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action abandonne [...] est surtout la continuation au-dehors des mouvements souterrains »<sup>30</sup>. Ses romans cherchent à faire défiler devant le lecteur une suite infinie de tropismes, ces mouvements souterrains qui sont eux-mêmes des « drames minuscules »<sup>31</sup> ou comme précise ailleurs Sarraute : les « drames intérieurs ». C'est ici qu'il faut noter que l'écriture sarrautienne se teinte d'une poétique de théâtre. Ceci a pour cause que l'écrivain souhaite éliminer le narrateur, en le privant de son rôle traditionnel, et garde cependant les paroles en tant que support premier de l'écriture. Le narrateur a toujours situé les personnages ; il les a situés dans un espace qui était aussi éloigné du lecteur que de lui-même<sup>32</sup>. C'est cet espace qui se réduit radicalement à l'« *ici* » du dialogue chez Sarraute ; le dialogue se détache des contraintes imposées par la présence d'une narration, « comme le fait le dialogue de théâtre, [se passe] de lui [du narrateur] et [se tient] en l'air tout seul »<sup>33</sup>. Une structure dialoguée se met donc en place à tous les niveaux des romans : au niveau du contenu, aussi bien qu'au niveau de la forme.

Le vrai contenu des romans de Sarraute est, on l'a vu, la sous-conversation – l'implicite des paroles, et le tropisme formulé par cette sous-conversation est lui-même structuré en tant que drame. Il s'agit des drames minuscules d'abord, car bien qu'ils semblent niais, ils peuvent sauver ou perdre des vies ; ensuite il s'agit des drames intérieurs, car ils se passent en réalité à l'intérieur de chacun de nous. Le lecteur, sa vie intérieure, ses sensations propres sont ainsi impliqués même dans la poétique romanesque de l'écrivain ; les dialogues de Sarraute suggèrent qu'ils sont comme des dialogues intérieurs qui pourraient se dire en nous-mêmes. Et ensuite, le dialogue caractérise le niveau formel de ses romans, car « toutes ces actions minuscules qui sous-tendent et poussent en avant le dialogue [...] lui donnent sa véritable signification<sup>34</sup>. » Les dialogues commencent à se ressembler l'un à l'autre ainsi qu'au dialogue du théâtre, au fur et à mesure que la narration romanesque de Sarraute se prive du narrateur. « Car le dialogue de théâtre, qui se passe de tuteurs, où l'auteur ne fait pas à tout moment sentir

---

<sup>30</sup> SARRAUTE, *Conversation et sous-conversation*, p. 104.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>34</sup> *Ibid.*

qu'il est là, prêt à donner un coup de main, ce dialogue qui doit se suffire à lui-même<sup>35</sup>. » Nathalie Sarraute réalise cette forme de dialogue dans ses derniers romans, entre autres dans *Tu ne t'aimes pas*.

Quel sont donc les principales caractéristiques des dialogues sarrautiens ? Leur caractère abstrait n'a pas pour cause un attachement à la tradition, si vivante pourtant dans l'histoire littéraire européenne, des dialogues philosophiques. Cette abstraction vient plutôt du fait que les instances narratives traditionnelles sont déconstruites, l'intrigue aussi bien que les personnages. Les textes de Sarraute, se débarrassant de presque tous repères concrets de la réalité d'un monde extérieur ou d'une conscience, d'un psyché intérieurs, portent naturellement une marque de l'abstraction, sans pourtant être philosophiques. Ses dialogues naissent plutôt grâce à une démarche poétique vers de nouvelles formes exprimant mieux la réalité vue par Nathalie Sarraute : les tropismes et la sous-conversation. L'écrivain se détache de toute représentation romanesque, et souhaite éliminer autant que possible la présence de la narration. Son travail d'écrivain est marqué par l'intention théoriquement fondée de la mise en place d'un univers littéraire hors de la représentation, où seulement les tropismes vivent. Elle pousse donc en avant les représentés, les participants d'un dialogue quasi-théâtral. Et ce dialogue n'existe que pour renvoyer à un troisième élément : à la sous-conversation.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 111–112.

## Roland Barthes, Miklós Erdély et *L'Empire des signes*

L'Histoire (avec majuscule, d'après Roland Barthes) a créé deux situations tout à fait différentes pour les deux auteurs – Roland Barthes et Miklós Erdély<sup>1</sup> – dont on va parler, c'est pourquoi la comparaison de leur importance serait une tentation inutile. Il est indiscutable que chacun de ces deux auteurs est devenu maître dans son propre milieu. Roland Barthes a joui d'une grande popularité : toujours lus, ses textes étaient appréciés et admis par la critique ; par contre, privé de son contexte européen, Miklós Erdély s'est vu désavoué par la critique, tout comme l'a été cette culture *underground*, le néo-avantgarde hongrois, resté inconnu du grand public<sup>2</sup>. Pourtant, ces deux auteurs ont eu une influence considérable sur l'avenir de la littérature et de la théorie littéraire de leurs milieux.

La revue littéraire hongroise intitulée *Magyar Műhely* a organisé une entrevue amicale à ses collègues à Marly-le Roy, près de Paris, du 29 mai au 1 juin 1980. Miklós Erdély, membre de la communauté de *Magyar Műhely* à partir de 1965 jusqu'à sa mort, a élaboré pour cette entrevue ses thèses concernant l'essence de la littérature, et il les a lues devant ce public compétent. Ce texte devenu dès lors célèbre et souvent interprété, peut être considéré comme une somme écrite par le maître du néo-avantgarde hongrois, au sujet de son propre travail créateur et de la conception littéraire du cercle néo-avantgarde.

Deux autres textes appartiennent inséparablement à ces thèses. L'un est *L'art comme signe vide*<sup>3</sup>, une sorte d'introduction aux *Marly thèses*<sup>4</sup>. L'autre n'a jamais été publié par Miklós Erdély, de plus, il est inachevé : on dirait un plan à développer<sup>5</sup>. Malgré ces lacunes, nous allons nous appuyer dessus, puisque Miklós Erdély y fait appel à la communauté de pensée qu'il partage avec Roland Barthes, même s'il refuse d'emblée la possibilité même d'une influence quelconque par le sémiologue français. Ici, nous n'aurions donc pas en vue de prouver si Roland Barthes a eu une grande influence sur l'auteur hongrois ou non, mais

---

<sup>1</sup> Miklós Erdély (1928–1986) : artiste, architecte, metteur en scène, happener, performer, poète, philosophe et professeur (dans de petits groupes, il fait des activités créatives).

<sup>2</sup> La traduction française des textes de Miklós Erdély n'existe pas encore. C'est nous qui avons traduit les citations. Les textes en langue hongroise se trouvent dans les notes en bas de page.

<sup>3</sup> ERDÉLY, Miklós, « A művészet mint üres jel », in *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok I*, sous la dir. de Miklós Peternák, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991, p. 122–124.

<sup>4</sup> ERDÉLY, Miklós, « Marly tézisek », in *Ibid.*, p. 125–128.

<sup>5</sup> ERDÉLY, Miklós, « [A tézisek mellé ...] », in *Ibid.*, p. 129–132.

de montrer plutôt comment les pensées parallèles autour de la pluralité, la polysémie, la neutralité, le zen, l'Empire des signes, le vide, le koan se mettent en œuvre – concepts-clés du plan de Miklós Erdély. Bien évidemment, ce sont des concepts qui se tiennent étroitement ; nous allons pourtant décomposer le plan en séparant ses éléments constitutifs pour pouvoir développer les dits concepts indépendamment du contexte. Ainsi, aurons-nous la possibilité de situer ces idées par rapport à l'œuvre de Roland Barthes, et de les mettre en rapport avec les autres écritures de Miklós Erdély.

