

ACTA ROMANICA

TOMUS XXVI

VARIA



JATEPress

Szeged 2009

ACTA ROMANICA

TOMUS XXVI

VARIA

JATEP^{ress}

Szeged 2009

Ce volume a bénéficié du soutien financier du
Département d'études françaises de l'Université de Szeged

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

RELECTURE SCIENTIFIQUE :
Judit KARAFIÁTH, Dávid SZABÓ

RÉVISION DES TEXTES :
Vanessa CRINE, Hugo DUHAYON

RÉDACTION TECHNIQUE :
Katalin KOVÁCS, Ágoston NAGY

Illustration de couverture :
La Géode par Zsófia SZŰR

© Les auteurs

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.

Table des matières

<i>Préface</i>	5
Linguistique	7
Miklós PÁLFY : <i>L'ancien ethnonyme rumân</i>	9
Zsuzsanna GÉCSEG : <i>Relation prédicative et structure informationnelle : éléments d'une analyse contrastive</i>	13
Sándor ALBERT : <i>Comment traduire un mot polysémique ?</i>	23
Ildikó FARKAS : <i>Impact des mémoires de traduction sur la qualité de la traduction</i>	29
Ágoston NAGY : <i>Les premiers pas vers la création d'un extracteur automatique de groupes nominaux à partir de textes étiquetés hongrois</i>	41
Littérature et civilisation	49
Beatrix KONCZ : <i>Codes non-langagiers des femmes épiques : l'expression de la joie et de la douleur dans les chansons de geste du cycle de Blaye</i>	51
Olga PENKE : <i>Un périodique hongrois à la fin du XVIII^e siècle à la recherche d'un public varié : le cas de Mindenés Gyűjtemény</i>	61
Eszter KOVÁCS : <i>Le dernier dialogue : l'Essai sur Claude et Néron</i>	69
Dóra SZÉKESI : <i>La (dé)monstration du vivant dans Le Rêve de d'Alembert de Diderot</i>	75
Katalin KOVÁCS : <i>La figure de l'amateur au XVIII^e siècle : l'amateur et la critique d'art</i>	81
Erzsébet PROHÁSZKA : <i>La figure du père dans les scènes de genre au XVIII^e siècle</i>	93
Zsófia SZŰR : <i>La sculpture, dit « l'art des aveugles » au XVIII^e siècle</i>	101
Géza SZÁSZ : <i>La représentation du passé (austro-) hongrois dans les récits de voyage de langue française à l'ère des réformes</i>	111
Ilona KOVÁCS : <i>Le théâtre comme emblème de la vie de Casanova</i>	121
Márta VÁRADI : <i>Le Journal de Cléry : Souvenirs et témoignage</i>	131
László SUJTÓ : <i>L'absente de toutes musiques. Deux épiphanies de la musique et du néant mallarméens</i>	137
Erzsébet HARMATH : <i>L'Île-Atlantide de Makine</i>	145
Nos auteurs	155



Préface

Le vingt-sixième numéro d'*Acta Romanica*, consacré aux études des enseignants et des doctorants du Département d'études françaises de l'Université de Szeged, renoue avec la tradition de présenter, dans le cadre d'un numéro non-thématique, l'état actuel des recherches menées par les différentes équipes au sein du Département.

Conformément à nos principaux axes scientifiques, les articles qui figurent dans le présent volume se répartissent en sujets de linguistique et en sujets de littérature et de civilisation.

Les différentes branches de la linguistique sont représentées par des études illustrant justement la diversité des domaines explorés par les spécialistes du Groupe de recherche en linguistique française. Miklós Pálffy consacre son article à une réflexion sur l'ancien ethnonyme *rumân*, et essaie de soutenir la théorie selon laquelle une partie de l'ethnogenèse roumaine se déroulait au sud du Danube. L'étude de Zsuzsanna Gécség compare les propriétés syntaxiques et prosodiques des constructions copulatives équatives dans le français et dans le hongrois afin de déterminer dans quelle mesure les spécificités des deux langues influencent leur réalisation. Sándor Albert cherche à mettre en évidence les différentes possibilités qui, pour traduire un mot polysémique, sont à la disposition du traducteur du discours littéraire et essaie de théoriser sur les considérations, stratégies et conceptions susceptibles d'influencer ses décisions d'équivalence.

Se basant sur une enquête représentative, Ildikó Farkas examine l'impact des mémoires de traduction *Trados* sur la vitesse du processus de traduction et sur la qualité du produit final. Un peu dans le même sillon, mais en se penchant davantage sur le côté informatique, Ágoston Nagy soulève une problématique de l'intelligence artificielle (à cheval entre linguistique et informatique), les difficultés et les premiers pas vers la création d'un extracteur automatique de groupes nominaux à partir des textes étiquetés hongrois.

En ce qui concerne le deuxième grand domaine des recherches (littérature et civilisation), les études suivent un ordre en premier lieu chronologique, mais aussi thématique. L'étude de Beatrix Koncz traite un sujet de Moyen Age : en analysant les gestes et les attitudes du corps, elle montre comment les femmes expriment leur joie et leur douleur par des moyens non-langagiers dans les chansons de geste du *cycle de Blaye*.

Le dix-huitième siècle est représenté par plusieurs articles. Olga Penke démontre les moyens par lesquels le rédacteur de l'un des premiers périodiques en langue hongroise essaie d'éveiller l'intérêt du public pour les connaissances d'actualité. Elle analyse plus en détail le voyage, l'apiculture et le rôle des femmes dans la société, et cherche à révéler la fonction que ce type de publication remplit dans la formation de l'opinion publique.

Se penchant sur le dernier ouvrage de Diderot, l'*Essai sur Claude et Néron*, Eszter Kovács analyse le dialogue que celui-ci engage avec Sénèque, ses accusateurs, les critiques, le lecteur et la postérité. L'incertitude qui naît de la

superposition des voix devient ainsi la conclusion de son œuvre. Dóra Székési explore quant à elle le sujet des monstres – physiologiques, mythiques et imaginaires – dans la philosophie de Diderot où ceux-ci constituent des outils de (dé)monstration de la nature, du mécanisme du vivant et entraîne une interrogation de la norme. Erzsébet Prohászka aborde le sujet du rôle du père au sein de la famille au XVIII^e siècle, à la lumière de la théorie dramatique de Diderot et des scènes de genre de Greuze. Zsófia Szűr s'occupe des questions ayant une dimension esthétique, notamment de la problématique de la hiérarchie des arts au XVIII^e siècle. Elle examine les conceptions de Diderot et de Falconet sur la comparaison de la sculpture et de la peinture, de même que la question de la capacité de la sculpture de tromper les yeux des spectateurs. Sur la base des écrits de la *Collection Deloynes*, Katalin Kovács examine le rôle des amateurs dans la constitution de la critique d'art en France, plus particulièrement la question du statut du critique lors du jugement du tableau.

Les études suivantes constituent une transition vers le XIX^e siècle. Géza Szász examine la représentation du passé (national) hongrois dans les récits de voyage français de la première moitié du XIX^e siècle, avec un accent particulier sur l'interprétation de l'histoire des relations austro-hongroises. Ilona Kovács se propose d'étudier les multiples fonctions du théâtre dans les aventures de Casanova, grand joueur et comédien à chaque moment, mais dramaturge et metteur en scène aussi de sa propre vie. Márta Váradi analyse le *Journal* de Cléry, valet de chambre de Louis XVI qui retrace les derniers instants du roi et de sa famille dans la Tour du Temple, et nous présente d'après son témoignage la chute de l'Ancien Régime. Le XIX^e siècle – et la poésie – sont représentés par l'étude de László Sujtó qui envisage de montrer, à travers l'analyse de deux poèmes de Mallarmé ("Sainte" et "*Ses purs ongles...*"), la manière dont le nihilisme métaphysique du poète détermine sa conception de la musique.

Cette partie (ainsi que le volume même) finit par l'étude d'Erzsébet Harmath consacrée, cette fois à la littérature d'expression française très contemporaine. Une analyse de l'œuvre de Makine, réalisée à l'aide d'outils proposés par la pensée deleuzienne, amène à une conclusion selon laquelle la France de Makine serait comme une île – Atlantide.

Le lecteur trouvera aussi, à la fin du volume, une courte présentation de tous les collaborateurs.

Nous tenons à remercier les doctorantes participant à la formation doctorale en littérature française de notre Département de leur collaboration aux travaux de rédaction technique.

Szeged, mai 2009

Le comité de rédaction

Linguistique

L'ancien ethnonyme *rumân*¹

Miklós PÁLIFY

Pour ou contre, les arguments sont nombreux concernant la localisation de l'ethnogenèse roumaine et la théorie de la continuité daco-roumaine. Pourtant, il reste un problème qui n'a encore jamais été posé : c'est la question de savoir quelle est l'origine de l'ancien ethnonyme *rumân*, et, par conséquent, quels sont les témoignages historiques et linguistiques qu'il nous offre.

L'ethnonyme moderne *român*, résultat d'une réforme orthographique, suggère à juste titre l'origine romaine du peuple, mais, paradoxalement, ce terme ne peut pas désigner un rattachement quelconque à l'Empire romain dont l'intégrité n'était plus qu'un souvenir à l'époque de la formation des premières ethnies protoroumaines. De quelle Rome s'agit-il alors ? Dans ce contexte, il est intéressant de voir que les Grecs s'appellent *Romains* dans certaines circonstances – et, dans ces cas, il s'agit bien de l'Empire romain d'Orient, c'est-à-dire de Byzance :

Ρωμαίος :	Romain, de l'Empire d'Occident
Ρωμιός :	Grec, de l'Empire d'Orient
ρωμείκα :	en grec : μιλάτε ρωμείκα parlez clairement / en termes clairs
ρωμείο :	le monde grec, l'origine / la conscience grecque
ρωμιοσύνη :	l'ensemble des Grecs au monde

Il n'en est pas moins intéressant de voir les mots turcs désignant Byzance et les Grecs² :

yûnanlı :	1. Grec de la Grèce moderne ; 2. Grec de l'Antiquité
Yûnanistan :	la Grèce moderne
rûm :	1. Grec de Turquie ; 2. Chrétien; Européen
Rûm :	1. Byzance ; 2. <au sens historique> la partie européenne de la Turquie comprenant le Sud des Balkans
rûmi :	1. byzantin ; 2. <registre parlé> a) grec ; b) roumain (!) ; c) <vieilli et rare> tzigane (aujourd'hui « romi »)
Rûmeli :	Roumélie (l'ancien vilayet ottoman comprenant la Grèce du Nord, la Bulgarie du Sud et la Macédoine jusqu'au début du XX ^e siècle, en grec : Ρωμυλία)

L'ancienne désignation de Rome (de l'Empire d'Occident) en turc et en vieux roumain a été *Rîm* – et « romain » en vieux roumain : *rîmlenesc* (Vékony 1989 : 36).

¹ La première version de ce petit exposé fait partie d'un recueil sur CD-ROM, rédigé en l'honneur du professeur de linguistique finno-ougrienne Péter Simoncsics à l'occasion de son soixantième anniversaire. La présente étude est une variante abrégée de l'original rédigé en langue hongroise.

² C'est nous qui avons relevé ces exemples au cours d'entretiens privés.

Dans les deux langues, *Rûm* a désigné l'Empire romain d'Orient, c'est-à-dire Byzance.

Dans ce qui suit, nous allons examiner le rapport qui existe entre ce terme vieilli *Rûm* et l'ethnie protoroumaine.

Le fait que le mot *rumân* veut dire aujourd'hui « serf », peut être trompeur. La confusion de l'état social, de la profession exercée et de l'ethnonyme n'est pas un phénomène rare. La signification de mot *βλάχος* / *vlach* a été d'abord « berger alpestre ». Selon Rosetti (1968), le mot *ρωμάνα* signifiait autrefois « bergère », et, pour la confusion de la religion et de la profession, il cite le mot *vlah*, qui, au cours des XVI^e et XVII^e siècles voulait dire en Croatie « orthodoxe ».

L'ethnonyme propre des Roumains a été, pendant longtemps, *rumân* / *rumîn*, et aussi *rumun*³ (en albanais « roumain » est aujourd'hui *rumun*, et, en Transylvanie, on a la même forme *rumun* en roumain dialectal⁴). Il serait bien naïf ou anachronistique de penser que, autrefois, il aurait existé une conscience nationale quelconque, liée à l'usage de la langue, et il serait encore plus invraisemblable de croire que l'ethnonyme *rumân* aurait pu désigner une descendance romaine de l'Italie antique. Dans ces conditions nomades, la conscience sociale est quelque chose de particulièrement difficile à définir : ce qui existe, c'est tout d'abord une conscience clanique et tribale, et ensuite une conscience de sujétion : il suffit de penser à l'époque des grandes migrations de la steppe ou aux sociétés nomades de l'Afrique de nos jours (Ecsedy 1983). Nos exemples turcs et grecs suggèrent donc qu'à l'époque, le mot *rumân* voulait dire « Romain d'Orient, Byzantin », cet ethnonyme pouvant servir de preuve pour une localisation de l'ethnogenèse roumaine au Sud du Danube.

Des observations plus minutieuses nous font dégager la même conclusion. Là, la plupart des arguments sont d'ordre phonétique.

▣ À l'opposé du système classique ou italique, dans le vocalisme du « roumain commun » (Du-Nay 2004 : 97-104) ou balkanique, le traitement des *o* et des *u* toniques longs et brefs est identique : *ŭ* latin accentué ne devient donc pas *o* fermé : lat. *gŭla* > roum. *gură*, vs it. *gola*. Plus tard, *o* tonique se diphtongue dans le roumain : lat. *coda* > rom. *coadă* (Tamás 1978 : 49), *o* atone donne *u* : « dr. *arbure*, ar. *arburî* < lat. *arborem*, dr. *furnică*, ar. *furnigă* < lat. *formica*, dr. *ureche*, ar. *ureacl'a* < lat. v. *oricla* », et : « dr., ar. *rumân* [...] < lat. *romanus* » (Rosetti 1968 : 364-365).

▣ C'est un rôle particulier que jouent les consonnes nasales, surtout *m*. Selon les manuels de phonétique historique de la langue roumaine, la diphtongaison de *e* et de *o* tonique, indépendamment du caractère tonique ou atone de ces voyelles, est bloquée devant *n* alvéodental, et, en même temps, ces voyelles deviennent plus fermées : « dr. *bine*, ar. *gîni* < lat. *bene*, dr., ar. *dinte* < lat. *dentem* » vs « dr. *ieri*, ar. *a(i)eri* < lat. *heri*, dr. *fier*, ar. *h'er* < lat. *ferrum* », et « dr. *cunună*, ar. *curună* < lat.

³ Cf. le titre du *Lexicon rumânesc*, paru à Buda en 1825.

⁴ Notre propre expérience, 2007.

corona, dr. *munte* < lat. *montem*, rom. *bun* < lat. *bonum* » (Rosetti 1968 : 359-360) vs « dr., ar. *coadă* < lat. *coda*, [...] dr., ar. *poartă* < lat. *porta* » (Rosetti 1968 : 363).

▣ Devant *m* bilabial, le même phénomène se produit, la voyelle devient plus fermée : lat. *e* > roum. *i* : lat. *tempus* > rom. *timp*, lat./gr. *o* > roum. *u* : lat. *nōme(n)* > roum. *nume*, gr. *δρόμος* > roum. *drum*⁵. Ce phénomène a une importance particulière, puisque, à notre avis, un traitement *Rōma* > **Rum(ă)* se produit exactement de la même façon.

Il y a cependant quelques exemples qui contredisent cette tendance : *pōmum* > *pom* et *hōmo* > *om*. Dans d'autres cas, une incertitude entre *o* et *u* est bien connue, pourtant, les causes de ces flottements restent inconnues; ainsi par exemple dans le cas de *o* en syllabe non accentuée : *corastă* / *curastă* < lat. *colostrum*, *coprinde* / *cuprinde* < lat. *comprehendere*, *ospăt* / *uspăt* < lat. *hospitium* (Rosetti 1968 : 363-364).

Pour expliquer ces flottements, on peut avoir recours aux points de vue suivants : 1. à l'analogie, prenant en considération le plus souvent les formes dérivées et leur structure phonétique ; 2. à l'homonymie, réelle ou virtuelle qui, à l'opposé de l'analogie, a bien pu bloquer le changement *o* > *u* dans les exemples *pom* (< *pōmum*) és *om* (< *hōmo*) en raison d'une possible homonymie avec *pūmex* « (pierre) ponce » et *hūmus*.