Dans le plan de Miklós Erdély, le concept premier est la pluralité (1). L'adjectif « pluriel », repris souvent dans les textes que l'on va étudier, se rapporte à la langue, à l'œuvre, à l'ouvrage, au texte et au sens. C'est un phénomène bien connu de nous, lecteurs et lectrices, qu'il arrive parfois que nous donnions une signification à une œuvre tout à fait différente de celle des autres lecteurs, que la même œuvre nous inspire différents sens aux différentes époques de nos vies ; voire qu'il existe des œuvres qu'on interprète différemment dans les diverses époques historiques.

Dans *Marly thèses*, Miklós Erdély prend l'œuvre d'art pour un signe. Le sens de ces signes ne se produit pas de façon conventionnelle ou arbitraire, mais selon d'autres relations logiques. Ainsi, « grâce à l'analogie entre l'objet et son signe (icône) et au contact à la distance physique dans le cas de l'indice, le sens s'élargit quand on multiplie ses signifiés. C'est dans ce sens qu'on comprend l'œuvre d'art comme signe<sup>6</sup>. » – écrit Miklós Erdély. On peut donc élargir le cercle des signifiés – même avec des signifiés qui comportent des traits tout à fait différents –, dans le cas où l'analogie ou le contact ne cessent d'exister. Ainsi, les signes deviennent polysémiques. L'œuvre d'art fonctionne pareillement : « selon l'époque ou l'environnement, il peut signifier tantôt une chose, tantôt une autre, voire et l'une et l'autre »<sup>7</sup>, mais « son sens ne se compose pas de ces signifiés différents, l'œuvre d'art en offre la possibilité, il les contient virtuellement pour ainsi dire »<sup>8</sup>.

Selon Miklós Erdély, Roland Barthes « dans le concept de la pluralité découvre la polysémantique »<sup>9</sup>. La polysémie (2) est la pluralité des sens des signes du langage. Ainsi, tandis que la pluralité désigne la pluralité de sens des ouvrages artistiques, la polysémantique concerne la langue même, l'élément constitutif des œuvres littéraires. La polysémie veut dire qu'un signifiant peut avoir plusieurs signifiés.

Le régime de la polysémie est la forme de langage, au sens très large du terme, des sociétés qui acceptent le langage mythique, ce que Hegel appelait « le frisson du sens ».

<sup>6</sup> „analogián, érintkezésen alapuló (ikonikus, index jellegű) jelek jelentése kitágul, ha jelöltjeit szaporítjuk. A műalkotás, amennyiben jel, éppen ilyen” ERDÉLY, « Marly tézisek », p. 128.

<sup>7</sup> „kor vagy környezet szerint jelenthet hol ezt, hol azt, sőt ezt is, azt is” *Ibid.*, p. 126–127.

<sup>8</sup> „jelentése nem az eltérő jelentésvonatkozásokból tevődik össze, hanem ezekre a műalkotás lehetőséget nyújt, ezeket mintegy virtuálisan tartalmazza” *Ibid.*, p. 126.

<sup>9</sup> „a pluralitás fogalmában polyszemantikára jön rá” ERDÉLY, « [A tézisek mellé ...] », p. 131.

Hegel disait que les anciens Grecs attribuaient des sens multiples à tous les phénomènes naturels et humains : aux bois, aux sources, aux forêts, aux fleuves, tout était doué de sens et, par conséquent, la nature entière apparaissait à l'homme, et apparaît à l'homme mythique, comme animée par une sorte de frisson du sens. L'expression est très belle et elle désigne précisément ce pouvoir symbolique, ce pouvoir polysémique des sociétés, surtout des sociétés mythiques. Le problème n'est pas d'élaborer le symbole, le symbole est partout, mais de l'accepter. Voici, en exemple, trois formes différentes de cette polysémie. D'abord, la version en quelque sorte archaïque, ethnologique de la polysémie ou du symbolisme, de la symbolie au sens plein du terme : toutes ces sociétés mythiques pour lesquelles tout est signifiant : nature, plantes, animaux, architecture, récits, mode de parenté ; le sens est partout et il est reconnu être partout. En second lieu, le régime de la polysémie hiérarchisée, c'est-à-dire des modes de pensée qui acceptent l'idée qu'un signe a plusieurs sens, mais qui pensent que dans tous ces sens il y en a tout de même un qui est privilégié, qui est le vrai, comme exemple on pourrait indiquer la conception du sens dans la théologie médiévale, et notamment chez Dante ; on trouve cette théorie pendant tout le Moyen Age, à propos de l'Écriture sainte, réalité essentielle sur laquelle réfléchissait l'homme du Moyen Age. C'est la théorie des quatre sens. Il était admis par la théologie que l'Évangile, l'Écriture sainte ou une parabole ou même une phrase de cet Évangile, avait toujours quatre sens à la fois : un sens littéral, celui des mots eux-mêmes, puis derrière un sens historique se rapportant à l'humanité de Jésus, et derrière encore, un sens moral qui impliquait l'éthique, le devoir de l'homme, et enfin, quatrièmement, le plus important, le sens dernier, le plus profond, le plus secret, le plus caché mais le sens vital, celui qu'on appelait le sens anagogique, parce que c'était celui qu'on trouvait quand on avait remonté tous les autres sens.

Troisième forme possible, ce sont les régimes de sens qui admettent l'interprétation, le droit à interpréter le signe : c'est donc la forme de polysémie que les sociétés laïques, rationnelles se permettent. Une société comme la nôtre admet l'interprétation<sup>10</sup>.

Du point de vue de notre étude, c'est ce dernier aspect de la polysémie, l'interprétation, qui a la plus d'importance : Miklós Erdély dit la même chose lorsqu'il affirme que l'œuvre d'art est un signe comportant plusieurs sens possibles.

Dans les systèmes de conceptions de Roland Barthes et de Miklós Erdély, la pluralité, la polysémie et la neutralité (3), le rien, le vide sont en connexion très étroite. Miklós Erdély le présente très bien dans ses thèses. Comme l'œuvre d'art se caractérise par la pluralité de ses sens, il « peut être considéré comme un signe qui intensifie les sens différents au détriment des autres sens, qui les multiplie, et qui les éteint réciproquement »<sup>11</sup>, qui les neutralise finalement.

<sup>10</sup> BARTHES, Roland, « Une problématique du sens », in *Œuvres complètes III, Livres, textes, entretiens, 1968–1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 512–513.

<sup>11</sup> „olyan jelnek tekinthető, mely a különböző jelentéseket egymás rovására erősíti föl, szaporítja, ezeket egymás által kioltja” ERDÉLY, Miklós, « Marly tézisek », p. 127.

Roland Barthes, dans son introduction au cours de 1978, parle de la polysémie du neutre :

Car j'ai promené le mot « neutre » non pas le long d'une grille de mots, mais le long d'un réseau de lectures : c'est à dire : je n'ai pas suivi un programme bibliographique ; mais il s'agit simplement d'un intertexte ; ici vous pourrez en prendre connaissance et même possession, dans la mesure du nombre disponible [de ce texte ronéoté], pendant l'entracte. Donc cette bibliothèque n'est pas raisonnée et elle n'est pas non plus, et elle n'a pas été, exhaustive. On pourrait dire que c'est une bibliothèque qui virtuellement est infinie. C'est-à-dire que, encore maintenant où j'ai préparé une bonne partie du cours, pas tout, mais une bonne partie, eh bien, il peut m'arriver de lire un livre nouveau qui vient de paraître, et dont certains passages, vont, encore maintenant, cristalliser autour de la notion de neutre. Je dirai que le procédé rappellerait les opérations d'un sourcier, d'un sourcier fantaisiste, c'est-à-dire que je lis un livre, et la baguette du sourcier se lève. Seulement, ce n'est pas de l'eau, qu'il y a là-dessous, c'est du neutre [rires]. Et par là même, la notion de neutre, bien entendu, s'étend, s'infléchit et se modifie. C'est-à-dire que, dans mes lectures, en lisant et en pensant au neutre, je m'obstine, et en même temps je me modifie. Donc, une bibliothèque le long de laquelle j'ai promené le mot « neutre »<sup>12</sup>.

Dans l'œuvre de Roland Barthes, la question de la neutralité est devenue l'un des concepts centraux dès *L'Empire des signes*, inspiré par son voyage au Japon. Le zen (4), qui est la forme japonaise du bouddhisme, est caractérisé par la méditation, la contemplation, dont la méthode est de se vider, d'être neutre. Le but du zen est l'état d'éclaircissement (le satori) et ses techniques sont les arts différents (à côté de la poésie, la peinture à l'encre, l'art de la lutte, et aussi l'art du jardinage), ainsi que les koans.

D'ailleurs, *L'Empire des signes* (5) (qui est le point suivant dans le plan de Miklós Erdély) est paru en 1970. Le sujet du livre est la société du Japon, où – d'après ce livre – les signes jouent un rôle beaucoup plus important que dans notre société. Barthes anticipe sur la critique possible, il donne une explication à ce phénomène déjà au début de son livre : son point de départ est son séjour au Japon (il y a fait son premier séjour en 1966 à l'occasion d'une invitation de son ami Maurice Pinguet, alors directeur de l'Institut français de Tokyo, et il y est retourné en 1967 puis en 1968), mais il ne décrit pas le pays du Japon, il représente un système qu'il a créé à partir des phénomènes vus au Japon. « C'est le système que j'appellerai : le Japon<sup>13</sup> .»

Dans le plan de Miklós Erdély, l'élément suivant est le « vide de parole »<sup>14</sup>. Il est intéressant qu'en écrivant sur Barthes, Miklós Erdély ne donne la version

<sup>12</sup> BARTHES, Roland, « Le désir du neutre », *La règle du jeu*, 1991, n° 5, p. 47.

<sup>13</sup> BARTHES, Roland, « L'Empire des signes », in *Ceuvres complètes III., Livres, textes, entretiens, 1968–1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 351.

<sup>14</sup> „beszédúr” ERDÉLY, Miklós, « Marly tézisek », p. 131.

française originale que de ce seul mot. Sans doute l'a-t-il accentué parce que le vide (6) joue un rôle considérable dans *L'Empire des signes*, de plus parce que Barthes l'a aussi accentué en donnant la version japonaise du vide, tout au début de son livre<sup>15</sup>.

Le rien et le vide sont des synonymes. Pour l'homme occidental, ces deux notions ont certainement du sens négatif. En suivant la logique proposée par Roland Barthes et Miklós Erdély, nous arrivons à la position contraire : la pluralité de sens amène à l'éteignement de sens, dont le résultat est le vide, qui dépasse notre petit monde et qui nous montre une image utopique : celui du Japon de Roland Barthes. Voilà quelques exemples pour le vide vraiment précieux de ce Japon.

Ici tout devient signe, ainsi la langue a moins d'importance dans la communication. L'étranger, qui y arrive, se débrouille très bien sans connaître la langue. L'idée du manque de parole est insaisissable pour l'homme de l'Occident, tandis que le vide de parole est l'un des éléments constitutifs de la culture japonaise. La suspension de la langue est la condition et aussi le résultat du satori. De même, l'arrêt de la langue est le but des koans et des haïku qui représentent la branche littéraire du zen.

Ici tout peut être considéré comme signe, même la disposition d'une ville. Le centre de Tokyo est vide, le palais de l'empereur s'y trouve, mais c'est inaccessible, et il contraint à détourner le mouvement de la ville. De plus, le palais est un lieu totalement neutre, l'empereur n'y paraît jamais. Par ailleurs, le personnage de l'empereur n'a pas d'importance non plus, il ne symbolise point le pouvoir.

Pour le lecteur occidental, il est vraiment surprenant que les exemples du vide soient issus de la communication, de l'urbanisme, ou – comme le suivant – se sert de l'image du miroir. Pour nous, l'échange de l'information est inconcevable sans parole, la ville sans centre encombré, le miroir sans image réfléchie. En revanche, « l'esprit de l'homme parfait, dit un maître de Tao, est comme un miroir. Il ne saisit rien mais ne repousse rien<sup>16</sup>. » Il est parfaitement vide.

Dans le cas du koan (7), c'est le lien logique qui n'existe pas entre la question et la réponse (vide de parole), elles forment quand même un tout ensemble. Avec le koan raconté par le maître zen à son étudiant, le but n'est point de « résoudre, comme s'il avait un sens, non même de percevoir son absurdité (qui est encore un sens), mais de le remâcher jusqu'à ce que la dent tombe »<sup>17</sup>. En réalité, le koan nous aide à reconnaître que la question seule est satisfaisante jusqu'à ce quelle soit en mouvement. Et en ce qui concerne l'antagonisme qui existe entre la question et la réponse, celui-ci disparaît, mais seulement dans le domaine qui dépasse la logique : dans l'esprit.

<sup>15</sup> BARTHES, « *L'Empire des signes* », p. 353.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 411–412.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 408.

Pour Miklós Erdély, écrivain et professeur, le koan a eu beaucoup d'importance. Aux exercices de créativité, il les a lus à ses étudiants, puis il leur a donné le devoir d'écrire des koans. De plus, dans l'une de ses écritures sur le film, il cite un koan. Il nous paraît qu'il mérite d'être cité aussi sur ces pages. « Un moine a posé la question suivante : On dit que toute chose peut être ramenée à l'Unité, mais où est-ce qu'on peut ramener l'Unité ? – Csao Csou, le maître a répondu : Quand j'ai été dans la province Cs'ing, j'ai fait faire un manteau qui a pesé sept csins<sup>18</sup>. »

La note sur le koan est la dernière dans les thèses de Miklós Erdély. Elle y est apparemment ajoutée en rapport avec l'œuvre de Roland Barthes, sans explication aucune. C'est justement le manque d'explication qui nous a donné la possibilité de faire ces brèves remarques, non seulement en développant leurs sens, mais en les recherchant à la fois dans l'œuvre de Roland Barthes et de Miklós Erdély.

Nous n'avons pas eu l'intention d'examiner quand Miklós Erdély a pris pour point de départ les idées de Roland Barthes, et quand il s'en est séparé. Cela dépasserait les limites de notre étude. Certainement, nous trouverions d'autres parallèles entre les idées de ces deux auteurs en élargissant les frontières de nos recherches.

---

<sup>18</sup> „Egy szerzetes ezt kérdezte: Azt mondják, minden dolog visszavezethető az Egységre, de hova lehet az Egységet visszavezetni? – Csao Csou, a mester válaszolt: Mikor Cs'ing tartományban jártam, csináltattam egy köntöst, amely hét csint nyomott.” ERDÉLY, Miklós, « Montázsgeisztus és effektus », in *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák. Válogatott írások II*, sous la dir. de Miklós Peternák, Budapest, Balassi Kiadó, 1995, p. 149.