L'histoire du lexique français abonde d'exemples pour illustrer ce phénomène, appelé *homonymie fâcheuse* ou *collision homonymique* par Gilliéron (1921), toujours entre des mots à sens « concret » – voilà pourquoi *nōmen* « nom » et *nūmen* « force ou présence divine, divinité » ne sont pas entrés en collision – le deuxième étant d'ailleurs très rare.

Ce qui nous paraît le plus probable, c'est que le mot arabo-turc *Rûm* n'est pas un emprunt fait au grec avec ses mots Ρωμαίος et Ρωμιός en ω. Quoi qu'il en soit, il faut supposer la présence massive d'une ethnie romanisée dans cette région. La romanisation des Balkans et surtout de la Mésie devait être plus profonde qu'on ne le pense traditionnellement. L'un des parlers roumains les plus archaïques, l'aroumain ou macédo-roumain, a été parlé par une population de plus d'un demi-million de personnes il n'y a pas très longtemps, des deux côtés de la chaîne de montagnes Pindos. Leur installation en Grèce du Nord-Ouest devrait avoir eu lieu vers la fin du X^e siècle (Du-Nay 2004).

Bibliographie

- DU-NAY, A., *A román nép kialakulása és korai története* [La formation et l'histoire précoce du peuple roumain], Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2004.
 ECSÉDY, I., « A nomadizmus kérdéséről [Les problèmes du nomadisme] », *Nomád társadalmak és államalakulatok* [Sociétés et États nomades], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983, passim.

⁵ Nos propres exemples. Le phénomène est rare, c'est peut-être la raison pour laquelle les manuels n'en font pas mention.

GILLIÉRON, J., *Pathologie et thérapeutique verbales*, Paris, Champion, 1921.

ROSETTI, A., *Istoria limbii române* [Histoire de la langue roumaine], Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.

TAMÁS, L., *Bevezetés az összehasonlító neolatin nyelvtudományba* [Introduction à la linguistique néolatine], Budapest, Tankönyvkiadó, 1978.

VÉKONY, G., *Dákok, rómaiak, románok* [Daces, Romains, Roumains], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989.

Relation prédicative et structure informationnelle : éléments d'une analyse contrastive

Zsuzsanna GÉCSEG

1. Introduction

La distinction courante entre phrases copulatives prédicationnelles et spécificationnelles (ou phrases copulatives canoniques et phrases copulatives inverses, voir Moro 1997) se fonde sur l'idée que les phrases copulatives ont une structure sujet-prédicat à deux niveaux : sujet/prédicat « profonds » et sujet/prédicat « superficiels ».

- (1) Pierre est mon meilleur ami.
- (2) Mon meilleur ami (c')est Pierre.

Selon cette approche les phrases (1) et (2) se ramènent à une relation prédicative commune qui se vérifie entre la propriété d'« être le meilleur ami du locuteur » et l'individu nommé Pierre. Ce prédicat profond se réalise comme un attribut dans (1) et comme un sujet grammatical dans (2).

La manifestation en structure de surface de ces relations grammaticales est par ailleurs expliquée par des facteurs ayant trait à la structure informationnelle de la phrase, notamment par le statut topical ou focal des deux GN correspondant au sujet profond et au prédicat profond.

Il est intéressant de comparer à cet égard le hongrois et le français, deux langues typologiquement très éloignées l'une de l'autre. En hongrois, langue discours-configurationnelle, il n'y a pas de position syntaxique réservée au sujet grammatical ni aux autres constituants majeurs de la phrase, car l'ordre des constituants n'est pas déterminé par leur fonction grammaticale mais – du moins partiellement – par leur statut informationnel. De plus, dans une phrase copulative hongroise comportant deux GN définis, en principe ni la syntaxe, ni la morphologie (c'est-à-dire le marquage casuel) ne permettent de distinguer le sujet grammatical de l'attribut. La situation est particulièrement délicate lorsque la copule correspond au présent du verbe *être* puisque celui-ci n'a pas de réalisation phonétique dans ce cas-là :

- (3) Péter a legjobb barátom.
Pierre le meilleur ami-mon
'Pierre est mon meilleur ami'
- (4) A legjobb barátom Péter.
le meilleur ami-mon Pierre
'Mon meilleur ami (c')est Pierre'

Dans cette étude, nous allons examiner un type particulier de phrases copulatives, les copulatives prédicationnelles équatives, c'est-à-dire les constructions copulatives

dans lesquelles la position du sujet superficiel (i.e. grammatical) est occupée par le constituant identifié à la fois comme sujet profond et chacun des deux GN est défini, comme dans (1). Nous allons comparer les propriétés syntaxiques et prosodiques de ces constructions équatives dans le français et dans le hongrois pour déterminer dans quelle mesure les particularités de chacune de ces deux langues influencent leur réalisation.

Dans la Section 2, nous allons présenter brièvement les propriétés de base des phrases copulatives prédicationnelles (par la suite, PP) et des phrases copulatives spécificationnelles (par la suite, PS). Dans la Section 3, nous comparerons la structure syntaxique des phrases copulatives en français et en hongrois. La Section 4 sera consacrée à l'analyse contrastive des PP équatives dans les deux langues. Dans la Section 5, nous allons présenter brièvement les résultats de nos analyses et nous formulerons les conclusions qui se dégagent à partir de nos observations.

2. La distinction prédicationnelle-spécificationnelle

La distinction entre les PP et les PS¹ trouve son origine chez Higgins (1979)². Il définit une PP comme une phrase copulative comportant un sujet grammatical référentiel et un attribut non-référentiel. Dans ce type de phrase, la fonction principale de l'attribut est de prédiquer quelque chose sur l'individu dénoté par le sujet :

- (5) Pierre est un homme intelligent.
- (6) Obama est le nouveau président des États-Unis.

À l'inverse des PP, les PS ont un sujet grammatical non-référentiel (attributif, dans le sens de Donellan 1966) et un attribut référentiel. Ici, le rôle sémantique de l'attribut est de spécifier l'individu qui se caractérise par la propriété dénotée par le sujet :

- (7) La plus noble conquête du chat est l'homme. (Ruwet 1982, 207)
- (8) La cause de la révolte a été une photo du président. (Rouveret 1998, 36)

Dans certains cas, une phrase peut présenter une ambiguïté entre une lecture prédicationnelle et une lecture spécificationnelle, comme dans (9) :

- (9) Le président est mon meilleur ami.

Selon l'interprétation prédicationnelle, (9) peut affirmer d'un individu préalablement identifié et caractérisé comme étant le président qu'il est le meilleur ami du locuteur. Dans l'interprétation spécificationnelle de (9), la phrase sert à identifier l'individu caractérisé par la propriété d'être le président en spécifiant que cette propriété est associée à l'individu dénoté par *mon meilleur ami*.

¹ Pour une présentation des différentes approches des phrases copulatives, basée essentiellement sur l'anglais, voir den Dikken (2006). Pour une présentation du même phénomène comportant une application des analyses aux phrases copulatives françaises aussi, voir Rouveret (1998).

² Pour une analyse détaillée des différences syntaxiques des PP et des PS du français, voir Ruwet (1982).

La plupart des approches cherchent à saisir la spécificité des deux types de phrases copulatives en leur associant une structure informationnelle spécifique. Selon Declerck (1988), le second GN d'une phrase copulative est interprété comme un focus, c'est-à-dire la nouvelle information véhiculée par la phrase :

(10) Pierre est [mon meilleur ami]_F

(11) Mon meilleur ami (c')est [Pierre]_F

Toutefois, il est possible de focaliser le sujet par des moyens prosodiques dans certaines PP ; ceci est un procédé tout à fait courant en anglais, mais plutôt marginal en français :

(12) [Jean Durand]_F est le voleur. (Tobback 2004, 85)

(13) [Une photo du président]_F a été la cause de la révolte. (Rouveret 1998, 36)

Dans ces phrases, l'attribut désigne le contenu présuppositionnel – (12) présuppose qu'il y a eu un vol et (13) qu'une révolte a dû avoir lieu. Ces présupposés respectifs doivent appartenir aux connaissances partagées par les interlocuteurs au moment de l'énonciation de la phrase en question.

Pour ce qui est des PS, la focalisation de leur sujet semble impossible dans les deux langues, bien qu'une telle phrase soit parfaitement interprétable dans un contexte approprié :

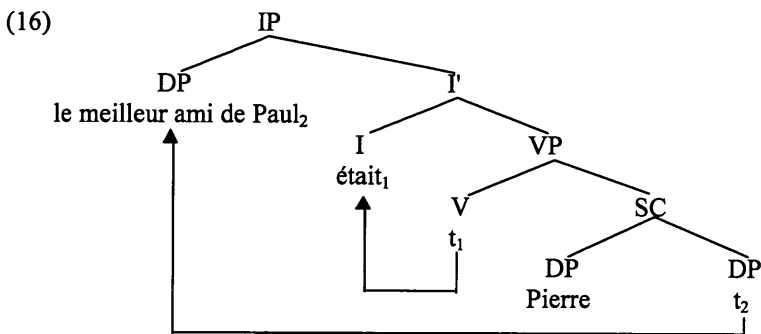
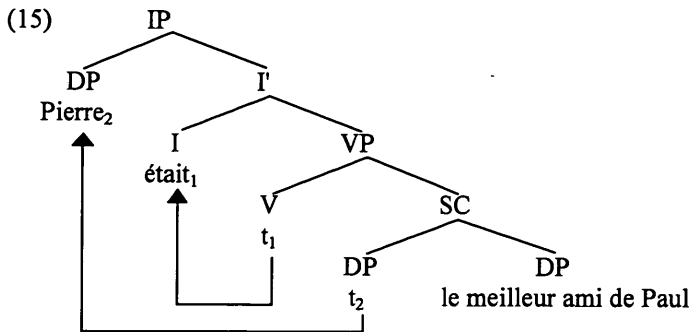
(14) Q : Lequel est Jean Durand ? Le voleur ou la victime ?

R : *[Le voleur]_F est Jean Durand.

À la lumière de ces faits, Heycock (1994) propose de distinguer les PP des SP sur le plan discursif en affirmant que dans une PP soit le sujet, soit l'attribut est focalisé, alors que dans une PS c'est toujours l'attribut qui correspond au focus de la phrase.

3. La structure syntaxique des PP et des PS du français et du hongrois

Les approches générativistes (dont Couquaux 1982, Guéron 1992 et Moro 1997) ramènent les constructions copulatives à une structure sous-jacente commune qui réalise une relation de prédication entre deux GN (DP dans la terminologie générativiste). Il s'agit d'une structure à montée, comportant le verbe *être* dépourvu d'argument externe qui sélectionne une structure sujet-prédicat ayant la forme d'une proposition réduite (*small clause*). Comme les diagrammes arborescents simplifiés (15) et (16) le montrent, l'un des GN de la relation de prédication sous-jacente monte dans la position du sujet superficiel (le spécifieur de IP), alors que l'autre doit rester dans sa position de base pour fonctionner comme attribut à la surface. Si la position du sujet de surface est occupée par le sujet profond, on obtient une PP (comme dans (15)), et si c'est le GN prédicatif qui se déplace en Spec,IP, la nouvelle configuration correspond à une PS (comme dans (16)).

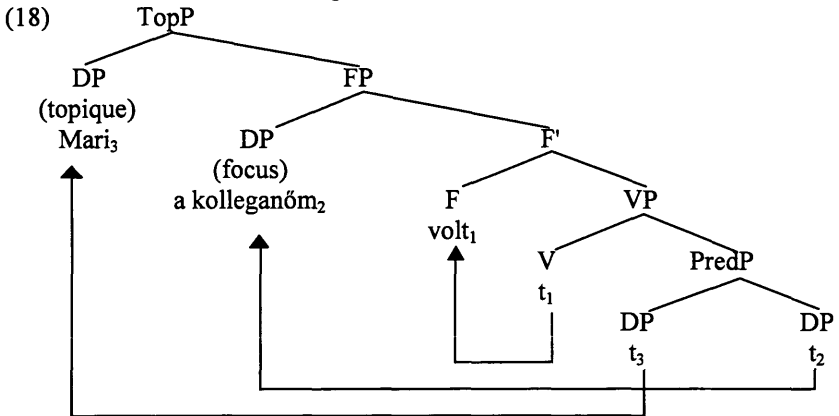


Les statuts de sujet profond et de prédicat profond sont déterminés par la référentialité des GN en question : le sujet profond doit être « plus référentiel » que le prédicat profond. Les degrés de référentialité qui distinguent le sujet et le prédicat profonds peuvent être conçus sous des angles divers. Premièrement, s'il s'agit de deux descriptions définies, les membres de la relation prédicative entretiennent une relation d'hyponymie-hypéronymie : le sujet profond est généralement un hyponyme, alors que le prédicat profond est un hypéronymie. Deuxièmement, le sujet et le prédicat profonds se distinguent par leur façon de référer : le sujet profond dénote un objet sémantique de type individu, alors que le prédicat profond dénote une propriété. Finalement, il est possible de situer les différents types d'expressions nominales sur une échelle de référentialité, où le sujet profond doit précéder le prédicat profond. Cette échelle peut être représentée comme suit :

- (17) démonstratif > pronom personnel 1^{er}/2^e pers. > pronom personnel 3^e pers. > nom propre > description définie > GN indéfini spécifique > GN indéfini non-spécifique

La structure syntaxique sous-jacente des phrases copulatives du français et celle des phrases copulatives du hongrois sont similaires, alors qu'elles sont radicalement différentes à la surface. En effet, le hongrois ne réserve pas de positions syntaxiques spécifiques au sujet grammatical et à l'attribut, par conséquent l'ordre des

constituants semble être plus libre que celui d'une phrase française. Kádár (2007), de façon similaire aux approches courantes illustrées par (15) et (16), postule pour les phrases copulatives hongroises une relation prédicative sous-jacente (PredP) dont au moins un membre doit se déplacer vers le champ préverbal. Ce dernier a une structure hiérarchique et les constituants qui montent ici doivent occuper des positions déterminées suivant le statut informationnel (et certaines propriétés sémantiques) des référents qu'ils dénotent. Deux positions du champ préverbal méritent une attention particulière ici : celle du topique (Spec, TopP) et celle du focus (Spec, FP). La position du topique précède celle du focus qui, à son tour, doit précéder immédiatement le verbe (phonétiquement réalisé ou non, dans une phrase copulative). Dans une phrase copulative, la position du focus ne peut pas rester vide, ainsi une phrase de ce type comporte toujours au moins un constituant préverbal. Le diagramme simplifié en (18) illustre une des réalisations possibles de la relation prédicative sous-jacente en hongrois, celle qui correspond à la phrase *Mari a kollégánóm volt* 'Marie était ma collègue' :



Les constituants de la phrase copulative possèdent des propriétés prosodiques qui sont déterminées par leur position syntaxique avant tout, celle-ci étant déterminée, à son tour, par le statut pragmatique du constituant en question. Un constituant en position de focus est toujours accentué, alors que le topique et les éléments postfocaux sont normalement dépourvus d'accent de phrase. Les propriétés prosodiques de la phrase ont souvent une fonction désambiguïsante lorsque la copule n'est pas phonétiquement réalisée. Ainsi, la phrase *Mari a kollégánóm* 'Marie est ma collègue' se voit attribuer deux structures syntaxiques et prosodiques (les majuscules indiquent un constituant accentué) :

- (19) a [Mari]_{Topique} [a KOLLÉGANÓM]_{Focus}
 'Marie est ma collègue'
 b [MARI]_{Focus} [a kollégánóm]_{PostFocus}
 'C'est Marie qui est ma collègue'

Étant donné qu'un élément nominal peut théoriquement occuper trois positions possibles dans une phrase copulative (celle du topique, du focus ou une position post focale, c'est-à-dire celle du sujet profond ou du prédicat profond), et que la position du focus est obligatoirement remplie, les possibilités combinatoires des deux GN sont au nombre de quatre. Ces possibilités sont illustrées par les exemples (20a-d), où *Péter* correspond au sujet profond et *az első hegedűs* 'le premier violon' correspond au prédicat profond :

- (20)a [Péter]_{Topique} [az ELSŐ HEGEDŰS]_{Focus} (volt).
Pierre le premier violoniste était
'Pierre est/était le premier violon'
b [PÉTER]_{Focus} volt [az első hegedűs]_{PostFocus}.
'C'est/était Pierre, le premier violon'
c [Az első hegedűs]_{Topique} [PÉTER]_{Focus} (volt).
'Le premier violon (c')est/était Pierre'
d [Az ELSŐ HEGEDŰS]_{Focus} (volt) [Péter]_{PostFocus}.
'Il était le premier violon, Pierre'

4. Analyse contrastive des PP

Comme nous avons vu dans la Section 2, dans une langue comme le français, une PP comporte un sujet profond qui occupe la position du sujet grammatical et un prédicat profond correspondant à l'attribut de la phrase, comme dans (21) :

(21) Nicolas Sarkozy est le président de la République Française.