## Quelques aspects de la nécessité historique et de la structure « médiévale » du théâtre de l'absurde

Du point de vue historique, le théâtre du vingtième siècle marque un tournant à peu près de la même portée que le théâtre de la Renaissance qui, après les « jeux de drame » médiévaux ignorants presque totalement les traditions du théâtre antique, crée des textes dramatiques de haut niveau – même sur l'échelle des autres genres littéraires. Le théâtre médiéval ne nous a quasiment laissé que des œuvres « improvisées », telles que les mystères écrits à l'occasion de cérémonies religieuses ou les farces représentées aux fêtes foraines<sup>1</sup>. Bien que certains de ces textes touchent parfois les plus hautes sphères littéraires, ils manquent en général de structure globale, et de dramaturgie élaborée en détail qui ont justement été rapportées au drame par le théâtre de la Renaissance, et notamment par celui de Shakespeare<sup>2</sup>. Le drame de la Renaissance apprend et hérite beaucoup de la scène médiévale, mais en même temps il est capable d'effectuer une sorte de ré-formation du jeu et d'apporter une allure plus digne au texte théâtral.

Bien évidemment, tous ces changements ont aussi des raisons pratiques. Le théâtre emménage dans son propre bâtiment, il ne dépend plus ni de l'Église qui lui prêtait ses temples (ou même ses écoles) ni de l'atmosphère des fêtes bruyantes de négociation et de forains. Et même si pendant longtemps le spectacle théâtral reste accompagné d'une ambiance de zinc libre et léger, le bâtiment du théâtre offre un terrain connu et au comédien et au metteur en scène : la scène et les banquettes sont fixées, il y a des coulisses fiables, des échafaudages, des étages, des machines, des rideaux<sup>3</sup>. Tous ces éléments offrent des possibilités qui changent globalement le déroulement et la source d'attraction des spectacles. L'attention du public est accaparée par les machines qui jouent des naufrages d'une façon « crédible » ; on peut voir à peu près le même phénomène aujourd'hui, quand un nouvel effet sonore ou visuel coupe le souffle des spectateurs du cinéma. Cependant, ce sont des miracles qui s'évanouissent, l'effet durable sera assuré par le texte.

---

<sup>1</sup> Pour plus d'informations sur le théâtre médiéval, voir le chapitre « Le théâtre médiéval », in HUBERT Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003 (nouvelle présentation des éditions de 1988 et 1998), p. 33–51.

<sup>2</sup> « Aussi le Moyen Age ne nous a-t-il laissé ni théâtre construit, ni chef-d'œuvre littéraire. » HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 40.

<sup>3</sup> Pour plus d'informations sur la scène élisabéthaine : FOAKES, R. A., « Shakespeare's Elizabethan Stages », in *Shakespeare, an Illustrated Stage History*, sous la dir. de Jonathan Bate et Russel Jackson, New York, Oxford University Press, 1996, p. 10–22.

Evidemment, ce fut toujours ainsi, mais les conditions techniques d'un Globe n'étaient pas toujours assurées. Ceux qui ont déjà vu un spectacle de rue savent que ce genre n'est pas susceptible de jouer sur les nuances. Pour que le public entende le comédien, celui-ci est obligé de crier – surtout quand un marché gronde autour du spectacle. En criant, il est impossible de jouer une scène du balcon, parce que le public, au lieu de s'émouvoir, va s'amuser de la nourrice qui n'entend pas Roméo hurler. (N'est-il pas possible, par ailleurs, que cette scène ait aussi une telle interprétation comique ?) En criant, il est aussi impossible de jouer un monologue de Hamlet, de plus le public habitué aux farces foraines s'évapore après la troisième phrase, car on n'a pas envie de philosopher en faisant ses courses ou en s'amusant. En revanche, le théâtre de la Renaissance offre un moyen à la littérature « profonde » de réapparaître dans le texte dramatique. C'est ce qui se passe dans l'œuvre de Shakespeare, et c'est justement la raison pour laquelle l'héritage de Shakespeare reste si important encore aujourd'hui.

Le théâtre des époques suivantes s'avance sur un sentier battu, et c'est justement la transition shakespearienne qui entraîne le public vers les lourds sujets sociaux, moraux ou philosophiques du théâtre du Classicisme, qu'on parle de la philosophie morale de Corneille ou de l'humour léger mais établi sur un phénomène social bien déterminé, de Molière. Et ainsi de suite, jusqu'au vingtième siècle, où les conditions techniques et les exigences du public vont changer d'un coup.

Le 28 décembre 1895, Louis Lumière organise la première représentation publique du cinématographe qui va ensuite envahir le marché avec une rapidité extraordinaire. Lumière développe son invention extrêmement vite – non seulement du point de vue technique, mais aussi du point de vue théorique. Bien que l'objectif des premiers films soit documentaire (les Lumière envoient leurs caméramans partout dans le monde, pour que le public français puisse voir « en direct » les endroits que l'on n'avait pu connaître que par ouï-dire), les deux frères reconnaissent dès le début, qu'ils ne pourront pas captiver l'attention des spectateurs uniquement par la documentation. De plus, un élément technique intervient de nouveau, à savoir la longueur du rouleau de pellicule, qui ne permet pas que le film dépasse les deux ou trois minutes. Cette durée « modique » oblige les producteurs à mettre en scène l'action du film, et c'est pour cela que, dès le début, le film est allié à la famille du théâtre, et cette relation familiale devient vite une relation fraternelle. (De nos jours, on a tendance à traiter cette relation comme un phénomène évident, pourtant au début de sa carrière, le film aurait bien pu se développer d'une autre façon. Tout d'abord, le film n'est qu'à deux pas de la photographie, et celle-ci est beaucoup plus proche des beaux-arts que des arts du spectacle.)

Un facteur complètement différent sera le milieu politique, sociale et économique de la première moitié du siècle. Tandis que – grâce au développement accéléré de la technique – les distances diminuent, l'homme est confronté à la

grandeur inconcevable du monde. Les rouleaux susmentionnés présentent des régions dont la plupart des gens n'ont jamais entendu parler, le commun des mortels doit tenir compte de l'immensité de l'Univers. Guerre mondiale, récession mondiale, communication de masse, démonstrations de masse... Il est évident que dans cette situation changeante, le théâtre doit lui aussi changer. Cependant, alors que le film est susceptible de « transmettre le grand monde » au public du cinéma, le théâtre ne peut plus innover techniquement (jusqu'à ce que l'on utilise le film même, mais à ce moment-là sa présence est tellement ordinaire, que l'on ne s'en rend même plus compte). Les décors et les machines du théâtre ne courent plus le souffle du public, même les dialogues volubiles, qui jusqu'ici avaient toujours fait leurs preuves, s'avèrent lents par rapport aux automobiles et trains qui se propulsent partout dans le monde. C'est à peu près là que le monde commence à « courir », mais le théâtre, devenu entre-temps définitivement littéraire, a les pas trop lourds pour suivre ce rythme.