Une telle phrase fournit une réponse adéquate à des questions comme *Qui est N. Sarkozy ?*, *Que faut-il savoir sur N. Sarkozy ?* etc. Ces contextes possibles montrent clairement que la phrase a une articulation classique topique-commentaire. Il n'est donc pas surprenant que l'équivalente hongroise de (22) soit une phrase où le sujet profond occupe la position du topique et le prédicat profond est un constituant focalisé :

(22) Nicolas Sarkozy a FRANCIA KÖZTÁRSASÁG ELNÖKE.

Dans la Section 2, nous avons évoqué la possibilité dans certaines langues de construire une PP dont le sujet grammatical est focalisé. Or, vu les contraintes prosodiques qui pèsent sur le français, la focalisation du sujet par des moyens exclusivement prosodiques est très rare dans cette langue³. Ainsi, (23a) est inacceptable et c'est la version clivée (23b) ou plutôt la version non-clivée spécifique (23c) qui doit être privilégiée :

- (23)a *? NICOLAS SARKOZY est le président de la République Française.
b ? C'est NICOLAS SARKOZY qui est le président de la République Française.
c ? C'est NICOLAS SARKOZY qui est le président de la République Française.

³ Voir à ce sujet les exemples (12) et (13).

c Le président de la République Française, c'est NICOLAS SARKOZY.

(23b) et (23c) peuvent être utilisés dans le même contexte ; ils peuvent par exemple répondre à une question comme *Qui est le président de la République Française ?* ou servir de réplique à une affirmation comme *Le président de la République Française est Jacques Chirac*. Ces contextes possibles indiquent que (23b) et (23c) ont une structure focus-présupposé.

En hongrois, la focalisation du constituant correspondant au sujet profond peut se faire sans difficulté. Dans le cas des exemples analysés ci-dessus, le résultat de cette opération est une phrase dans laquelle le constituant Nicolas Sarkozy occupe la position syntaxique du focus, alors que le prédicat profond apparaît dans le domaine post-focal :

(24) NICOLAS SARKOZY a Francia Köztársaság elnöke.

Cette phrase est susceptible d'apparaître dans les mêmes types de contextes que ceux fournis pour (23b) et (23c), ce qui indique que le prédicat profond véhicule une information présupposée.

Examinons maintenant le dialogue suivant :

(25) Q : Pourquoi as-tu invité Pierre à ton anniversaire ?

R : Parce que Pierre était mon meilleur ami. / Parce qu'il était mon meilleur ami.

Étant donné l'articulation topique-commentaire qui caractérise ici la réponse, on s'attendrait à avoir une équivalente hongroise avec *Pierre* en position de topique et le prédicat profond *mon meilleur ami* en position de focus. Or, comme le montre (26), ce n'est pas le cas :

(26) Q : Miért hívtad meg Pétert a születésnapodra ?

R₁ : Mert PÉTER/Ő volt a LEGJOBB BARÁTOM.
parce que P. lui était le meilleur ami-mon

R₂ : ? Mert Péter a LEGJOBB BARÁTOM volt.
parce que P. le meilleur ami-mon était

R₃ : ? Mert a LEGJOBB BARÁTOM volt.
parce que le meilleur ami-mon était

En ce qui concerne la phrase R₁ dans (26), on a affaire à une construction tout à fait surprenante. Premièrement, non seulement le constituant en position de focus, mais aussi le matériel postfocal est accentué. L'accent prosodique qui marque ce dernier indique en fait que – contrairement à ce qui caractérise normalement une expression qui suit le constituant focalisé – ce constituant n'est pas interprété comme un présupposé, mais comme une nouvelle information, un commentaire énoncé au sujet d'un topique. Avec une telle accentuation, en effet, la phrase ne peut pas servir de réponse à une question comme *Qui était ton meilleur ami ?*, ce qui indique aussi que le constituant *Péter* n'est pas focalisé dans un sens discursif et que l'expression postverbale *a legjobb barátom* ne véhicule pas une information présupposée.

Deuxièmement, le sujet profond, qui devrait être le topique, occupe cette fois-ci la position syntaxique du focus. La présence d'un pronom accentué dans la phrase hongroise montre aussi qu'il y a eu une sorte de focalisation aux niveaux syntaxique et prosodique, car une langue « pro-drop » comme le hongrois ne se sert d'un pronom personnel sujet phonétiquement réalisé que si celui-ci a besoin d'être souligné pour certaines raisons. En fait, ces structures prédicationnelles spéciales sont particulièrement fréquentes dans les phrases hongroises dont le sujet profond est un pronom personnel. Considérons le dialogue suivant et son équivalent hongrois :

- (27) Q : Qui êtes-vous ?
R : Je suis le directeur.
- (28) Q : Ki maga ?
R₁ : ÉN vagyok az IGAZGATÓ.
je suis le directeur
R₂ : ?? (Én) az IGAZGATÓ vagyok.

La question *Qui êtes-vous ?* fournit dans les deux langues un contexte adéquat pour une phrase ayant une articulation classique topique-commentaire. La structure syntaxique et prosodique de la phrase française reflète fidèlement cette structure informationnelle de base : le sujet grammatical est une expression topicale et l'attribut correspond au commentaire. Dans la version hongroise, par contre, la structure analogue (R₂) est perçue comme bizarre et la focalisation syntaxique et prosodique du pronom personnel (comme dans R₁) est privilégiée. Or, ce pronom personnel devrait être topical dans le contexte fourni par la question.

Sans prétendre à une analyse exhaustive, nous tentons de proposer l'explication suivante pour l'asymétrie des PP dans les deux langues. Une phrase qui se fonde sur la relation prédicative de deux GN définis répond généralement à une condition d'unicité. Cela signifie que la relation prédicative exprimée par la phrase implique en principe que l'individu dénoté par le sujet est le seul qui possède la propriété dénotée par le prédicat. Par ailleurs, comme il a été observé dans les différentes langues, un focus dans le domaine préverbal exprime une identification par exclusion. Par exemple, la focalisation du constituant *Nicolas Sarkozy* dans (24) sert à faire deux assertions à la fois : la phrase affirme d'une part que N. S. possède la propriété d'être le président de la République Française et d'autre part que N. S. est le seul individu à être chargé de cette fonction actuellement. Les dialogues dans (26) et (28) montrent que les propriétés syntaxiques et prosodiques de la phrase hongroise permettent dans certaines conditions de « focaliser » un constituant qui fonctionne en réalité comme le topique de la phrase, pour souligner en quelque sorte que l'individu dénoté par ce constituant est seul à être concerné par le commentaire. Ce « double marquage » d'un constituant topical n'est pas à la disposition d'une langue comme le français, où l'accentuation est soumise à des contraintes plus strictes.

5. Conclusion

Dans cette étude, nous avons donné un premier aperçu sur les phrases copulatives prédicationnelles du français comparées avec leurs équivalentes hongroises. Nous avons montré que la différence typologique qui sépare les deux langues a des conséquences intéressantes sur la réalisation de ce type de phrase copulative. En hongrois, les notions « sujet grammatical » et « attribut » n'ont aucune pertinence dans ces constructions ; en effet, la position des constituants y est déterminée avant tout par leur statut informationnel. On observe par ailleurs que le topique de la PP française peut apparaître dans la position du focus en hongrois, ce qui témoigne d'une stratégie discursive particulière exploitée par le hongrois.

Références

- COUQUAUX, D., « French predication and linguistic theory », in *Levels of Syntactic Representation*, sous la dir. de R. May et J. Koster, Dordrecht, Foris, 1981, p. 33-64.
- DECLERCK, R., *Studies on Copular Sentences, Clefts and Pseudo-Clefts*, Leuven, Leuven University Press/Foris Publications, 1988.
- DEN DIKKEN, M., « Specificational Copular Sentences and Pseudoclefts », in *The Blackwell Companion to Syntax*. Vol IV, sous la dir. de M. Everaert et H. Van Riemsdijk, Oxford/New York, Blackwell Publishing Company, 2006, p. 292-409.
- GUÉRON, J., « Types syntaxiques et types sémantiques : la phrase copulative comme palimpseste », *Revue Québécoise de Linguistique* 22, 1992, p. 77-115.
- HIGGINS, F. R., *The Pseudo Cleft Construction in English*, New York, Garland, 1979.
- KÁDÁR, E., « The structure of Hungarian predicational and identification sentences », communication présentée au 8th International Conference on the Structure of Hungarian, University of New York, 2007.
- MORO, A., *The raising of predicates : Predicative Noun Phrases and the Theory of Clause Structure*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- ROUVERET, A., « Points de vue sur le verbe « être » », in « *Être* » et « *avoir* ». *Syntaxe, sémantique, typologie* », sous la dir. d'A. Rouveret, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1998, p. 11-65.
- RUWET, N., « Les phrases copulatives », in : Ruwet, N., *Grammaire des insultes et autres études*. Paris, Seuil, 1982, p. 207-238.
- TOBBACK, E., « L'ordre des mots et l'attribut de l'objet du type (comme) N », in *Pré-actes du Colloque Ordre des mots dans la phrase française, positions et topologie*, sous la dir. de K. Gerdes et Cl. Muller, Université Michel Montaigne de Bordeaux, 2004, p. 83-87.

Comment traduire un mot polysémique ?

Sándor ALBERT

Introduction

La traduction d'un mot polysémique pose toujours des problèmes sérieux au traducteur, même s'il partage l'opinion des linguistes et des philosophes selon laquelle « ambiguïté, polysémie, obscurité, manquements aux enchaînements logiques et grammaticaux, incompréhension réciproque, faculté de mentir ne sont pas des maladies du langage mais la source de son génie » (Steiner 1978 : 223). En effet, la tâche du traducteur consiste non pas à raisonner de l'insolubilité théorique d'un problème de traduction, mais à essayer de le résoudre d'une manière ou d'une autre dans la pratique. La problématique très complexe de la polysémie¹ apparaît différemment pour les théoriciens (linguistes, lexicologues, sémioticiens, théoriciens de la traduction etc.) et pour un traducteur praticien, aussi la présentation des unités polysémiques est-elle différente dans les dictionnaires bilingues et dans les analyses discursives. La différence réside dans le fait que, dans un dictionnaire bilingue, les significations lexicales d'un mot sont séparées et numérotées l'une après l'autre (d'une manière générale, selon leur fréquence d'emploi), alors que dans le discours un mot polysémique exprime *en même temps* la totalité de ses significations qui se transforment *en un sens discursif*, offrant plusieurs possibilités de lecture et d'interprétation sémantique pour le lecteur (et aussi pour le traducteur).

Le but de ce court article est d'examiner les différentes techniques, conceptions et stratégies auxquelles les traducteurs peuvent recourir lors de la traduction d'un mot polysémique et, ensuite, sur la base des ces données empiriques, d'essayer de formuler quelques théorèmes généraux qui dépassent le cadre des exemples concrets.

Traductographie

Le quatrain bien connu d'Arthur Rimbaud, cité ci-dessous servira de point de départ à nos réflexions micro-philologiques :

Départ

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.

Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.

Assez connu. Les arrêts de la vie. – Ô Rumeurs et Visions !

Départ dans l'affection et le bruit neufs.

¹ Le terme de *polysémie* sera traité tout au long de cet article dans son sens le plus courant et le plus simple ; d'après la définition donnée par le *Dictionnaire de linguistique*, « on appelle polysémie la propriété d'un signe linguistique qui a plusieurs sens » (Dubois et al. 1973 : 381).

Nous ne voulons pas nous engager dans l'analyse des aspects littéraires (poétiques et stylistiques) de ce poème, ni en donner une explication de texte ou un commentaire composé détaillé et approfondi, mais nous concentrerons nos investigations sur la problématique indiquée dans le titre.

Dans ce quatrain, il y a plusieurs mots et constructions polysémiques qui mériteraient d'être analysés du point de vue traductographique, nous allons cependant nous occuper exclusivement des traductions possibles de la construction possessive « *les arrêts de la vie* » (ligne 3).

D'après le grand dictionnaire français-hongrois de Sándor Eckhardt, le nom « arrêt » est un nom polysémique ayant 18 acceptions hongroises différentes dont nous ne reproduisons ici que les plus importantes : 1. megállás, leállás ; megállítás ; 2. szüneteltetés, felfüggesztés ; 3. megállóhely, 4. döntés, ítélet ; 5. bírósági határozat, végzés. Les dictionnaires de synonymes donnent à peu près les explications suivantes : 1. action d'arrêter ou de s'arrêter ; 2. station où s'arrête régulièrement un véhicule de transport en commun ; 3. décision de justice prise après délibération etc, et pour synonymes : interruption, station, pause, grève, jugement etc.

Il semble incontestable que, dans ce poème de Rimbaud, chacune des significations lexicales données par le dictionnaire puisse être prise en compte par le traducteur comme équivalent discursif possible du mot « arrêt » : il peut s'agir aussi bien des « stations de la vie » que des « jugements de la vie » ou des « interruptions ou pauses de la vie » etc. Ce qui complique davantage l'affaire est que, théoriquement, c'est *la totalité* des significations indiquées par le dictionnaire qui exprimerait le plus pleinement le vouloir-dire du poète. Pourtant, le traducteur ne peut pas les énumérer tous, même s'il voulait rendre le plus complètement possible le sens très complexe de la construction française. Ainsi une solution telle que « *les arrêts de la vie* » : « az élet megállásai, leállásai, megállításai, szüneteltetései, felfüggesztései, megállóhelyei, döntései, ítéletei, bírósági határozatai, végzései » de la part du traducteur peut être qualifiée à juste titre de totalement absurde.

Dans la traduction moderne de László Kardos, nous trouvons l'équivalent *itélet* qui est la 4^e acception attestée par les dictionnaires de ce mot :

Indulás

Eleget láttam. A látomás mindenütt előbukkant.

Eleget szereztem. Városok zsongása este és nappal és örökké.

Eleget tapasztaltam. Az élet ítéletei. – Zsongások és Látomások!

Indulás az új érzés és az új zaj felé.²

Curieusement, dans la première version hongroise de la traduction de ce quatrain (dans une édition datant de 1944)³, le même traducteur avait opté pour une solution différente : au lieu de « Az élet ítéletei », il avait donné : « Az élet elakadásai ». C'est d'ailleurs la seule modification que le traducteur ait fait dans le texte de ce poème. Il est à noter que « elakadás » n'est pas indiqué parmi les acceptions

² Cf. *Klasszikus francia költők*, Budapest, Magyar Helikon, 1968, 903.

³ Arthur Rimbaud : *Költemények*. Debrecen, Ampelos könyvek, 1944, 121.

hongroises du nom « arrêt » dans le dictionnaire, c'est donc une création nouvelle de la part du traducteur : le résultat du parcours herméneutique renouvelé qu'il a accompli (ou refait) dans son activité d'interprétation. Cette solution illustre bien que, d'une part, le traducteur peut créer de nouveaux équivalents discursifs non indiqués par le dictionnaire et que, d'autre part, son effort vise à essayer d'établir une équivalence non pas sur le plan de la *langue* (sur le plan des significations lexicales), mais sur le plan du *discours* (c'est-à-dire sur le plan du sens).

Reste à essayer de deviner pourquoi László Kardos a éprouvé le besoin de changer le texte de sa version originale à cet unique point. Pourquoi a-t-il pensé que le mot « itélet » serait un meilleur équivalent dans ce poème que « elakadás » ? Bien évidemment, ce changement ne s'explique pas par le fait que « itélet » est donné par le dictionnaire alors que « elakadás » n'y est pas indiqué. Nous supposons (mais ce n'est qu'une opinion subjective) que László Kardos a voulu mettre en évidence, d'une manière ou d'une autre, que le mot « arrêt » est polysémique. Mais puisque aucun des équivalents potentiels hongrois n'est polysémique, il a dû recourir à un autre moyen pour réaliser son but : il a sans doute remplacé « elakadás » par « itélet » parce que ce dernier contient le mot « élet », et ce mot se reprend ainsi deux fois dans l'assertion hongroise (cf. hong. « az élet it-élet-ei »).