Le théâtre élisabéthain change alors sous une impulsion interne, tandis que le théâtre du vingtième siècle change sous le poids des changements externes. Cependant, si l'on s'est étendu un peu sur le sujet des changements théâtraux de l'époque élisabéthaine, c'était justement pour que ce soit clair : un texte théâtral a toujours un côté pratique – le spectacle même –, et il est indispensable de le prendre en compte. Comme la longueur des chandelles obligeait les auteurs à répartir les pièces en actes, l'utilisation des ampoules électriques, puis des projecteurs a également un effet important, car l'auteur sait qu'il n'est plus obligé de respecter la structure classique des pièces théâtrales. Un autre élément important sera le savoir-faire, la compétence des comédiens. Pour établir un parallèle entre le théâtre et la musique, à l'époque de Bach, on a composé relativement peu de morceaux pour flûte traversière. Ce n'est pas parce que les compositeurs ont pris la flûte pour un mauvais instrument, mais parce qu'elle l'était réellement ; les flûtes en bois de l'époque n'étaient tout simplement pas assez fortes pour pouvoir être le premier instrument d'un concerto. Le même principe peut être valable dans le cas du comédien, « l'instrument » le plus important du théâtre. Molière peut bien mettre des bagarres, des jeu de cache-cache dans le spectacle (nb : le public exige cela), puisque n'importe quel comédien de l'époque a pu improviser une telle scène. Si la même chose n'est plus présente dans le théâtre du vingtième siècle, ce n'est pas nécessairement parce que le public n'apprécie plus ce genre d'humour (sinon Chaplin ou Bud Spencer...), mais aussi parce que les comédiens (et les metteurs en scène, bien sûr) ont perdu l'habitude de jouer et de faire jouer de telles scènes, ou bien si on les jouent quand même, elles sont justement des scènes de Molière ou de Marivaux – qui sait avec quelles idées novatrices. (L'auteur de ce texte a eu la chance de voir une adaptation de Molière jouée par des comédiens formés dans la commedia dell'arte, et après l'expérience du spectacle, il affirme : une gifle perdue ou un maître qui poursuit sa bonne sont fort drôles si la représentation est correcte.)

Au vingtième siècle, le théâtre devient donc plus raffiné – non seulement du point de vue textuel, mais aussi au niveau de la mise en scène et du jeu des acteurs. C'est probablement une des raisons pour laquelle le drame du vingtième siècle, au lieu d'essayer – sans aucune chance, par ailleurs – d'entrer en concurrence avec les techniques du cinéma, n'élargit plus, mais approfondit les perspectives du théâtre. Il en a les moyens, car à cette époque cet « approfondissement » a déjà une tradition importante, voire – qui sait, sous quelle impulsion – il a déjà démarré, tout d'abord dans l'œuvre de Tchekhov et d'Ibsen, et – qu'on parle enfin de l'absurde – dans *Ubu* de Jarry.

Parallèlement aux innovations techniques, depuis le moment où le théâtre est retourné vers les textes d'un haut niveau esthétique littéraire, le drame s'innove et se développe continuellement, au niveau linguistique et théorique – avec une vitesse remarquable. Denis Diderot, dans *l'Entretien sur Le fils naturel* (1757) et encore dans le *Paradoxe du comédien* (version définitive : 1779), établit déjà – en théorie – la technique de direction des comédiens qui sera effectuée beaucoup plus tard par le théâtre épique. Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell* (1827) introduit la notion du grotesque – qui est employée aussi par le théâtre de l'absurde, mais surtout par le théâtre du polonais Mrozek<sup>4</sup> et du hongrois Örkény. Goldoni, lui, s'amuse à jouer aux clichés langagiers – un des jeux préférés de l'absurde. On peut citer également la dramaturgie du *Cid* de Corneille, tellement novatrice qu'elle entraîne une querelle qui durera plusieurs années, avec la participation du roi de France et de l'Académie Française.

On peut constater alors, que le drame du vingtième siècle part d'un fondement sûr quand il continue de « littéraliser » ses textes, et son importance historique est justement le fait qu'il assure la survie du théâtre (on espère pouvoir parler d'un processus achevé) à cette période difficile. Comme les autres mouvements<sup>5</sup> littéraires du siècle, l'absurde a également ses ancêtres littéraires,

---

<sup>4</sup> Mrozek est souvent mentionné comme un représentant du théâtre de l'absurde, d'autres critiques ont inventé la notion « théâtre grotesque » pour désigner son œuvre. De toute façon il est clair que Mrozek ne fait pas le même théâtre que « les quatre » de la préface d'Esslin : « Ce livre traite de l'un des aspects du théâtre contemporain : celui que nous associons aux noms de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet ». ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Edition Buchet / Chastel, 1977, p. 11.

<sup>5</sup> L'emploi du mot « mouvement » n'est absolument pas légitime dans un article sur le théâtre de l'absurde, car la grande majorité des critiques (et l'auteur de ce texte) sont tout à fait d'accord : l'absurde n'est ni genre, ni style, ni mouvement. Si on l'emploie quand même, c'est tout simplement parce que « l'absurdité de la langue » nous oblige à employer les mots dont on dispose.

puisque le personnage, l'action ou le langage absurdes sont, depuis toujours, présents dans la littérature<sup>6</sup>.

Un des « accessoires » importants du théâtre de l'absurde est le caractère absurde, la personnalité et le comportement spécifique, illogique des personnages – ou au moins des personnages principaux – de la pièce. Mais le fait que le théâtre de l'absurde travaille sur des caractères absurdes n'est ni étonnant, ni une innovation révolutionnaire, puisque l'atmosphère des années 40–50 exige carrément l'apparition scénique de tels personnages, et on peut donc bien les voir ailleurs, et même plus tôt dans la littérature. Les hommes jeunes ou d'âge moyen rentrés du front, en désaccord avec eux-mêmes, qui cherchent quelque chose en errant, jusqu'à ce qu'ils se retrouvent en marge de la société, apparaissent et réapparaissent dans des textes qui ne sont pas absurdes, comme chez Hemingway, mais on peut penser à la grotesque *Famille Tot* du mentionné Örkény.

En général, l'absurdité de la réflexion et de l'existence de l'homme intéresse la littérature depuis très longtemps. Le comique de caractère des comédies est souvent construit autour de la réflexion absurde et caractéristique d'une époque donnée, et le fait que le théâtre de l'absurde présente cela sous un aspect tragique ou tragi-comique, est dû plutôt à une structure de genres plus complexe du vingtième siècle, qu'à une innovation propre à l'absurde. La préface de *Cromwell* mentionnée réclame justement contre la représentation « noir et blanc » du caractère humain. L'homme débusqué en marge de la société, personnage souvent traité par l'absurde est encore un motif récurrent de la littérature. Depuis Villon, à travers le réalisme, jusqu'à l'existentialisme accompagnant l'absurde, on retrouve régulièrement ce genre de caractère.

En ce qui concerne l'action du théâtre absurde, elle est absurde parce qu'elle n'est pas une véritable action ou elle ne l'est que périodiquement. Tandis que, pendant longtemps, un des objectifs du théâtre est de dessiner le « diagramme » du changement d'un personnage ou de montrer comment une situation va du point A au point B, dans le cas du théâtre de l'absurde, on ne peut souvent même pas parler d'action, car l'homme absurde décrit auparavant n'est pas capable d'agir ou de changer. Quand il agit quand même, ses actes sont nécessairement absurdes, puisqu'il n'a ni le moyen ni le droit de changer sa vie ou la chaîne des événements, et ainsi l'action se dégrade en soubresauts passifs. Le monde va, l'homme s'agite. Ainsi, si une pièce absurde a quand même un certain fil conducteur, celui-ci sera – dans sa base – absurde, comme par exemple dans *Rhinocéros* de Ionesco, dont l'action peut se résumer en quelques mots : les hommes – pour une raison obscure – se mettent à se transformer en rhinocéros. Ce type

---

<sup>6</sup> Pour plus de détails concernant l'action, le personnage et le langage absurdes, voir les chapitres correspondants dans PRUNER, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003, p. 86–145.

d'action peut souvent avoir une signification symbolique, par exemple la critique explique en général le *Rhinocéros* comme la description de la promotion du fascisme. Cependant ni ce type d'action, ni « l'action nulle » – le plus souvent beckettienne – ne peut s'expliquer par des symboles, car le déchiffrement d'un symbole est aussi une interprétation, c'est-à-dire une seconde lecture, et dans ce cas, il est indifférent de parler de rhinocéros ou de vie quotidienne, car toute situation quotidienne peut avoir une explication logique, mais cela ne rend pas tous les textes logiques ou quotidiens. Le fait que Tartuffe fait la cour à Elmire, est un événement quotidien, qui sera un élément primordial, quelque chose qui contribue à la fin – extrême. En même temps, dans *Rhinocéros*, l'événement n'est pas quotidien, et n'a pas de vraie portée du point de vue de la dramaturgie : absurdité pour absurdité, le fait que les hommes se métamorphosent en rhinocéros n'est ni un élément de la dramaturgie, ni un élément symbolique, car ils pourraient bien se transformer en insectes kafkaïens ou simplement en militaires, cela ne dérangerait pas le champ symbolique.