Le choix du traducteur hongrois est d'ailleurs justifié aussi par les traducteurs étrangers de ce quatrain. Puisque, sur le plan lexical, il n'y a de correspondance formelle dans aucune des langues examinées, les traducteurs étrangers, pour établir une équivalence discursive, ont été obligés de choisir *une* des correspondances formelles possibles, renonçant ainsi aux autres. Dans la traduction anglaise de A. S. Kline, par exemple, nous avons « the decisions of life », dans la version donnée par Louise Varese, nous trouvons « life's halts », la nouvelle traduction (datant de 2006) d'Andrew Haley donne « life's stops ». Bien que le contenu sémantique de « decision », « halt » et « stop » couvrent ensemble une partie considérable du champ sémantique du nom français « arrêt », les traducteurs n'ont pu qu'en choisir un, même s'ils étaient pleinement conscients que, par cet acte, il y aurait là une perte considérable. Le traducteur allemand de ce poème, Eric Berner emploie une phrase déclarative (« Das Leben stockt »), où le verbe « stocken » n'exprime qu'un seul aspect du sens de l'expression. Les deux traducteurs portugais de ce poème le rendent respectivement par « as paradas da vida » et par « estocadas da vida ». Le mot portugais « parada » qui vient du verbe « parar » ('s'arrêter') signifie en français « enjau », « défilé », « parade ». L'autre équivalent portugais employé par Mário Cesariny est plus intéressant : le mot portugais « estocada » est calqué sur le vieux mot français « estocade » qui signifie '(kard)szúrás ; döfés' ; au sens figuré 'váratlan támadás, nem várt kér(d)és' ; « l'estocade finale » est en hongrois 'kegyelem döfés'. Le mot portugais revêt ainsi une acception supplémentaire : celle d'un événement inattendu. Nous pouvons donc conclure que le traducteur portugais a élargi le sens original de cette construction pour lui prêter une nuance métaphorique et une connotation métaphysique.

Dans les traductions italiennes de ce quatrain, nous avons « le sentenze della vita » et « le soste della vita », le premier exprime plutôt le jugement (it. sentenza =

hongr. 'ítélet'), le second met l'accent plutôt sur un repos momentané (it. *sosta* = hongr. 'megálló', 'pihenő'). Dans les traductions espagnoles nous trouvons « los decretos de la vida » (esp. *decreto* = hongr. 'rendelet, határozat') et dans les traductions russes et serbocroates : « stancii zhizni » (russe *stancija* = hongr. 'megálló' ; 'állomás').

Traductologie

L'analyse de ce seul exemple concret nous paraît suffisante pour pouvoir formuler quelques constatations théoriques plus générales sur les stratégies et les techniques que les traducteurs de différentes langues emploient lors de la traduction d'un mot ou d'une unité polysémique. Nous allons essayer de formuler ces constatations sous forme de *théorèmes* traductologiques.

(1) Qu'il le veuille ou non, le traducteur doit prendre en considération le fait que le dictionnaire est un produit « artificiel » qui ne peut lui fournir que des correspondances formelles ou lexicales (sur le plan de la *langue*), mais qu'il doit créer une équivalence sur le plan du *discours* ; pour l'établir, il n'utilisera pas nécessairement ou automatiquement une des correspondances formelles données par le dictionnaire, mais pourra également recourir à d'autres moyens, p. ex. créer un nouvel équivalent discursif non indiqué par le dictionnaire. C'est ce que László Kardos a fait lorsque, dans la première version de la traduction de ce quatrain, a employé le mot *elakadás* qui ne figure pas dans les dictionnaires.

(2) Si la quantité et la répartition des mots polysémiques étaient identiques dans les différentes langues, la traduction d'un mot polysémique ne poserait aucun problème pour le traducteur : il suffirait de remplacer le mot polysémique de la langue-source par le mot polysémique de la langue-cible et l'affaire serait la plus facile du monde. Même une machine bien algorithimisée pourrait aisément le faire. Mais, malheureusement, les langues ne se construisent pas de cette manière. Comme nous le savons bien, « toute langue représente une structure unique. Elle représente une conception du monde qui lui est propre et qui n'a de correspondance exacte dans aucune autre communauté linguistique » (Malmberg 1977 : 248).

Sur le plan de la *langue*, il y a plusieurs possibilités théoriques :

(a) à chacune des significations d'un mot polysémique d'une langue correspondent des mots autonomes (monosémiques) dans une autre langue : c'est le cas du nom « arrêt » ou de « Angst » de la théorie psychanalytique freudienne dont le contenu sémantique total ne peut être exprimé que par l'emploi de deux mots français autonomes, « peur » et « angoisse ».

(b) à plusieurs mots autonomes d'une langue correspond un mot polysémique dans une autre langue : aux mots hongrois *kiállítás, megvilágítás, tájolás, fekvés, kifejtés* correspond le nom français polysémique *exposition*.

(c) un mot est polysémique dans deux ou plusieurs langues, et l'étendue de cette polysémie est exactement identique dans les deux langues (alternative théoriquement possible, mais peu probable dans la pratique) ;

(d) un mot est polysémique dans les deux langues, mais dans une proportion différente (dans la pratique : supposons par exemple qu'un mot ait une dizaine de significations possibles dans une langue et aussi une dizaine de significations dans une autre, mais ces significations ne se recouvrent que partiellement).

Cependant, ce sont des alternatives purement théoriques pour le traducteur qui ne traduit pas des *langues*, mais des *textes* concrets, et la matrice des ces possibilités théoriques change dès le moment où nous passons sur le plan du *discours*. En effet, dans un texte concret, un mot monosémique sur le plan de la langue peut devenir polysémique, mais l'inverse arrive souvent aussi : un mot polysémique sur le plan de la langue devient monosémique sur le plan du discours.⁴ Comment cela est-il possible ? Qu'est-ce qui peut rendre monosémiques les mots polysémiques et inversement ? Bien évidemment, c'est le *contexte*.

À vrai dire, le contexte aide considérablement le traducteur à déchiffrer la signification des unités linguistiques polysémiques : si dans le dictionnaire les unités lexicales sont dépourvues de tout contexte (sont décontextualisées), dans un texte concret les mots apparaissent toujours entourés d'un contexte discursif, référentiel, situationnel etc. qui facilite leur compréhension et interprétation. Mais l'apparition du contexte va de pair avec l'apparition des *connotations*, « l'élément le plus incontrôlable de la langue », comme les appelle une traductrice française, Sylvie Durastanti. Un sémioticien israélien a écrit il y a plus d'un demi-siècle : « Il existe un risque de lire dans les mots de l'auteur des significations qu'il n'avait jamais pensé y mettre, significations nées au contraire dans l'esprit du lecteur ou du traducteur » (cf. Mounin 1976 : 14). Sylvie Durastanti réfléchit ainsi à propos des connotations : « La linguistique préférerait ignorer les connotations, qui détonnent un peu dans le tableau lisse et bien rangé qu'elle se fait de la langue. Aux yeux des linguistes, souvent soucieux de vertement remettre chaque mot à sa place, quel serait le langage idéal ? Un langage bien sûr strictement dénotatif, parfaitement informatif. Bref, un langage débarrassé du parasitage anarchique, du flou brouillon des connotations. Car la connotation demeure l'élément le plus incontrôlable de la langue » (Durastanti 2002 : 49).

Outre la connotation, l'autre grand danger que le traducteur doit affronter est le piège des « faux amis de la traduction » : le traducteur, préférant choisir le parcours le plus facile, ne se soucie guère de l'interprétation approfondie du mot ou de l'expression polysémique de la langue-source, mais le transcode (le calque) tout simplement sur le plan de la langue⁵. Pourtant, il y a des cas où cette « solution » est totalement erronée. Dans le poème de Rimbaud, nous avons la phrase factueuse « assez eu ». Les traducteurs anglais ne font que transcoder tout simplement le verbe « avoir » donnant comme équivalents : « Enough had » et « Had enough ». C'est ce

⁴ Nous sommes persuadés que les phénomènes linguistiques tels que la synonymie et la polysémie se présentent et devraient être traités différemment sur le plan de la langue et sur le plan du discours. Les traducteurs praticiens savent très bien par leur activité quotidienne qu'il existe aussi *une synonymie* et une *polysémie discursives* à peine étudiées jusqu'ici par les théoriciens de la traduction.

⁵ En revanche, la problématique des « faux amis de la traduction » est largement représentée dans la littérature spécialisée de la linguistique contrastive et de la traductologie.

que fait aussi le traducteur allemand (« Genug gehabt ») et l'un des traducteurs portugais (« Farto de ter »). Ces solutions sont absolument pertinentes et acceptables, les traducteurs profitent de la polysémie extrêmement riche (mais en proportions différentes) des verbes *avoir*, *to have*, *haben* et *ter*.⁶ Mais la traduction portugaise donnée par Mário Cesariny montre que, théoriquement, il est possible de prendre également un autre parcours herméneutique. En effet, dans sa traduction, nous trouvons la construction syntaxique analogue mais ayant un sens différent : « Por demais sofrido ». L'emploi du verbe portugais *sofrer* ('souffrir') illustre bien que le champ sémantique du verbe *avoir* est beaucoup plus vaste que celui du verbe hongrois *birni*, *szerezni* et que le traducteur hongrois aurait pu donner lui aussi la solution suivante : « eleget szenvedtem ».

(3) Dans le cas où le mot est polysémique dans la langue-source, le traducteur ne peut en rendre que partiellement le contenu sémantique et se produit alors une *perte* inévitable : une partie du contenu sémantique du mot se perdra inévitablement au cours de l'opération traduisante. Même la totalité des significations possibles ou virtuelles d'un mot n'est pas équivalente au *sens* qu'il peut prendre dans un discours. Mais il faut s'y résigner car, comme Georges Mounin l'a formulé il y a plus d'un demi-siècle : « Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original » (Mounin 1955 : 7).

Références

- DUBOIS, J. et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.
DURASTANTI, S., *Éloge de la traduction*, Paris, Le Passage, 2002.
MALMBERG, B., *Signes et symboles : Les bases du langage humain*, Paris, Picard, 1977.
MOUNIN, G., *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.
MOUNIN, G., *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976.
STEINER, G., *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978.

⁶ D'après l'opinion de certains théoriciens, la traduction linguistique, c'est-à-dire le simple transcodage sur le plan du code (de la *langue*) n'est pas une véritable traduction : c'est la réexpression des signifiants par les moyens linguistiques d'une autre langue.

Impact des mémoires de traduction sur la qualité de la traduction

Ildikó FARKAS

La présente étude est basée sur une enquête effectuée en janvier 2008 auprès de traducteurs professionnels hungarophones, la plupart d'entre eux employés des institutions européennes, travaillant avec des mémoires de traduction (MT) Trados Workbench (TWB). Elle fait état des principales questions que se posent certains traducteurs professionnels et que ne se posent pas d'autres, censés faire de la traduction assistée par ordinateur (TAO), ainsi que des résultats majeurs de cette recherche empirique¹. À ma connaissance, les recherches portant sur l'impact des MT sur la qualité de la traduction ne font que commencer², or, à l'ère de l'explosion du volume des textes traduits de par le monde entraînant l'utilisation toujours plus répandue des MT, accompagnée d'un impératif de qualité toujours accru, ce problème constitue de plus en plus un questionnement quotidien des artisans du métier.

1. La donne

Depuis l'adhésion de la Hongrie à l'Union européenne en 2004, les institutions européennes ont engagé des effectifs plafonnés au strict minimum de traducteurs professionnels, qui – à la Commission, au Parlement, au Conseil, au Comité économique et social et au Comité des régions – sont obligés de se servir quotidiennement du TWB, tandis que certaines institutions externalisent une partie des traductions auprès d'agences de traduction hongroises dont quelques-unes ont mis en place le soi-disant « système de proportionnalisation » : celui-ci consiste à ne pas payer aux traducteurs les résultats à 100% issus des MT dont ceux-là doivent se servir, et de ne payer les résultats en-dessous de 100% qu'en proportion inverse (à titre d'exemple, si la MT propose au traducteur un résultat à 60%, l'agence ne reconnaîtra que 40% du tronçon traduit). L'utilisation obligatoire du TWB par agence interposée risque donc d'être contre-productive et d'avoir un impact négatif sur la qualité du texte-cible (TC).

2. Le panel de l'enquête

Le questionnaire a été envoyé à 126 traducteurs des institutions susmentionnées, dont 42 l'ont rempli, ce qui correspond à 33% de cette population, alors que la proportion des 8 free-lance y ayant répondu par rapport au nombre de free-lance qui

¹ Rien que le questionnaire à remplir ayant été long de 7 pages, faute de place, il n'est pas possible de le joindre en annexe, ni de rendre compte des résultats d'une manière exhaustive. L'analyse complète de cette enquête fait l'objet d'une publication sous presse, notamment Farkas (2009).

² Notamment en Suède, voir Merkel (2007)

l'avaient reçu via HUTerm³ est inconnue. L'échantillon de traducteurs des institutions peut donc être considéré comme représentatif, alors que dans le cas des free-lance, il est impossible de se prononcer.

3. La nature des questions

Celles-ci étaient soit des questions ouvertes, soit des questions à choix multiple (QCM), dont certaines permettaient plusieurs choix avec l'indication simultanée par le traducteur de son ordre de priorité, soit finalement des questions fermées : en cas de réponse affirmative, les interrogés ont dû indiquer la pertinence de la question sur une échelle de 1 à 10.

Étant donné que j'ai été moi-même tenue de me servir du TWB pendant deux ans et demi, les questions avaient été formulées sur la base de mes propres interrogations et des entretiens avec mes ex-collègues.

4. L'objectif de l'enquête

L'enquête visait d'abord à appréhender le rapport des traducteurs et du TWB, pour l'utilisation duquel les institutions européennes ont opté, et qui par conséquent est aujourd'hui l'outil d'assistance à la traduction le plus répandu dans le monde. La seconde visée, non moins importante, était de tenter de déterminer l'effet direct et/ou indirect de l'utilisation du Trados sur la qualité des TC. Finalement, il s'agissait de répondre aux questions suivantes et de confirmer ou d'infirmer les hypothèses ci-dessous :

Questions :

- Qu'est-ce qui caractérise la méthode de travail avec le TWB ?
 - Comment les traducteurs contrôlent-ils la MT de travail et la MT de référence ?
 - Quel est, selon les traducteurs, le rapport entre les *phrases* stockées dans les MT et le *texte* à traduire ?
 - Quelle est l'opinion des traducteurs en ce qui concerne la relation entre d'une part l'utilisation du TWB et de l'autre l'amélioration/détérioration de la qualité du TC, ainsi que l'accélération/ralentissement du processus de traduction ?

Hypothèses :

- Il y a une corrélation entre l'âge et le rapport traducteur – TAO.
- Il y a une corrélation entre l'existence ou la non existence d'expérience professionnelle et le rapport traducteur – TWB.
- Il y a une corrélation entre la répétitivité des textes-sources (TS)⁴ et le rapport traducteur – TWB.

³ Forum terminologique des traducteurs et interprètes, <http://huterterm.com>

- ▶ Il y a une corrélation entre l'attitude envers le TWB et l'existence ou la non existence de savoirs théoriques et méthodologiques en matière de traductologie.

5. Résultats de l'enquête

L'âge moyen des interrogés, femmes et hommes conjugués, était de 36,1 ans.

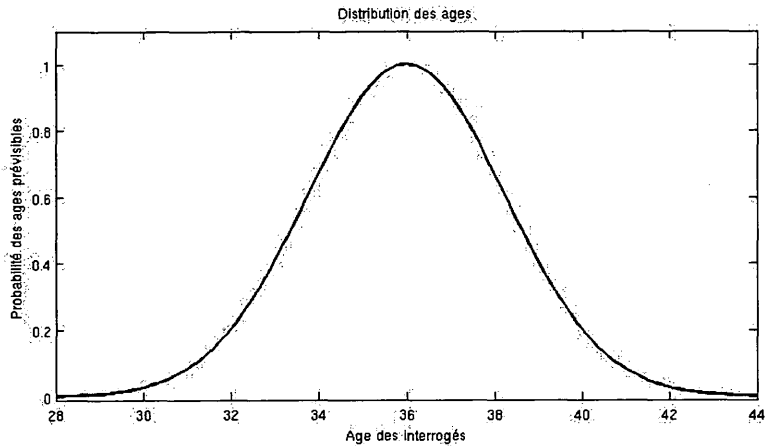


Figure 5.1. La distribution des âges des interrogés

Cette population jeune traduit avec le TWB depuis 2,95 ans en moyenne, tous types de texte confondus, et depuis 2,61 ans en moyenne des textes européens, dont quelque 50% de futures normes juridiques (ce dernier chiffre est basé sur une estimation grossière de la part des interrogés).

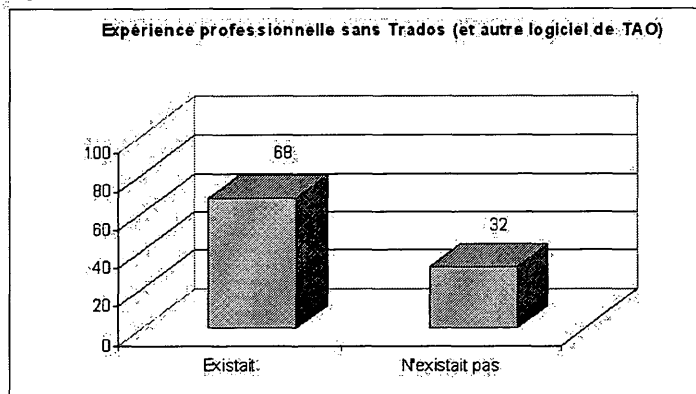


Figure 5.2. La distribution de l'expérience professionnelle en Trados

⁴ S'agissant d'un contexte européen, les traductions se font presque exclusivement vers le hongrois langue-cible, aussi l'enquête portait-elle sur la traduction depuis la langue B ou C vers la langue A.

Sur les 50 traducteurs, 41, soit 82%, ont débuté dans la traduction de textes européens en se servant d'emblée du TWB : ce pourcentage est d'une importance majeure de mon point de vue, puisque l'acquisition des savoir-faire nécessaires pour se servir du TWB à bon escient coïncide avec le début de l'apprentissage des problèmes de traduction des divers types et genres de textes européens, celui des standards très nombreux, situés à des niveaux différents, régissant le processus (Farkas : 2007), voire avec le début dans la profession tout court : sur les 50 interrogés, 16 personnes n'avaient aucune expérience que ce soit, avant de s'attaquer (entre autres) à de la législation européenne avec le TWB. On peut donc raisonnablement supposer que cette coïncidence temporelle risque de poser des difficultés jusqu'aux traducteurs expérimentés, pour ne pas parler de ceux qui s'essayaient d'emblée aux techniques de traduction sur les textes de futures normes juridiques européennes par Trados interposé. Or, cette conjugaison de difficultés de natures diverses risque d'exercer un effet négatif sur la qualité du produit, du moins provisoirement, tant que l'utilisation du TWB et l'application des très multiples règles régissant ce travail hautement spécialisé ne deviennent des automatismes.

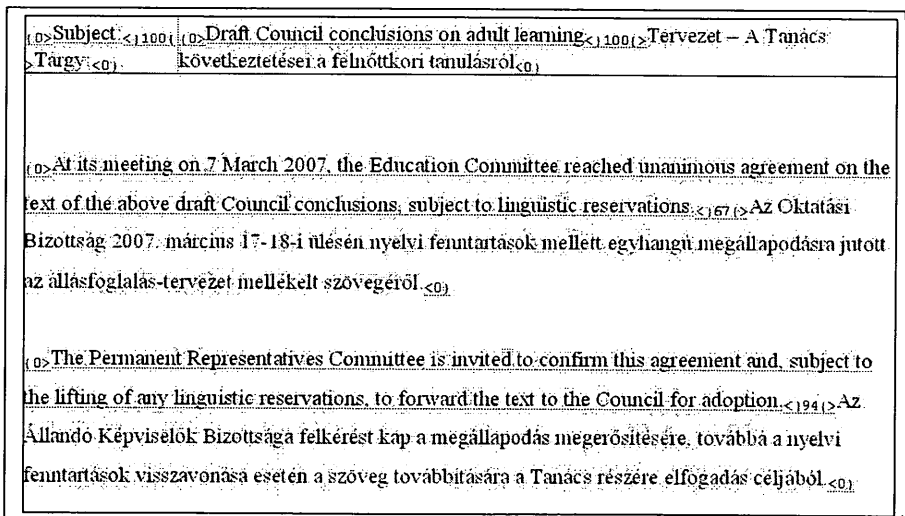


Figure 5.3. Capture d'écran de Trados

Lors de la préparation des TS à la traduction avec le TWB, le texte lui-même est « aligné », c'est-à-dire le module aligneur du TWB met en parallèle les *phrases* du TS avec celles en langue-cible (LC) des documents traduits antérieurement, qui présentent une coïncidence (concordance) purement statistique sur la base d'un pourcentage préétabli par le traducteur lui-même, généralement 65 à 70%.

Les *phrases* traduites préalablement de 65 à 99% apparaissent dans le texte marquées en rouge, les *phrases* traduites à 100% apparaissent en vert, et en cas de 0 à 64%, en langue-source (LS) et en noir. Les pourcentages à côté des balises (*tags*) informent le traducteur sur le degré de concordance (voir Figure 5.3).

Pendant la préparation du document, une MT est créée dans laquelle – s’agissant p.ex. d’une norme juridique – se trouvent les versions antérieures de celle-ci et les normes de base en LS et en LC, MT dans laquelle on peut rechercher les différentes versions à l’aide de la fonction concordance éditant les coïncidences et les non coïncidences surlignées avec des couleurs différentes. Cette mémoire accompagnant le texte à traduire est appelée mémoire de travail ; les solutions « définitives » des traductions faites avec le TWB sont versées dans une gigantesque mémoire de référence mise à jour quotidiennement. Les deux types de MT contiennent des segments de traduction qui sont des *phrases* en LS et en LC. Les « (...) mémoires de traduction travaillent sur le plan des phrases. » ; « l’on entend par unité de traduction une phrase quelconque du texte source accompagnée de sa traduction » (Triptic Translations : 2009).

Cette brève explication était nécessaire pour faire comprendre le poids de la question suivante posée aux traducteurs, à savoir s’ils pensent qu’il convient de contrôler systématiquement les résultats à 100%, s’ils le font ou non (en fonction de leur charge de travail), et pourquoi ? Il n’y avait aucun traducteur à avoir déclaré qu’il ne faut jamais vérifier ces résultats. Parmi les diverses raisons invoquées pour le bien-fondé de la vérification, je soulignerais deux : a) le changement terminologique permanent ; b) l’hétérogénéité des MT : cependant, cet argument figurait seulement en 3^e place dans l’ordre de priorité des interrogés, après les problèmes techniques de l’alignement et ceux de l’orthographe et des fautes de frappe. En invoquant la raison b), les traducteurs ont fait état de leur sens de la responsabilité personnelle (les traductions quittant les services de traduction avec leurs initiales), ce résultat contredit donc le constat de Pym relatif à l’irresponsabilité institutionnalisée (2001 : 12).

Certains interrogés insistaient sur le fait que le résultat à 100% doit être interprété quantitativement et non qualitativement, que les résultats ne sauraient tenir compte du contexte, or « en principe les traducteurs fabriquent des *textes* » (remarque d’un interrogé), et ajoutaient que le TWB n’est qu’un outil qu’il faut traiter comme tel.

30% des interrogés ne vérifient les résultats à 100% que sous certaines conditions, dont la n° 1 est le facteur temps, la n° 2 le facteur rémunération : en effet, certaines agences de traduction ne payant pas pour ces solutions, lorsque les traducteurs dignes de ce nom ne peuvent s’empêcher de vérifier là aussi, ils travaillent gratis. Il n’y avait qu’un traducteur sur les 50 à avoir mentionné la problématique pourtant majeure de l’articulation actuelle de la phrase et de la structure informationnelle du texte.

Ces réponses soulèvent le problème du conflit entre l’impératif de qualité et les conditions de travail de non qualité, ainsi que celui de la formation des traducteurs professionnels : en effet, pour argumenter le bien-fondé de certaines

corrections, dont celles de *l'ordre des mots dans le hongrois*, les interrogés invoquaient de vagues raisons *stylistiques*, derrière lesquelles on peut à juste raison soupçonner des troubles de l'articulation informationnelle du texte. Une formation des traducteurs devrait donc se fixer comme but prioritaire la conceptualisation de ces notions. Si les traducteurs arrivaient à départager approche communicative et approche stylistique, par le truchement de la prise de conscience de cette problématique, c'est non seulement la qualité des traductions qui y gagnerait, mais également les rapports interpersonnels entre traducteurs et réviseurs (il est en effet difficile de soutenir une argumentation avec quelqu'un n'ayant aucune connaissance linguistique préalable).

À la question de savoir ce que les traducteurs vérifient jusque dans les résultats à 100%, la terminologie figure en tête de liste, suivie du rapport entre la phrase et son mini-contexte, les 3^e et 4^e places étant occupées respectivement par la structure claire de la phrase hongroise et l'ordre des mots hongrois.

À l'interrogation de savoir si les traducteurs corrigent les solutions opaques du fait de la complexité de la structure syntaxique, offertes par le TWB, quelques-uns répondaient qu'ils n'y touchaient pas s'il s'agissait d'une version finalisée par les juristes-linguistes et promulguée sur EUR-lex⁵, même s'il y avait des non-sens dans le texte. Ces réponses sont lourdes de conséquences : c'est en effet une reconnaissance indirecte du fait qu'il peut y avoir des *métraductions* (faux-sens, contre-sens, non-sens, faux-amis) jusque dans la législation qui sert de base aux autres normes juridiques, et qu'en raison de leur caractère intouchable, ces erreurs de traductions risquent de se propager exponentiellement, d'accéder à une existence autonome et de contribuer à la naissance et au renforcement du franchongrois/hunglish.

« Est-ce que vous vous souvenez de cas où le résultat à 100% proposé par la MT était valable à tous égards, mais en raison de l'ordre des mots, il ne cadrerait pas avec tel contexte ? » 60% des traducteurs avaient souvenance de cas de ce genre, alors que 38 non. Dans ma lecture, ce dernier chiffre signifie qu'une forte minorité des traducteurs ne se rend même pas compte d'un problème quotidien, et qu'en toute logique, ils ne sauraient y remédier.

Ceux qui s'en souvenaient donnaient au pourquoi les réponses illustrées par la Figure 5.4.

⁵ EUR-Lex offre un accès direct et gratuit au droit de l'Union européenne. Le système permet de consulter le Journal officiel de l'Union européenne et inclut notamment les traités, la législation, la jurisprudence et les actes préparatoires de la législation, <http://eur-lex.europa.eu/fr/index.htm>.

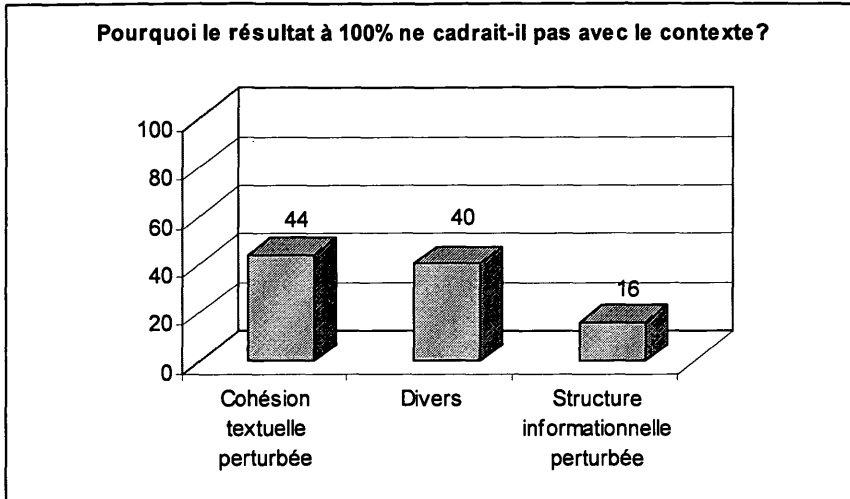


Figure 5.4. Sources des problèmes des traductions offertes par TWB

44% des interrogés ont fait état de leur sentiment que les solutions apparemment parfaites, issues d'autres contextes, chambouleraient la cohésion textuelle. Leur opinion appuie la prévision de Ulrich sur les effets du TWB (1998 : 4) :

... un inconvénient provient du fait que le TWB suggère plusieurs traductions à comparer, à réviser et finalement à choisir ou non. Le document est découpé en séquences de traduction, a priori en phrases, et, à force de se concentrer sur chaque phrase séparément, le traducteur risque de perdre de vue l'intégralité de son document, puisque le contexte dépasse la plupart du temps la taille d'une phrase, d'où un risque de manque de cohésion globale de la traduction.

« Si vous trouvez plusieurs solutions offertes dans les MT dont la terminologie est identique mais où l'ordre des mots est différent, quels critères vous guident dans votre choix ? » A cette QCM + question ouverte la plupart des traducteurs ont donné de nouveau des réponses impressionnistes, genre « je choisis selon mon goût langagier, mon sens de la langue et du style, mes préférences personnelles, l'acceptabilité (terme que les interrogés n'employaient pas avec son sens linguistique habituel), ce qui me semble être le mieux, le plus beau et le plus hongrois ». Il n'y avait qu'un seul traducteur à avoir relevé l'adaptation de l'ordre des mots à la structure informationnelle de la phrase. Le fait que le critère majeur guidant le choix parmi les solutions à ordres des mots différents est un jugement de valeur individuel, donne à rêver. Les réponses à cette question constituent un argument de plus dans la panoplie des engagés pour une formation bien étudiée des futurs traducteurs.

Mais il y a aussi des résultats à moins de 100% que les traducteurs sont censés vérifier. 90% des interrogés ont admis qu'au cours de ce processus il y a forcément des erreurs qui leur échappent, et les causes en sont (dans l'ordre

décroissant) le travail hâtif, l'inattention, la paresse, la fatigue mentale ou physique, le différentes couleurs de la fonction concordance et du texte, le caractère rébarbatif des textes, le manque de savoirs techniques, les nouveaux termes techniques, ainsi que la confiance excessive et infondée dans le traducteur précédent. Deux traducteurs ont souligné que la traduction avec le TWB ressemble à de la révision plutôt qu'à de la traduction proprement dite, aussi ont-ils introduit la notion de « traduction passive ». L'utilisation permanente de l'outil d'*assistance* à la traduction risque donc d'éroder et de rendre passifs les savoir-faire existants en matière de traduction et de réduire le degré de concentration du traducteur. Les traducteurs les plus chevronnés ont fait état de leur ennui d'être contraints par les résultats à moins de 100% du TWB de rechercher des *mots* dans le texte, au lieu de se concentrer sur le *texte* en tant que tel.

La question suivante visait à révéler si la présence du TWB rend automatique le processus de traduction à tel point que les traducteurs non seulement n'interprètent plus le TS, mais ils vont jusqu'à ne plus lire les phrases du TS dont l'équivalent apparaît en vert (résultat à 100%) et à recopier la solution : 8% des interrogés ont avoué procéder de la sorte *en règle générale*, et 60%, que cela leur était déjà arrivé plus d'une fois. Ces automatismes en entraînent d'autres, à savoir l'accroissement automatique des possibilités d'erreurs, et la robotisation du traducteur lui-même. En outre, avec cette technique, on peut raisonnablement supposer que les TC fabriqués à l'aide du TWB seront plus fragmentés qu'il ne seraient s'ils avaient été produits sans. Cette tendance a d'ores et déjà été confirmée par d'autres recherches empiriques (Merkel : 2007).

À la question de savoir si les sondés tiennent compte du mini-contexte, tous ont répondu par l'affirmative, même si 2% avouaient ne le faire que rarement. Les 98% restants qui le font soit toujours, soit généralement, font preuve d'une tentative instinctive de retourner aux techniques de traduction traditionnelles pour contrecarrer les tendances de fragmentation et de robotisation esquissées ci-dessus.

Le discours marketing des sociétés commercialisant des outils de TAO, celui des agences de traduction, tout comme la littérature spécialisée (Prószéky : 2007) considèrent comme une évidence que dans le cas de textes répétitifs, les MT accélèrent le processus de la traduction, voire améliorent la qualité du produit : « (...) l'utilisation de la mémoire de traduction accélère le processus de traduction, améliore la qualité et augmente la rentabilité de près de 80 % . » (Across : 2009); « La technologie de mémoire de traduction accélère le processus de traduction en recyclant des phrases similaires ou identiques traduites par le passé. » (Multicorpora : 2009).

Any content that has already been translated is re-used – leaving only a small component needing to be delivered to human translation across the global translation supply chain. With SDL's patented technology and advanced linguistic processing, corporations are already achieving re-use rates in excess of 80% – meaning that only 20% of content needs to be translated by human. (SDL Trados : 2009)⁶

⁶ « Une séquence quelconque déjà traduite est réutilisée, ce qui ne laisse qu'une part mineure de la chaîne de traduction intégrale à être confiée à la traduction humaine. Avec la technologie brevetée SDL et le traitement

Qu'est-ce qu'en disent les intéressés?