Toutefois, il est à noter que l'action absurde n'est pas non plus une technique brevetée du théâtre de l'absurde. L'action sans dramaturgie rappelle justement la structure des pièces de théâtre médiévales mentionnées (Ionesco définit le genre des *Chaises* comme « farce tragique »). Les auteurs des anciennes farces ne réfléchissaient pas trop à la dramaturgie d'une gifle, et le public ne l'exigeait pas non plus, car c'est justement la gifle qui l'intéressait. L'absurde reconnaît que la vie quotidienne n'a pas forcément une dramaturgie, qu'une gifle peut venir de nulle part, sans raison et sans explication<sup>7</sup>.

Et finalement l'absurdité langagière est souvent mentionnée comme un élément propre au théâtre de Beckett, Ionesco, Adamov et Genet<sup>8</sup>. Bien que chacun de ces quatre auteurs ait élaboré un langage différent et unique dans le genre, on peut constater que le théâtre de l'absurde emploie la langue d'une manière spécifique, car il reconnaît son aspect paradoxal : elle est destinée à servir la communication, cependant elle la rend impossible, car elle oblige l'interlocuteur à employer une chaîne infinie d'abstractions, et ainsi elle exclut l'essentiel, la subs-

<sup>7</sup> Dans l'extrait critique suivant, il s'avère que nombre d'éléments de l'absurde sont tout aussi des éléments du théâtre médiéval : « Comme la fête des fous, celle-ci [la sottie, genre médiéval] inverse les rôles et donne la parole à ceux qui en sont d'habitude privés ; on retrouve aussi chez l'une et l'autre une ambiance quelque peu délirante : gestes désordonnés, incohérence de l'action et jeux verbaux ». HELIX, Laurence, « Le Théâtre comique au Moyen-Age », in *Le Théâtre*, Bréal, 1996, p. 87.

<sup>8</sup> Comme un des objectifs de cette analyse consiste à trouver une quasi-définition du théâtre de l'absurde, pour l'instant on emploie la définition la plus serrée, selon laquelle le théâtre de l'absurde est simplement le théâtre des quatre auteurs « privilégiés » de l'analyse d'Esslin : Beckett, Ionesco, Genet et Adamov.

tance même de la communication<sup>9</sup> ; « nous aurons encore la politesse, apprise parmi vous, de rendre la communication impossible »<sup>10</sup>.

Cet élément absurde est aussi un élément qui existe depuis longtemps dans la littérature. Les comédies jouent depuis toujours sur les anomalies langagières, les malentendus langagiers apparaissent dans le théâtre de boulevard le plus populaire comme dans les drames les plus hautement littéraires. Et, comme on l'a déjà constaté, le fait que l'absurde crée un amalgame de la comédie et de la tragédie, n'est pas un élément strictement absurde, mais plutôt une tendance commune qui apparaît déjà au dix-neuvième siècle.

Le fondement du théâtre de l'absurde est donc établi depuis longtemps dans la littérature<sup>11</sup>, et sa naissance est prévisible dès le début du vingtième siècle. Les changements techniques, les événements sociopolitiques et économiques créent une situation dans laquelle le théâtre va nécessairement « approfondir ses perspectives », et non seulement il continue, mais il amplifie les tendances théâtrales de l'époque, de plus il en a tous les moyens : les caractéristiques du théâtre de l'absurde sont des éléments récurrents littéraires, non seulement au dix-neuvième siècle, mais depuis longtemps. Le personnage, l'action ou le langage absurdes sont des techniques éprouvées, que – de plus – Jarry marie splendidement. La naissance de l'absurde n'est donc pas du tout étonnante, ce qui est étonnant, c'est qu'elle se fait attendre pendant un demi-siècle. Pour expliquer ce retard, il faut observer les caractéristiques structurales des pièces de théâtre absurdes.

Tout d'abord, qu'entend-on par la structure d'une pièce de théâtre ? Un texte a toujours une structure. C'est évident : pour qu'un texte ait un certain sens, les éléments textuels doivent s'enchaîner, sinon et les éléments et le texte dans sa globalité perdent de leur sens. Ceci est aussi valable pour les textes littéraires, dans nombre de cas même plus strictement. Cependant, une des qualités primordiales des textes littéraires est qu'ils disposent d'une structure de grande portée complexe et unique, qui assure une cohérence globale artistique – parfois même aux dépens des éléments qui la créent. La structure d'une pièce théâtrale peut donc être cette structure textuelle, c'est-à-dire la cohérence littéraire de ses éléments ou simplement sa dramaturgie. Dans ce cas, structure et dramaturgie ne sont pas analogues ; la dramaturgie n'est que la composition de l'action, tandis que la structure n'est que la composition du texte. En analysant la dramaturgie, par exemple, un retard est fort important, car il change la composition de

---

<sup>9</sup> « Ionesco sait nous montrer à quel point le langage est incapable de posséder l'autorité que nous lui attribuons. [...] En raison de cette remise en question du langage, on finit par classer ces pièces sous la rubrique « théâtre de la non-communication ». » BRADBY, David, *Le théâtre français contemporain (1940–1980)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 116.

<sup>10</sup> GENET, Jean, *Les Nègres*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, p. 85.

<sup>11</sup> Voir le chapitre « La tradition de l'absurde », in ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, p. 305–375.

l'action. En analysant la structure de la pièce même, le même retard peut être sans intérêt, car il est sans importance du point de vue de la composition textuelle. En analysant la structure, le lecteur cherche tout simplement les sources d'énergies qui contribuent à créer une portée hautement littéraire au texte, et non les sources d'énergie qui contribuent à créer une ambiance caractéristique de l'action<sup>12</sup>.

Il est remarquable que certaines époques favorisent certaines structures littéraires. Ainsi, par exemple, le théâtre antique représente le combat de deux forces ou échelles de valeurs sur un terrain commun, la mythologie. A la fin de la lutte une des forces échoue, mais en général elle entraîne l'autre dans sa chute, et finalement il ne reste que les ruines et le fondement sûr, la faveur des dieux. Au niveau de la dramaturgie, cela apparaît dans l'action dès le début (surtout qu'en général le public connaît bien le mythe), ce qui est important, c'est son déroulement. Au niveau structural, par contre, le même combat apparaît progressivement, au cours des dialogues, dans les champs lexicaux, par exemple. Naturellement, le présent texte ne peut être destiné à montrer les structures favorisées des différentes périodes littéraires, mais à la lumière des éléments cités ci-dessus, il est probable que le théâtre de l'absurde ait aussi une structure propre à lui, surtout que – comme on l'avait vu – on ne peut parler de dramaturgie unique qu'avec des stipulations.