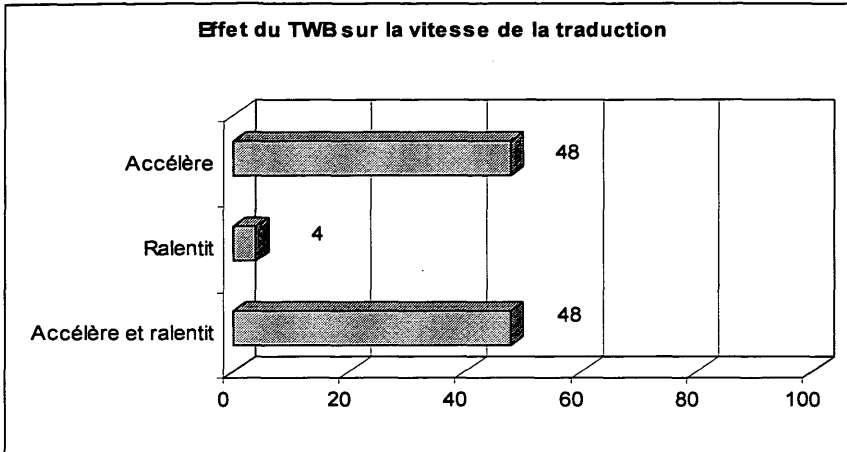


Figure 5.5. Les opinions personnelles concernant le TWB

La Figure 5.5 montre une nette division des traducteurs à cet égard, ce qui suffit en elle-même à réfuter les allégations citées ci-dessus. Quant aux causes de l'accélération du processus, les interrogés ont signalé à 74% la facilité de copier-coller les clichés de l'eurojargon, à 30% celle de ne pas avoir à faire de recherches terminologiques, à 14% le fait de ne pas avoir à réfléchir sur la structure de la phrase, à 10%-10% respectivement le fait que grâce à la technique du copier-coller, il ne faut pas ressaisir le texte, pas plus qu'il ne faut rechercher dans d'autres bases de données, et finalement à 2% qu'ils n'ont plus besoin de se servir de dictionnaires. Certes, par le truchement des fonctions de recherche et de copier-coller, les MT peuvent accélérer le processus et contribuer à l'homogénéisation de la terminologie et de la phraséologie, ce qui rendra les textes plus cohérents dans une perspective intertextuelle, et de ce point de vue, on peut effectivement considérer qu'elles contribuent à l'amélioration de la qualité du produit. Néanmoins, ces fonctions n'offrent aucun plus par rapport à celles de Word, et d'autre part 14% de l'échantillon ont fait état d'automatisation dans le domaine de la structure de la phrase hongroise, dont l'ordre des mots, qui est loin d'être anodin pour la répartition de l'information dans la phrase et le texte. En effet, dans les MT, les segments sont des phrases décontextualisées, et si le traducteur recopie, sans réfléchir, la solution offerte par le TWB dans un autre contexte, il se peut que la fonction communicative de la phrase et du texte soit lésée. Les décalages décelables dans la structure informationnelle des textes européens traduits peuvent donc être attribués entre autres à l'usage du TWB.

linguistique avancé, les sociétés commerciales atteignent désormais jusqu'à 80% de réutilisation, ce qui revient à dire que seulement 20% du contenu doit être traduit par l'homme. (SDL Trados: 2009) » (Trad.: F. I.)

4% du panel estimaient que le TWB ne faisait que ralentir le processus, tandis que 48% étaient d'avis qu'il l'accélérait et le ralentissait simultanément, ce qui fait que selon la majorité absolue des interrogés *on ne peut pas prétendre sans conteste que cet outil TAO contribue à l'accélération !* Pour ce qui est des causes du ralentissement, les sondés indiquaient par ordre décroissant le fait *qu'il faut consacrer une attention, un effort et une durée accrues à éviter les pièges du TWB* (34% des interrogés), *qu'il est difficile de parer aux interférences, puisque les solutions offertes par les MT entravent celles pour lesquelles le traducteur aurait opté en cas de texte « vierge »* (30%), *la contrainte d'avoir à relire toutes les solutions offertes par la fonction concordance* (30%), et des raisons d'ordre technique (12%).

Les positions relatives à la corrélation entre l'utilisation du TWB et la qualité du produit final sont représentées sur la Figure 5.6. Il n'y a qu'un quart des traducteurs selon qui cet outil contribue clairement à l'amélioration de la qualité, résultat contredisant de nouveau les allégations des forces de marketing. A l'appui de leur position, les partisans de l'amélioration indiquaient l'homogénéisation des tronçons répétitifs (82%), celle de la terminologie et de la phraséologie européenne (80%), le fait que les solutions trouvées dans les MT permettent aux traducteurs moins expérimentés et/ou maîtrisant moins bien la LS de s'auto-former, et *il n'y avait qu'une minorité infime du panel, soit un seul traducteur (2%) à estimer que le TWB facilite le raisonnement en contexte.* Cela revient à dire que *98% de l'échantillon représentatif des traducteurs des institutions européennes ne pensent pas que le TWB contribue à raisonner en contexte, ce qui est pourtant la base et la condition sine qua non de toute activité de traduction !*

Ceux qui pensaient que l'usage du TWB entraîne la détérioration de la qualité du produit, ont cité à 50% le fait que les segments stockés dans les MT sont des phrases, ce qui déshabituait les traducteurs de raisonner en contexte ; une autre cause citée à 38% était le fait que les MT déshabituait les traducteurs des solutions individuelles ; pour 10%, la cause de la dégradation de la qualité est le manque d'esprit critique à l'égard des MT ; finalement 10% considéraient qu'à la longue, le travail avec les MT risquait de transformer les savoir-faire langagiers actifs en savoirs passifs.

Ce résultat est à comparer aux allégations des fans du Trados, selon lesquelles par le biais du temps économisé sur le traitement des parties répétitives, grâce au TWB, les traducteurs pourraient consacrer plus de temps au travail créateur, proprement intellectuel.

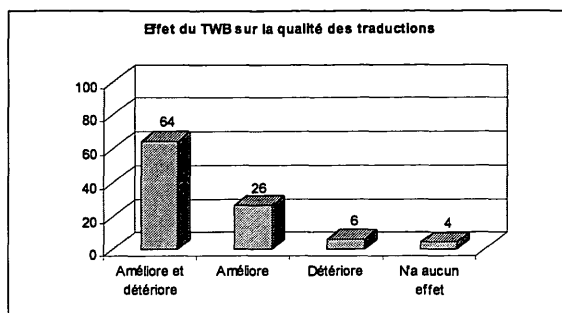


Figure 5.6. Les positions relatives à la corrélation entre l'utilisation du TWB et la qualité du produit final

6. Conclusion

Il n'y a pas de rapport biunivoque entre âge et attitude envers le TWB : il y avait des traducteurs seniors forts d'une longue expérience avec le TWB qui n'y voyaient que des problèmes d'ordre technique, et à l'inverse : des traducteurs expérimentés de moins de 30 ans selon qui sur le long terme cet outil risque de rendre le processus de traduction machinal, de déshabituer les traducteurs de raisonner texte, d'atrophier la créativité et les savoir-faire existants.

Il y a corrélation entre d'une part l'expérience professionnelle acquise sans ou avec Trados, les savoirs théoriques et méthodologiques en matière de traduction, et d'autre part l'attitude à l'égard du TWB : c'est que les novices se trouvent confrontés simultanément aux écueils de l'acquisition des techniques de traduction d'emblée sur un des types de textes les plus ardues, les normes juridiques européennes, compliquée du processus d'apprentissage de l'orientation dans la jungle des contraintes régissant la traduction de celles-ci, couronnée par l'acquisition de la manipulation du progiciel TWB censé faciliter leur tâche. La résultante de ces vecteurs risque d'être un sentiment d'incertitude du traducteur débutant, qui le rendra enclin à absolutiser les MT, et ébranlera son sens critique à l'égard des solutions toutes faites. L'inverse étant tout aussi vrai : plus le traducteur dispose d'expérience exempt de tout logiciel de TAO, plus il a de savoir-faire et de savoirs théoriques et méthodologiques, et plus il ressentira comme une contrainte l'obligation de se servir du TWB. Ce segment des interrogés préférerait traduire des textes « vierges » plutôt que d'avoir à vérifier les résultats à 100% ou les pourcentages de la concordance. Ceux-ci prennent le TWB uniquement et strictement pour ce qu'il est, soit un simple *outil*, et n'oublie pas que l'utilisation routinière des MT contenant des segments à base phrastique, et partant fragmentant le texte, risque de *reprogrammer le cerveau* du traducteur sur le long terme, qui sera de plus en plus enclin à *raisonner phrases et non plus texte*. Si cette prise de conscience est d'une importance majeure car elle peut amener le traducteur à mettre en place des stratégies de résistance, suite à la lutte constante contre l'outil censé *assister* le processus, celui-ci s'en trouve compliqué ; aussi n'est-il pas exagéré

d'affirmer que le raisonnement en contexte, pourtant la clé de toute activité traduisante, est clairement *entravé* par le TWB, ainsi celui-ci pourrait être qualifié à juste titre d'outil d'*entrave* à la traduction. Tant au niveau structurel qu'au niveau sémantique, les textes traduits dérivent ainsi de plus en plus vers la LS, vers une équivalence formelle.

En ce qui concerne la relation entre la répétitivité des TS et le rapport traducteur – TWB, les traducteurs sont explicites : sans le TWB, la fabrication en chaîne de textes cohérents serait impossible. Ainsi, grâce à la standardisation terminologique et phraséologique, le TWB peut contribuer à l'amélioration de la qualité des textes. Cependant, ce qu'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre : la répétitivité amène les traducteurs à renoncer aux solutions individuelles, et par là conduit à la naissance de l'eurojargon composé d'un nombre restreint de structures et d'un vocabulaire limité.

Un moyen certain de parer à cette éventualité serait de poser comme impératif absolu d'exercice de ce métier une formation et l'obtention d'une qualification de traducteur professionnel dans une institution homologuée.

Bibliographie

- FARKAS, I., „A fordítói szabadság korlátai az EU intézményeiben”, in : *Fordítástudomány* 2007, année IX, n° 2, p. 98-106
- FARKAS, I., „Con-Trados? Avagy az uniós fordítók körében végzett felmérés tanulságai”, in : *Fordítástudomány* 2009, année XI, n° 1, p. 36-84, actuellement sous presse
- Le meilleur des deux mondes*, site web de la société Multicorpora, commercialisant des outils TAO, consulté le 22/01/2009, http://www.multicorpora.ca/propos/nouvelles/about_news_1933_fr/
- Mémoire de traduction Trados*, site web de la société SDL Trados, consulté le 22/01/2009, <http://www.sdl.com/en/products/translation-memory/>
- Mémoire de traduction : la solution pour des traductions de qualité à moindre coût*, site web de Across systems GmbH, consulté le 22/01/2009, www.across.net
- MERKEL, M. 'Effects of translation tools on language in translations', conférence prononcée en 2007 à Luxembourg dans le cadre de la formation continue des traducteurs de la Commission européenne, manuscrit
- PRÓSZÉKY, G., „Bevezetés a nyelvtechnológiába 10. Fordítómemóriák”, conférence prononcée à PPKE ITK le 28/11/2007, http://digitus.itk.ppke.hu/~sass/nyelvtch07/ea/nyelvtch07_ea_10.pdf
- PYM, A., „Nyelvpolitikai és fordításelméleti kérdések az Európai Unióban”, in : *Fordítástudomány* 2001, année III, n° 2, p. 5-21
- Site web de l'agence de traduction Triptic Translations, consulté le 22/01/2009, <http://www.triptic-translations.at/triptic/index.htm>
- ULRICH, H., « La mise en place du Translator's Workbench (TWB): Concurrence avec SYSTRAN et élément humain », site web de la Commission européenne, consulté le 22/01/2009, http://ec.europa.eu/translation/reading/articles/pdf/1998_01_tt_ulrich.pdf

Les premiers pas vers la création d'un extracteur automatique de groupes nominaux à partir de textes étiquetés hongrois

Une problématique de l'intelligence artificielle

Ágoston NAGY

Introduction

La reconnaissance des groupes nominaux (GN) ne constitue pas une problématique à part de la linguistique informatique. Elle s'insère notamment dans l'analyse syntaxique automatique qui regroupe les unités minimales des textes en unités plus larges comme les syntagmes. La reconnaissance des GN est essentielle dans la traduction automatique (Pohl 2005), la reconnaissance des termes (Kis 2005) ou l'indexation automatique des textes (Fournas 1987). Parmi ces procédés, l'indexation a une importance primordiale pour les moteurs de recherche sur Internet, étant donné que la plupart des recherches se font par des GN et non pas, par exemple, par une conjonction. Il est donc crucial d'indexer tout document web par les GN qu'il comporte en vue d'accélérer les recherches.

Dans cet article, nous nous proposons de démontrer quelles sont les problématiques rencontrées lors d'une extraction de GN et de présenter les premières étapes de l'élaboration d'un code source dont le but final est d'extraire des GN à partir de textes hongrois étiquetés. Nous commencerons par la description de notre corpus d'analyse qui servira de point de repère pour le code source (écrit en Java). Cette partie est suivie de la présentation des méthodes les plus éminentes d'extraction de GN (Section 2) ; il s'agit surtout de méthodes hybrides combinant en même temps méthodes statistiques et linguistiques. La Section 3 présente la façon dont nous cherchons à extraire des patrons de GN qui doivent être ensuite filtrés, comme nous le montre la Section 4. La Section 5 se concentre sur les tâches à effectuer par la suite.

1. Le corpus

Le corpus de notre analyse est constitué par Szeged Treebank 2.0, développé sous la direction du Département de linguistique informatique de l'Université de Szeged. Ce corpus contient des textes de divers genres (romans, essais courts rédigés par des lycéens, articles de journaux, textes juridiques, etc.). Le corpus contient 82.000 phrases, soit 1,2 millions de mots (*Szeged Treebank 2.0*). La totalité des textes sont annotés et lemmatisés, ce qui signifie que pour chaque mot du texte, le radical et la catégorie grammaticale correspondants sont marqués. Une partie des textes, dont celui que nous avons choisi d'analyser, ont également subi une analyse syntaxique automatique (appelé aussi *parsing*), c'est-à-dire les mots y sont regroupés en unités plus larges (syntagmes) pour que les arbres syntaxiques associés à chacune des

phrases puissent être établis par des logiciels de visualisation. Dans les textes similaires (sous format XML) sont marqués aussi les GN, ce qui est un point de repère inestimable pour notre recherche.

Comme texte à analyser, nous avons choisi la traduction hongroise du roman *1984* de Orwell, donc une oeuvre littéraire. Le corpus a été divisé en deux parties : un corpus d'apprentissage et un corpus de test dont les taux respectifs sont de 90% et de 10%. Le premier sert de modèle ou de patron pour le code source où ce dernier cherche des régularités avec lesquelles il pourrait reconnaître les GN dans n'importe quel texte étiqueté. La recherche des régularités ne se fait pas, bien sûr, complètement automatiquement, il faut apprendre à l'application (comme aux non-initiés) les méthodes et les décisions qu'elle peut ou doit appliquer quand il s'agit de déterminer si tel ou tel syntagme est vraiment un GN ou non. Dans le corpus de test, tout renseignement complémentaire, comme les indications de syntagmes, a été supprimé. La raison pour cet effacement est que les indications de GN y seront insérées par le code source.

La version électronique de *1984* se compose de 6658 phrases (soit 79350 mots) qui contiennent 22405 GN. Le corpus d'apprentissage (les 10% de ce dernier) contient 2226 GN, ce qui correspond parfaitement aux 10% du corpus entier même si la division a été établie sur la base du nombre des mots et non sur celle du nombre des GN.

2. Tour d'horizon des méthodes de détection de GN

Dans cette sous-section, nous nous proposons de décrire les extracteurs de GN les plus importants, dans lesquels nous puisons aussi pour créer notre propre application de cette sorte. La plupart de ces systèmes fonctionnent sur la base d'automates à états finis mais il existe également des applications qui se reposent sur des méthodes purement statistiques.

La reconnaissance des GN fait partie d'une opération informatique et linguistique qui s'appelle analyse syntaxique automatique (*parsing*). L'analyse syntaxique automatique consiste au regroupement des unités minimales en unités plus larges comme le syntagme.

Muñoz et al. (1999), ainsi que Ramshaw et Marcus (1995) utilisent des méthodes purement statistiques et ne prennent guère en considération la structure interne des GN. Muñoz et al. (1999) se concentrent sur les deux frontières de GN : O (ouverture) et C (clôture). En fonction des données statistiques, le logiciel marque entre chaque deux mots un O, un C ou rien, selon qu'il y a ou non une frontière de GN entre ces deux mots. Ramshaw et Marcus (1995) se concentrent sur les éléments susceptibles d'apparaître dans un GN, et considèrent cette tâche comme celle de l'étiquetage pour chaque mot de texte (comme s'il s'agissait d'un étiquetage de chaque mot en tant que nom, adjectif, etc.). Ils utilisent deux étiquettes : I (à l'intérieur d'un GN) ou O (hors les GN).

La plupart des systèmes combinent des méthodes linguistiques et des méthodes statistiques, comme celui de Araujou et Serrano (2008) ou celui d'Allan

(2009). Chacun de ces auteurs se base sur la méthode des automates à états finis combinés avec les méthodes statistiques. Les automates à états finis sont créés à partir de corpus d'apprentissage mais les patrons ne sont pas filtrés, ceux-ci sont donc tous gardés. Dans cette méthode, la statistique est déjà insérée dans l'automate et en fait un automate pondéré : les transitions d'un état à l'autre sont complétées par un poids qui marque la probabilité de cette transition et si le poids total du patron n'atteint pas un niveau nécessaire, le groupe ne sera pas considéré comme un GN.

Il existe aussi des méthodes qui utilisent des grammaires hors contexte (*context-free grammars*) qui sont plus ou moins équivalentes aux règles de réécritures connues du domaine de la linguistique générative. Ces grammaires sont hors contexte car les règles le sont aussi, comme :

- (1) i. $S \rightarrow NP VP$
 - ii. $NP \rightarrow Dét N$
 - iii. $Dét \rightarrow le | la | l'$
- etc.

Ce sont bien des règles hors-contexte car selon la définition, les règles d'une langue hors contexte s'appliquent au schéma suivant :

Soit $G=(N, T, S, P)$ une grammaire formelle, où N est un ensemble fini de symboles non-terminaux, T un ensemble fini de symboles terminaux, S ($\in N$) l'axiome (l'état initial) et P un ensemble des règles de production et soit L une langue reconnue par G. La grammaire G est considérée comme une grammaire hors contexte si toute règle de production de G est le suivant :

$A \rightarrow w$, où A est un non-terminal, w est un mot composé de symboles terminaux et non-terminaux.¹ (Martín-Vide 2008)

En ce qui concerne notre objectif, ce type de grammaire s'avère peu efficace. En effet, nos analyses portent sur l'extraction des GN et non pas sur leur restructuration interne. Pour construire une telle représentation structurelle, il nous faudrait aussi des règles de réécriture pour analyser les autres syntagmes, comme les groupes adjectivaux, car en syntaxe les différents syntagmes s'incluent². Or, rien que pour les GN, il existe plus de huit cents patrons, comme nous allons le voir plus tard.

Pour l'extraction des GN, nous allons également utiliser un automate à états finis élaboré automatiquement à partir du corpus d'apprentissage. L'automate ne sera pas pondéré, comme dans le cas de Araujou et Serrano (2008) ou de Allan (2009), mais il ne sera capable de reconnaître que les GN que nous allons lui apprendre. Les GN seront filtrés sur la base des algorithmes statistiques connus du domaine de l'intelligence artificielle. Nous avons choisi une méthode qui est apte à saisir cette problématique, notamment la méthode naïve de Bayes.

¹ Si nous considérons les exemples en (1), nous pouvons constater que dans toutes les règles il n'y a que des non-terminaux (ce ne sont que des étiquettes de grammaire) à gauche tandis qu'à droite, il peut y avoir des non-terminaux (comme en (i) et (ii)), ou des terminaux (comme en 3).

² Un GN peut contenir un groupe adjectival, comme dans le cas du GN *le petit enfant*, le GN contient un groupe adjectival aussi, notamment *petit*.

3. Extraction des patrons

Dans une première étape, nous avons opté pour une extraction des patrons des GN, nous avons donc essayé de trouver toutes les structures internes possibles des groupes nominaux à partir des données du corpus d'apprentissage. Tout impossible que ce soit, selon le corpus d'apprentissage, il existe 835 différentes formes de groupes nominaux dont 656 ne figurent qu'une ou deux fois dans le texte. Par ailleurs, il existe 30 patrons qui surgissent plus de 50 fois avec une occurrence totale de 18040, soit 89% du nombre des GN. Ceci montre déjà qu'il sera plus facile de reconnaître les patrons les plus fréquents dans le corpus de test ; ce qui sera plus difficile, c'est de reconnaître les GN dont la structure interne est moins fréquente. Le tableau suivant représente, par ordre de fréquence, les dix patrons les plus fréquents des GN se trouvant dans le corpus :

Patron	Fréquence	exemple
Det N	4034	az órák (les horloges)
N	3431	Winston
Pron	3357	én (je)
Adj	982	látható (visible) ³
Adj N	920	hatalmas méreteivel (avec sa taille)
Det Adj N	731	a gonosz szélről (du vent méchant)
Adv	621	vele (avec lui) ³
Det N N	578	az utca szintjén (au niveau de la rue)
Pron N	512	mindegyik emeleten (à chaque étage)
Pron Det N	435	ezt a munkát (ce travail)

Tableau 3.1. Les patrons de GN les plus fréquents dans 1984.

Ce qui est frappant à première vue, c'est qu'il y a des patrons qui ne contiennent même pas de noms (ou de pronoms qui leur sont équivalents). En fait, ces patrons constituent environ 11,8% du corpus, ce qui a plusieurs raisons : soit l'étiquetage du corpus, soit l'analyse syntaxique ne nous est pas adéquate. En d'autres termes, il peut arriver que le GN a été bien catégorisé en tant que tel mais l'annotateur a catégorisé le nom qui s'y trouve par exemple en tant qu'adverbe. Ou bien, l'analyse syntaxique a considéré comme GN un autre syntagme, mais le taux de cette source d'erreur ne peut pas être mesuré avec des outils informatiques⁴.

L'étiquetage (ou plus fréquemment *POS-tagging*) consiste à associer à chaque mot du texte sa catégorie grammaticale, et d'autres propriétés morphologiques comme le genre, la personne, la dérivation, etc. Ce qui est le plus problématique dans l'étiquetage, c'est la désambiguïsation, étant donné que la plupart des mots sont ambigus dans les langues naturelles. Cela se fait sur la base

³ Il est clair que, dans ces cas, il s'agit d'une analyse syntaxique qui n'est pas conforme aux notations traditionnelles car *látható* (visible) est vraiment un adjectif mais il ne peut pas constituer seul un GN et que *vele* (avec lui) constitue vraiment un GN mais il n'est pas un adverbe mais un pronom.

⁴ Pour chacun de ces deux cas, un exemple sera traité plus tard dans cette section.

des règles et, conjointement, par des méthodes statistiques (Voutilainen 2003). Par exemple, à défaut d'autres points de repères, on constate que le mot *tables* est plus fréquent comme nom (au pluriel) que le verbe *tabler* (conjugué à la deuxième personne du singulier), ainsi, s'il se trouve devant une préposition ou un déterminant, il est plus probable qu'il s'agisse d'un nom. Le corpus a été étiqueté par le logiciel HuMor qui fonctionne aussi sur ces méthodes, mais utilise une grammaire d'unification et des automates à états finis (Prószéky & Kis 1999).

Pour y voir clair dans les exemples suivants, nous expliquons brièvement le format XML utilisé par l'étiqueteur HuMor. Pour chaque mot, il peut y avoir plusieurs analyses, comme dans l'exemple de *tables* mentionné ci-dessus, qui sont marquées entre les balises <anav> et </anav>. La catégorie du mot et les informations concernant ses flexions sont marquées entre des crochets, entre les balises <mecat> et </mecat>. L'analyse choisie par le logiciel est marquée entre les balises <ana> et </ana> : ce choix est basé sur une méthode (non publique, mais probablement) relevant du calcul de probabilité.

Pour montrer un exemple concret, où il n'y a même pas d'ambiguïté, considérons un exemple où le mot à étiqueter est *törvényeket* (l'accusatif du mot pluriel *lois*) :

```
<w>törvényeket
<ana>[...]<lemma>törvény</lemma><mecat>[Nc-pa]</mecat> [...]</ana>
<anav>[...]<lemma>törvény</lemma><mecat>[Nc-pa]</mecat>[...]</anav>
</w>
```

À partir de cet exemple, nous pouvons voir que l'étiqueteur a bien considéré comme [Nc-pa] le mot *törvényeket* car il s'agit vraiment d'un nom commun au pluriel au cas accusatif.

Un exemple tiré du corpus du mot *hidegnek* dans la phrase *Odakünn, még a bezárt ablakon keresztül is, hidegnek látszott a világ*⁵. montre la première source d'erreur, notamment l'analyse syntaxique qui ne nous est pas adéquate :

```
<NP id="Ohu.1.2.4.1.6">
<w>hidegnek
<ana> [...] <lemma>hideg</lemma><mecat>[Afp-sd]</mecat>[...] </ana>
<anav> [...] <lemma>hideg</lemma><mecat>[Afp-sd]</mecat>[...]</anav>
<anav> [...] <lemma>hideg</lemma><mecat>[Afp-sg]</mecat>[...]</anav>
<anav>[...]<lemma>hideg</lemma><mecat>[Nc-sg]</mecat></anav>
<anav>[...]<lemma>hideg</lemma><mecat>[Nc-sd]</mecat></anav>
</w>
</NP>
```

On voit ici que l'étiqueteur a associé correctement cette fois-ci la catégorie grammaticale adjectif [Afp-sd] à ce mot mais le balisage en syntagmes l'a marqué comme un groupe nominal (NP). Les quatre analyses possibles de *hidegnek* (marquées entre les balises <anav>) sont donc : adjectif singulier dont le cas est soit

⁵ Dehors, le monde m'a semblé froid, même à travers les fenêtres fermées.

datif ou génitif, ou nom commun singulier génitif ou datif. De ces quatre possibilités, l'étiqueteur a choisi le premier, marqué entre les balises <ana>.

Dans d'autres cas, c'est l'étiquetage qui n'est pas adéquat. Un exemple tiré du corpus : *Csendben ült, mint egy egér, abban a hiú reményben, hogy akárki is az, egyszeri próbálkozás után továbbmegy*⁶. Selon l'analyse syntaxique *akárki* est un GN (ce qui est sans doute le cas) mais l'étiquetage l'a marqué, pour une raison ou une autre, comme une conjonction au lieu d'un pronom ([Pg3-sn], pronom à valeur générale de la 3^e personne du singulier au cas nominatif), ce qui aurait été le premier choix :

```
<NP id="Ohu.1.2.45.2.11"> [...]  
<w>akárki  
<ana>[...]<lemma>akárki</lemma><mscat>[Cssp]</mscat>[...]</ana>  
<anav>[...]<lemma>akárki</lemma><mscat>[Pg3-sn]</mscat>[...]</anav>  
<anav>[...]<lemma>akárki</lemma><mscat>[Cssp]</mscat>[...]</anav>  
</w>[...]  
</NP>
```

4. Filtrage des patrons

À partir des exemples et des statistiques, nous pouvons conclure que l'extraction des patrons est loin d'être suffisante pour une reconnaissance des GN. En effet, il existe des patrons qui ne représentent que rarement des GN, comme une unité étiquetée comme conjonction au lieu d'un pronom, et il existe des patrons qui surgissent rarement dans des corpus mais qui représentent probablement des GN. Il faut ajouter donc des méthodes d'apprentissage au corpus par lesquelles le logiciel pourrait décider si un patron constitue vraiment un GN ou non. Pour cela, nous pouvons prendre en considération plusieurs facteurs :

- est-ce que le patron relève uniquement des GN ou peut représenter un autre groupe ?
- est-ce que le début du patron correspond vraiment ou non aux GN (les GN commencent en général par un déterminant, un adjectif ou un nom) ?
- est-ce que le contenu du patron nous indique aussi s'il désigne un GN ou non (s'il ne contient ni P ni N, alors il n'est pas probable que ce soit un GN) ?

Comme aucune analyse syntaxique automatique n'est parfaite, il faut prendre des risques : pourquoi extraire des GN qui sont étiquetés comme conjonctions (au lieu d'être identifiés comme pronoms) ? Il vaut mieux ne pas les extraire sinon toutes les conjonctions seront identifiées comme des GN.

Pour cela, il faut un algorithme qui décide pour chaque patron s'il représente un GN ou non. À partir du corpus d'apprentissage, nous pourrions établir un tableau qui contient une valeur de probabilité pour chaque élément qui sera pris en considération lors de l'apprentissage. Ces valeurs doivent être ensuite totalisées pour

⁶ Il était assis tranquillement comme une souris, se nourrissant du fol espoir que tout le monde s'en ira qui que ce soit.

chaque patron qui contiendra deux valeurs, l'une est la probabilité de l'appartenance à la catégorie GN, l'autre est la probabilité de son appartenance à un autre groupe. Si le premier est plus grand que l'autre, le patron sera inclus dans la liste des patrons de GN. Cette méthode s'inspire de la classification naïve de Bayes de l'intelligence artificielle. (Russel & Norvig 2002)

5. Les dernières étapes

À partir de la liste filtrée, nous pouvons donc automatiquement créer un automate à états finis, ce qui est essentiel pour extraire les GN. Il faut ajouter que cet automate doit être déterministe (pour chaque transition de l'état a à b, le caractère lu par l'automate doit être différent des autres qui lient les deux mêmes états). Les automates non-déterministes demandent des algorithmes récurifs ou de retour sur trace (*backtracking*) qui, eux, exigent du temps d'exécution superflu et une mémoire plus importante.

Il est aussi essentiel de trouver une solution aux problèmes des analyses syntaxiques qui sont apparemment incorrectes et qui ont été mentionnées dans la Section 3. En effet, le nombre des défauts de l'application pourrait être réduit si les erreurs de l'analyse syntaxique pouvaient être retracées.

La dernière étape de cette analyse est constituée par le test de l'application des patrons sur le corpus de test qui constitue 10% du texte d'apprentissage. Ce choix résulte du fait que nous avons besoin d'un corpus d'apprentissage suffisamment exhaustif des GN (et dans la plupart des cas 90% est suffisant).

Conclusion

Cet article a pour but de décrire les difficultés qui sont posées par l'extraction automatique des GN à base de patrons et de méthodes statistiques, ainsi que d'esquisser les étapes principales de la création d'un tel extracteur :

1. trouver un corpus de repère et le diviser en deux : en corpus d'apprentissage et corpus de test
2. extraction des patrons de GN du corpus d'apprentissage
3. filtrage de ces patrons par des méthodes statistiques et des méthodes de décisions
4. création de l'automate à états finis à partir de la liste filtrée
5. test de l'application

Nous avons également l'intention de démontrer quelles sont les difficultés principales de la création d'un tel système. Les problèmes se manifestent dès le deuxième stade, notamment dans l'extraction des patrons. Les sources d'erreur sont d'ordres divers : l'étiquetage du texte original peut déjà contenir de fausses étiquettes, ou encore c'est l'analyse syntaxique qui est erronée dans certains cas.

Les étapes à réaliser peuvent également réserver des surprises qui se manifesteront pendant la validation du code source.

Source

- SzegedTreebank 2.0.* (Version cédérom), Université de Szeged, Département de linguistique informatique, s.d.
- ORWELL, G., 1984, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989. (version XML de Szeged Treebank 2.0.)