Tout d'abord, cette structure absurde paraît dans une symétrie récurrente. Dans les pièces absurdes les personnages principaux apparaissent souvent en couple, sauf dans le cas des œuvres offrant une interprétation symbolique (*Rhinocéros*, comme l'allégorie de la tyrannie, *Le roi se meurt*, comme celle de l'angoisse de la mort, etc.), ou dans les pièces d'une atmosphère transcendante (*Comédie*). « Puis il y a le huit, chiffre fatidique (mais lequel ne l'est pas ?), deux pour chaque pied, deux pour chaque main, et pour les amputés six, quatre, deux ou point, cela dépend de l'amputé<sup>13</sup>. » – écrit Beckett dans *Mercier et Camier*. Bien sûr, les couples apparaissent souvent au théâtre, tout simplement, parce que la plupart des pièces de théâtre sont composées de dialogues. Cependant, l'auteur absurde finit en général par convaincre le public du fait qu'il n'y a pas de communication, juste des monologues parallèles, et il ne veut même pas donner l'illusion que la parole aide la communication ou quoi que ce soit. Justement et au contraire : et la parole et l'acte prennent péniblement garde de laisser les choses intactes.

---

<sup>12</sup> Ces sources d'énergie dramatiques sont, par ailleurs, souvent refusées par le théâtre de l'absurde ; « Toutes les pièces qui ont été écrites depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours n'ont été que policières. [...] Il y a une énigme qui nous est révélée à la dernière scène. Quelquefois avant. On cherche, on trouve. Autant tout révéler dès le début. » IONESCO, Eugène, *Victimes du devoir*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1990, p. 207.

<sup>13</sup> BECKETT, Samuel, *Mercier et Camier*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970, p. 188.



Evidemment, le personnage absurde décrit auparavant ne pourrait pas changer la chaîne des événements, il n'en a ni les moyens psychiques ni les droits sociaux. L'absurde choisit donc volontairement des personnages qui au lieu d'agir, observent les choses, et ainsi l'action absurde « congèle » l'action théâtrale conventionnelle. Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, description théorique du monde, de l'homme et de la littérature absurde, attire l'attention sur le fait que l'acte est toujours provisoire, et donc nécessairement absurde. Le théâtre de l'absurde montre cette inefficacité actionnelle dans la pratique, exagérément. L'action « congelée » est un signe : il n'y a pas d'acte, juste la volonté d'agir. Dans une structure absurde retournée, l'action n'existe que quand elle n'existe pas.

L'expérience déterminante de la littérature avant l'absurde est la guerre mondiale. En revanche, l'absurde semble reconnaître un nouvel ordre, celui de la guerre froide, puisqu'il est structuré ainsi ; selon l'ordre des deux rangs de chars des deux côtés du mur de Berlin, où le seul acte responsable est de ne rien faire, car le moindre mouvement peut entraîner une catastrophe mondiale. La structure de l'absurde est fondée sur cet équilibre fragile : et l'individu et la société se privent de la possibilité de changer, parce qu'ils contribuent à créer un ordre et une échelle de valeur où ils ont nécessairement besoin d'un contrepoint, contrepoint qui sera aussi un soutien. Comme les puissances opposées de la guerre froide exigent un adversaire, puisque leur fonctionnement est lié au concours, l'individu végétant dans ce monde aura aussi besoin d'une force-soutien qui lui est opposée. Le soutien devient ainsi opposition ; d'où l'immobilité rigide. Les mouvements et styles précédant et accompagnant l'absurde ont encore une certaine conscience de mission, même s'ils le nient souvent. Ils ont encore la volonté d'agir et de changer, puisqu'ils subissent d'autres crises morales après la guerre mondiale, et ils ont peur que le passé effrayant ne revienne. En revanche, l'absurde reconnaît que ces crises sont d'une autre nature, qu'elles sont inévitables, voire nécessaires. La source de la déconvenue que l'absurde éprouve, n'est plus la crise morale récente, mais l'ordre mondial qui est en train de se former, et contre lequel – à cause de sa structure caractéristique – on ne peut rien faire. La structure outsider, cynique, immobile de l'absurde est impossible dans le tourbillon mondial de la première moitié du siècle, où les intellectuels doivent s'engager. Cependant l'ordre de la guerre froide se formant dans les années 50 est un bouillon de culture idéal pour ce genre de littérature ; c'est probablement la raison pour laquelle « l'achèvement » de Jarry se fait attendre pendant cinquante ans.

Le théâtre de l'absurde démonte l'homme, la dramaturgie, le langage, l'action, la structure jusqu'au Moyen Age. Il retrouve les scènes et l'action sans fondement, le langage simple des farces médiévales, comme s'il voulait prouver que le monde est finalement arrivé là d'où le théâtre est parti à l'époque de la Renaissance. Naturellement, il ne veut rien prouver, il ne veut même pas expliquer, il ne fait que constater. Il ne veut pas non plus amuser – d'où les adaptations erronées de Ionesco, dans lesquelles on comprend mal le langage et la structure des

farces, et où l'on veut faire rire, encore que le visage de l'absurde soit un visage impassible.

Le développement technique du vingtième siècle, la déconvenue tendue après les guerres mondiales, la dégradation de la responsabilité de l'individu rappelle l'absurde de l'état médiéval du théâtre. Ainsi le théâtre de l'absurde reconnaît que parallèlement aux changements thématiques ou langagiers, il est temps de trouver une nouvelle structure littéraire, et fraie le sentier quasiment seul vers le renouvellement structural des mouvements théâtraux ultérieurs.

## Nos auteurs

Anikó ADÁM : *adam@btk.ppke.hu*

Maître de conférences à l'Université Catholique Péter Pázmány de Budapest  
Domaine de recherches : histoire de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle ;  
littérature comparée.

Mihály BÁCSKAI : *bacsikai@jgytf.u-szeged.hu*

Maître de conférences à la Faculté Pédagogique Juhász Gyula de l'Université de Szeged

Domaine de recherches : histoire de la littérature française ; narratologie.

Mihály BALÁZS : *rotonde@freemail.hu*

Professeur à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : histoire de l'antitrinitarisme transylvain ; histoire  
de l'hétérodoxie religieuse.

Péter BALÁZS : *tantris17@hotmail.com*

Assistant à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : histoire des idées religieuses et politiques des  
XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles.

Monika BURJÁN : *bmonika@jgytf.u-szeged.hu*

Maître assistant à la Faculté Pédagogique Juhász Gyula de l'Université de  
Szeged

Domaine de recherches : histoire de la réflexion traductologique en France  
et en Hongrie aux XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

István CSEPPENTŐ : *icseppento@freemail.hu*

Maître assistant à l'Université Eötvös Lóránd, Budapest

Domaine de recherches : le roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle.

András DÉKÁNY : *dekana@philo.u-szeged.hu*

Maître de conférences à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la psychologie cartésienne comme réforme de  
l'entendement.

Katalin L. DOHAR : *doharka@freemail.hu*

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

Domaine de recherches : le récit de voyage en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle ; Pierre  
Loti.

István FRIED :

Professeur émérite à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : théorie et histoire de la littérature comparée ;  
les littératures slaves aux XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles ; la littérature hongroise aux  
XVIII<sup>e</sup>- XX<sup>e</sup> siècles ; l'histoire culturelle de l'Europe centrale et orientale  
des XVIII<sup>e</sup>- XX<sup>e</sup> siècles.

Tivadar GORILOVICS : *gorilovics@tigris.klte.hu*

Professeur émérite à l'Université de Debrecen

Domaine de recherches : histoire de la littérature française ; courants idéologiques du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Olga GRANASZTÓI : *golga@axelero.hu*

Ancienne étudiante à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : diffusion et réception de la littérature française interdite en Hongrie entre 1770 et 1810.

Timea GYIMESI : *gyimesi@lit.u-szeged.hu*

Maître de conférences à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la théorie littéraire et la philosophie contemporaines ; Michel Tournier et Gilles Deleuze.

Sándor KÁLAI : *kalais@tigris.klte.hu*

Maître assistant à l'Université de Debrecen

Domaine de recherches : la littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, la théorie littéraire.

Krisztina KALÓ : *olak@ektf.hu*

Maître assistant à l'École Supérieure Eszterházy Károly d'Eger

Domaine de recherches : le roman et la forme épistolaire dans la littérature européenne du XX<sup>e</sup> siècle.

Éva KNAPP : *knapp\_e@ludens.elte.hu*

Bibliothécaire, Bibliothèque Universitaire, Université Eötvös Lóránd, Budapest

Domaine de recherches : l'histoire de la littérature et de la civilisation des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles ; l'histoire du livre et des bibliothèques.

Beatrix KONCZ : *bettikoncz@hotmail.com*

Ancienne étudiante à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la littérature française du Moyen Age.

Eszter KOVÁCS : *polieszter@yahoo.com*

Ancienne étudiante à la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : les récits de voyage chez Diderot.

Ilona KOVÁCS : *kovacs.ilona@drotposta.hu*

Maître de conférences à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la littérature française et hongroise des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Katalin KOVÁCS : *kovacsk@lit.u-szeged.hu*

Maître assistant à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la pensée picturale des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en France ; Diderot.

Gabriella KÖRÖMI : *koromigabi@freemail.hu*

Maître de conférences à l'École Supérieure Eszterházy Károly d'Eger

Domaine de recherches : le genre de la nouvelle, la narratologie ; Mau-passant.

Anikó KŐRÖS : *k.niko@freemail.hu*

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

Domaine de recherches : l'histoire du roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle ; narratologie.

Gergely LABÁDI : *glabadi@yahoo.de*

Assistant à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la littérature hongroise des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles ; genres et médias ; l'épître ; la représentation de l'identité individuelle et collective.

László LIMPEK : *limpek@ftuf.jonapot.hu*

Lecteur de hongrois à l'Université Jean Moulin Lyon 3

Domaine de recherches : la littérature française des années 1950, l'écriture dramatique absurde.

Izabella LOMBÁR : *lomiz@freemail.hu*

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

Domaine de recherches : poétique ; stylistique ; Nathalie Sarraute.

Mária LUDASSY : *mludassy@ludens.elte.hu*

Professeur à l'Université Eötvös Lóránd, Budapest

Domaine de recherches : histoire de la philosophie, philosophie politique et morale des Lumières.

Judit LUKOVSZKI : *lukovszki@tigris.klte.hu*

Maître de conférences à l'Université de Debrecen

Domaine de recherches : théorie du théâtre et histoire de la tragédie française (du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle).

Piroska MADÁCSY : *sebene@jgytf.u-szeged.hu*

Professeur à l'École Supérieure Pédagogique Juhász Gyula de l'Université de Szeged

Domaine de recherches : les relations franco-hongroises littéraires et culturelles au début du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles

Györgyi MÁTÉ : *tilia@freemail.hu*

Maître de conférences à l'Université de Pécs

Domaine de recherches : théorie littéraire ; littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle

Jenő Ú. NÉMETH : *njeno@lit.u-szeged.hu*

Maître de conférences à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la littérature des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ; le théâtre de Corneille.

Miklós NAGY : *nagym@jgytf.u-szeged.hu*

Maître de conférences à la Faculté Pédagogique Juhász Gyula de l'Université de Szeged

Domaine de recherches : les institutions politiques françaises aux XVII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ; le système institutionnel de l'Union européenne.

Jean-Paul PAGLIANO : *jeanpaul@jgytf.u-szeged.hu*

Maître de conférences à la Faculté Pédagogique Juhász Gyula de l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la littérature du Moyen Age et du XVI<sup>e</sup> siècle ; Rabelais.

Ágnes PÁL : *agnes\_pal@freemail.hu*

Ancienne étudiante de la formation doctorale en littérature française à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : le roman par lettres en France au XVII<sup>e</sup> siècle, la correspondance de Madame de Sévigné et l'œuvre de Bussy-Rabutin.

József PÁL : *paljzsf@lit.u-szeged.hu*

Professeur à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : littérature comparée ; études dantesques ; XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ágnes PÁLFI : *apalfi@uranos.kodolanyi.hu*

Maître de conférences à l'École Supérieure János Kodolányi de Székesfehérvár

Domaine de recherches : la littérature et la culture en France au XVIII<sup>e</sup> siècle ; la Franc-Maçonnerie ; les littératures francophones des Antilles, de l'Afrique de l'Est et du Maghreb ; la poésie libanaise.

Miklós PÁLFY : *palfym@lit.u-szeged.hu*

Professeur à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : lexicologie et lexicographie ; littérature du Moyen Age.

Tamás PAVLOVITS : *pavlo@philo.u-szeged.hu*

Maître assistant à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : histoire de la philosophie classique.

Zsuzsa SIMONFFY : *zsffy@freemail.hu*

Maître assistant à l'Université de Pécs

Domaine de recherches : l'argumentation ; la sémantique ; la littérature québécoise.

László SUJTÓ : *sujto.laszlo@freemail.hu*

Maître assistant à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : l'histoire de la civilisation française jusqu'à la Révolution et la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle, la poésie de Baudelaire.

Imre SZABICS : *iszabics@ludens.elte.hu*

Professeur à l'Université Eötvös Lóránd, Budapest

Domaine de recherches : la littérature française du Moyen Age ; la poésie des troubadours.

Géza SZÁSZ : *szasz@primus.arts.u-szeged.hu*

Maître de conférences à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : l'histoire et la civilisation françaises, le récit de voyage, les relations franco-hongroises au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

György Endre SZŐNYI : *geszonyi@sol.cc.u-szeged.hu*

Professeur à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : histoire de la littérature et des civilisations ; magie et occultisme de la Renaissance ; iconologie.

Gabriella TEGYEY : *tegyeyg@almos.vein.hu*

Maître de conférences à l'Université de Veszprém

Domaine de recherches : narratologie, la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ; les femmes-écrivains du XX<sup>e</sup> siècle.

Ferenc TÓTH : *frantoth@fsd.bdtf.hu*

Maître de conférences à l'Ecole Supérieure Berzsényi Dániel de Szombathely et à l'Université Protestante Károli Gáspár

Domaine de recherches : les relations franco-hongroises au XVIII<sup>e</sup> siècle, diplomates hongrois et d'origine hongroise aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Ágnes TÓTH : *pontar@freemail.hu*

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

Domaine de recherches : la narration de Prévost.

Gábor TÜSKÉS : *xviii@iti.mta.hu*

Chef du Département des Etudes du Dix-huitième siècle, Institut d'Etudes Littéraires à l'Académie des Sciences en Hongrie

Domaine de recherches : histoire de la littérature et des cultures aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ; études comparatives ; critique littéraire.

Éva VÍGH : *eva.vigh@libero.it*

Maître de conférences à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la littérature de la renaissance et du baroque italiens ; la représentation artistique et littéraire de la physiognomie ; la littérature de la cour à la renaissance italienne ; les relations littéraires hispano-italiennes.

Imre VÖRÖS :

Professeur émérite à l'Université Eötvös Lóránd, Budapest

Domaine de recherches : littérature française au XVIII<sup>e</sup> siècle.