Références

- ALLAN, J., *Automata for language processing*, Lecture notes of the course Speech recognition and statistical language models, consulté le 20 janvier 2009, www.cs.rochester.edu/u/james/CSC248/Lec7.pdf
- FURNAS, G.W., LANDAUER, T.K., GOMEZ, L.M., DUMAIS, S.T., The vocabulary problem in human-system communication, *Communications of the ACM* 30(11), 1987, p. 964-971.
- KIS, B., Automatikus terminológia keresés számítógéppel – kísérlet. *Fordítástudomány* 7 (1), 2005, p. 84-96.
- RAMSHAW, L.A., MARCUS, M.P., Text chunking using transformation-based learning, in: *Proceedings of the third ACL workshop on very large corpora*, Cambridge (MA), Association for computational linguistics, 1995, p. 82-94.
- ARAUJO, L. J., SERRANO, I., Highly accurate error-driven method for noun phrase detection, *Pattern Recognition Letters* (29), 2008, p. 547-557.
- MARTÍN-VIDE, C., Formal Grammars and languages, in: *The Oxford Handbook of Computational Linguistics*, sous la dir. de Ruslan Mitkov, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 157-177.
- MUÑOZ, M., PUNYAKANOK, V., ROTH, D., ZIMAK, D., A learning approach to shallow parsing, in: *Proceedings of EMNLP-WVLC'99*, sous la dir. de Pascale Fung and Joe Zhou, Association for computational linguistics, University of Maryland, 1999, p. 168-178.
- POHL, G.: « Angol-magyar szótáralapú főnévcsoport-szinkronizáció és fordításalapú főnévcsoport-meghatározás », in : *III. Magyar számítógépes nyelvészeti konferencia*, sous la dir. de Z. Alexin et D. Csendes, Szeged, SZTE Informatikai tanszékcsoport, 2005.
- PRÓSZÉKY, G., KIS, B., *Számítógéppel – emberi nyelven [Intelligens szövegkezelés számítógéppel]*, Bicske, SZAK Kiadó, 1999.
- RUSSEL, S., NORVIG, P., *Artificial intelligence – A modern approach* (2^e édition), Upper Saddle River, New Jersey, Prentice Hall, 2002.
- Szeged Treebank 2.0, Magyar természetesnyelvi adatbázis teljes szintaktikai elemzéssel*. Site web des projets du Département de linguistique informatique de l'Université de Szeged. <http://www.inf.u-szeged.hu/projectdirs/hlt/> (consulté le 10/11/2008)
- VOUTILAINEN, A., « Part-of-speech tagging », in : *The Oxford Handbook of Computational linguistics*, sous la dir. de Ruslan Mitkov, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Littérature et civilisation

Codes non-langagiers des femmes épiques : l'expression de la joie et de la douleur dans les chansons de geste du cycle de Blaye

Beatrix KONCZ

Un grand nombre d'études d'histoire et de littérature publiées à notre époque portent sur le rôle de la femme dans les sociétés de l'Occident médiéval. Les personnages féminins occupent souvent un rôle décisif dans les œuvres littéraires des XI^e–XIII^e siècles. Les environ quatre-vingts chansons de geste qu'on possède aujourd'hui, sont des histoires d'hommes, mais réservent presque toujours une place aux figures féminines qui, d'ailleurs, comportent des problèmes pour l'esprit médiéval. Dames et demoiselles, avec leur amour ou leur jalousie, ont une forte influence sur la destinée des héros épiques. Dès le XII^e siècle, des femmes sensibles, méchantes, calculatrices ou révélatrices apparaissent sur l'échiquier de l'épopée médiévale. La présence de différents types de femmes dans les productions de l'imaginaire poétique permet de mieux comprendre leur fonction, au-delà de leurs emplois proprement littéraires ou artistiques. Selon leur caractère, on distingue quatre grandes catégories de femmes épiques : femmes sacrifiées, femmes fortes (femmes d'action), femmes négatives (méchantes), et femmes victimes¹. Ces quatre types de femmes présentent une synthèse des figures féminines importantes qu'une chanson de geste peut mettre en scène.

Dans cette étude, nous envisageons d'examiner la manière dont les femmes épiques expriment, par des gestes, leur joie et leur douleur. Pour illustrer cette problématique, nous avons porté notre choix sur deux chansons de geste de caractère hybride – *Ami et Amile*, et *Jourdain de Blaye* – composées à la même époque, et constituant ensemble le petit « cycle de Blaye ». *Jourdain de Blaye*, chanson de geste de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle, nous est parvenue dans un manuscrit unique avec la chanson de geste *Ami et Amile*. À notre avis, le rôle décisif que les personnages féminins jouent dans les deux poèmes choisis est en même temps un rôle unique qui confère à chacune un caractère extraordinaire. L'importance du rôle de ces femmes dans l'intrigue a été déjà démontrée dans plusieurs études². Dans ces deux chansons de geste, différentes dans leur thématique, on trouve le souci de valorisation ou de dévalorisation de la femme. L'auteur de *Jourdain de Blaye*, de qui on ne sait rien, valorise et célèbre les qualités positives des femmes. D'abord, il met l'accent sur le personnage d'Eremborc, qui

¹ RIBÉMONT, Bernard, « Introduction », in *Jourdain de Blaye*, traduction en français moderne par Bernard Ribémont, Paris, Champion, 2007, p. XLI-XLII.

² Sur le rôle des personnages féminins : ZINK, Michel, « Lubias et Bélissant dans la chanson d'*Ami et Amile* », *VIII Congreso de la Societat Rencesvals*, Diputacion Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1981. p. 567-573. ; ROSENBERG, Samuel N., « Lire *Ami et Amile*, le regard sur les personnages féminins », in *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987. p. 67-78 ; DEMBOWSKI, Peter F., « Les personnages féminins dans la chanson de geste de *Jourdain de Blaye* », *Romance Languages Annual*, n° 2, 1990, p. 86-92.

encourage son époux dans la lutte contre les machinations du traître Fromont, et résiste elle-même face au félon. Il souligne ensuite l'importance d'Oriabel, fille du roi Marcon, qui a une passion démesurée pour Jourdain. Peter F. Dembowski, éditeur de *Jourdain de Blaye*³, écrit sur Oriabel : « Je ne connais aucune autre chanson de geste où une jeune femme, future épouse du protagoniste joue un rôle aussi important dans la destinée du héros⁴ ». Le caractère de Gaudissette, fille d'Oriabel et de Jourdain, est également exceptionnel. Elle lutte avec courage contre les injustices du sort.

Ami et Amile se distingue de *Jourdain de Blaye* par le rôle que les personnages féminins y jouent. L'auteur de *Ami et Amile* présente des femmes qui essaient de dominer les hommes, et ce faisant, leur rôle est plutôt négatif. Les personnages féminins de cette chanson de geste deviennent donc les sources de grandes épreuves et une occasion de chute pour les héros. Belissant, fille de Charlemagne, a la vertu d'aimer Amile, elle est sentimentale et symbolise finalement le Bien, tandis que Lubias, femme méchante dès le début jusqu'à la fin, incarne les forces du Mal. L'auteur met en scène, à travers Belissant et Lubias, deux caractères contradictoires de la femme connus au Moyen Âge.

Comment ces caractéristiques personnelles se manifestent dans leurs attitudes ? Existe-t-il, dans la tradition épique, des gestes réservés à des personnages sympathiques ou antipathiques ? On sait que l'âme et le corps fonctionnent ensemble, donc nous essayerons de découvrir comment les manifestations de l'âme s'étaient mises en place à travers le corps dans ces œuvres épiques. D'abord, nous nous proposons de faire l'inventaire et la comparaison des codes non-langagiers des personnages féminins et, ensuite, de présenter la signification que nous pouvons dégager de ces codes gestuels.

Les nuances de la joie

Il est généralement admis que dans les genres courtois, les personnages d'un roman expriment moins leurs sentiments par des gestes que ceux d'une épopée. Quant aux personnages féminins de *Ami et Amile*, c'est Belissant qui paraît la première sur scène, à côté de son père, partageant la joie que lui fait ressentir la victoire d'Ami et d'Amile contre les Bretons. Sa joie sera également grande en voyant retourner les compagnons dont Hardré a annoncé antérieurement la mort⁵. Elle se sent impliquée dans le sort des amis. La raison en sera dévoilée par le narrateur aux vers 530-532⁶. Bien qu'elle soit rangée du côté du Bien, avec ses actions, elle risque de nuire à l'union des héros. Elle atteint son but par ruse provoquant ainsi l'antipathie du lecteur. Son désir, sa ténacité, son caractère passionné suscitent un grand malheur.

³ *Jourdain de Blaye (Jourdain de Blavies). Chanson de geste*, nouvelle édition entièrement revue et corrigée, publiée par Peter F. Dembowski, Paris, Champion, 1991. (Dans la suite : *Jourdain de Blaye*.)

⁴ DEMBOWSKI, *Op. cit.*, p. 89.

⁵ « La fille Charle vit les contes venir, / Isnellement encontre lor saillit. », *Ami et Amile. Chanson de geste*, publiée par Peter F. Dembowski, Paris, Champion, 1987, v. 442-443. (Dans la suite : *Ami et Amile*.)

⁶ « Une fille ot Charles, nostre emperere, / C'est Belyssans, la bele, l'annoree. / Au conte Amile a ses amors donnees, »

Elle n'a pas de maîtrise de soi, son comportement nous paraît dicté entièrement par sa convoitise. Nous voyons Belissant heureuse dans ces situations, et nous nous attendrions à une précision quant à la manifestation corporelle de sa joie. Mais notre auteur reste laconique dans la description des gestes.

Ensuite, Belissant reste, pendant une longue période, dans l'ombre. Les personnages parlent d'elle, mais elle n'apparaît pas comme actante de l'histoire. C'est dans la laisse 97 qu'elle « en giete un grant souzpir »⁷ parce qu'elle ne peut guère discerner son fiancé entre les deux hommes « identiques » en face desquels elle se trouve. En fait, cette attitude exprime ici une joie embarrassée, pas du tout une inquiétude ou une peine qui seraient la signification habituelle d'un soupir. Une fois Amile et Belissant partis pour Riviers, on ne les voit qu'au moment de l'accueil d'Ami lépreux dans leur maison. En exprimant sa « grant joie », Belissant reçoit ainsi Ami :

Belissans l'oit, joie prinst a mener,
Adont le baise, sel prent a acoler,
Baise visaige et la bouche et le nés.
Forment en font grant joie.
(*Ami et Amile*, v. 2753-2756)

Les verbes « baisier », « acoler », « joie mener » expriment les profonds sentiments de Belissant et signifient qu'elle a accepté l'union des compagnons. Belissant, comme la plupart des femmes médiévales, n'hésite pas à embrasser un homme pour manifester des sentiments amicaux. Le baiser, ce geste simple et fondamental n'est pas toujours le signe de l'amour dans la civilisation médiévale. Belissant exprime ainsi son amitié à Ami, à qui elle est également reconnaissante de ses sacrifices. Sa position agenouillée reflète sa parfaite dévotion :

La fille Charle se mist a genoillons.
« Ahi !, dist elle, gentiz fiuls a baron !
Com voz vi ja hardi au confanon
En la bataille de Hardré le felon.
Voz et mes sires estiiez compaignon,
Ne gerréz mais en lit s'avec noz non,
Que de mort noz garistez. »
(*Ami et Amile*, v. 2757-2763)

C'est à la suite de la guérison miraculeuse d'Ami que les gestes de Belissant se multiplient. Nous y trouvons une attitude qui est en général le symbole d'une âme dolente, une attitude de désolation ou de profonde tristesse, mais cette fois la pâmoison est le signe d'une grande joie :

Toute pasmee a la terre s'estant
De la merveille que elle voit si grant.
(*Ami et Amile*, v. 3134-3135)

⁷ *Ami et Amile*. v. 1957.

Le nouveau miracle, la résurrection de ses enfants, rend bouleversée « la fame Amile » qui « de la merveille est cheïre pasmee »⁸. Nous pouvons constater que dans ce texte, la pâmoison devient la réaction par excellence à la perception d'une grande merveille. La profonde émotion provoque ce comportement qui, dans beaucoup d'autres œuvres littéraires, apparaît comme signe de la douleur. La pâmoison est donc une attitude ambivalente mais fort répandue dans les textes médiévaux, pas uniquement épiques. Pensons à l'expression de douleur de la reine Hélène quand elle a perdu son mari : « Et qant el voit son seignor mort, si se pasme desus le cors. Et qant el revint de pasmoisons, si se demante et plaint ses granz dolors, dont ele a trop. Si tire ses chevox ... »⁹.

Mais revenons à la fin de notre chanson de geste où nous trouvons encore une fois les deux formes répandues pour exprimer la joie et la satisfaction : le baiser et l'accolade. L'émotion qui fait « baisier » et « acoler » est fortement liée au Bien. Oriabel éclate de joie à la nouvelle de la délivrance de Jourdain :

Oriabiaux voit Jordain retomer,
Encontre lui vint la damme au vis cler.
S'elle en ot joie ne l'estuet demander.
Son seignor va baissier et acoler,
Puis vont ensamble en lor dromont entrer.
(*Jourdain de Blaye*, v. 2867-2871)

En revanche, point de baisers ou embrassements de la part de Lubias. Elle est privée de ces attitudes, elle va fournir un contraste saisissant. Femme froide, on ne la voit jamais pleurer, serrer quelqu'un dans les bras ou l'embrasser. Elle n'exprime pas ses sentiments par des gestes, mais uniquement par la parole avec laquelle elle provoque plusieurs fois la colère des héros. C'est la jalousie qui dirige ses pensées et ses actions, et en même temps, c'est ce sentiment qui la rend plus complexe et plus dangereuse.

En ce qui concerne *Jourdain de Blaye*, l'auteur de ce poème met également en scène des femmes, mais nous ne pouvons pas partager l'opinion selon laquelle il y a prédominance des figures féminines dans cette chanson de geste¹⁰. Le poème n'est pas centré sur les personnages féminins, encore que les trois femmes – Eremborc, Oriabel et Gaudissette – donnent la dynamique de l'œuvre. Leur intervention progressive structure le récit. Nous pouvons même remarquer que « ... Jourdain apporte une contribution supplémentaire et non dénuée d'intérêt au dossier de ces femmes actrices (Orable /Guibourc ou d'Hermenjart) dans les chansons de geste, dont beaucoup révèlent, de façon étonnante, un caractère bien plus trempé que les hommes – que leur époux en particulier – femmes de lutte, de décision, assez peu sensibles à la peur.¹¹ »

⁸ *Ibid.*, v. 3194.

⁹ *Lancelot du Lac I*, édité par Elspeth Kennedy et traduit par François Mosès, Paris, LGF, 1991. p. 74.

¹⁰ FERLAMPIN-ACHER, Christine, « A propos de Jourdain de Blaye : le genre épique et les personnages féminins », *L'information littéraire*, 44/3 mai-juin, 1992, p. 42-45.

¹¹ RIBÉMONT, *Op. cit.*, p. XLI.

Les héroïnes de cette chanson de geste sont donc des femmes combattives. Leur caractère est tout autre que celui des personnages féminins de *Ami et Amile*, mais dans l'expression de la joie ou de la douleur, elles montrent certaines analogies, ainsi que des divergences. L'expression de la joie n'occupe pas une grande place dans ce texte. Nous avons déjà vu les attitudes d'Oriabel en revoyant son mari, et voici le moment de rencontre avec sa fille qu'elle pensait perdue :

« ... Trouvee avons nostre fille vaillant ! »
La damme l'oit, moult ot le cuer joiant.
Andui l'embracent et derriere et devant.
S'il en sont lié, n'en soiez merveillant,
Car il en ont au cuer joie moult grant.
[...]
« Ma bele fille, dist la damme en plorant,
Ne voz cuidai veoir en mon vivant. »
(*Jourdain de Blaye*, v. 3494-3502)

Ce passage nous permet de voir une attitude analogue à celle de Belissant. Elle embrasse également sa fille dans sa joie. Les larmes sont ici les larmes du bonheur. Cette réaction apparaît généralement dans le champ de désolation.

Les nuances de la douleur

Pour exprimer la douleur, les manifestations corporelles sont variées : la raison de ce phénomène réside dans les occasions multiples des heures noires. Le chagrin que Belissant éprouve à l'annonce de la mort des chevaliers se manifeste dans un geste fréquent, mais ambivalent dans les chansons de geste : « Et Belyssans est chetie pasmee¹² ». Cette attitude montre clairement sa sympathie pour les deux héros et exprime ses profonds regrets, surtout pour, « Amile le baron »¹³. Le texte ne précise pas la profondeur du sentiment d'amour, mais Belissant s'offre à Amile pour exprimer son amour. Les vers 609-611 témoignent d'une autre manifestation de sa désolation¹⁴. Pleurer, ce geste symbolique a une signification complexe. Avoir les yeux pleins de larmes a une valeur de sincérité, d'inquiétude et est l'emblème d'une vive douleur. Dans les textes médiévaux, on trouve souvent des personnages qui pleurent, ce n'est pas une attitude péjorative au Moyen Age. Les larmes et la pâmoison ne sont pas des signes de faiblesse, mais d'une vraie affliction. « Plorant se departirent » jaillit plusieurs fois dans *Ami et Amile*, comme élément fortement lié à la séparation des héros. Belissant pleure encore à quelques occasions, par exemple dans sa furieuse douleur en apprenant la mort de ses fils :

¹² *Ami et Amile*, v. 412.

¹³ Il est intéressant de remarquer que les femmes (médiévales), à l'annonce d'une mauvaise nouvelle, se pâment très souvent, tandis que les hommes baissent la tête (« tenir le chief embronc ») pour exprimer leur tristesse. Mais Belissant, quand Amile lui annonce la mort de leurs enfants, ne se pâme pas, mais elle pleure fortement. Les vers 3185-3186 nous démontrent bien que la douleur peut aller presque jusqu'à la folie.

¹⁴ « La fille Charle, Belyssant au vis cler / Tout en plorant vint az conte parler. / Belement l'arraisonne. »

Plorant, criant, trestoute eschevelee,
Por ses anfans a grant dolor menee.
(*Ami et Amile*, v. 3185-3186)

« Plorer » devient le plus fréquemment le signe de la profonde douleur, de l'affectivité ardente. Les larmes sont aussi un langage et apparaissent comme les marques visuelles de la perte. Le topos des « cheveux défaits » apparaît également comme signe du deuil. La profondeur du deuil de Belissant est soulignée par une gestuelle topique, tandis que dans *Jourdain de Blaye*, la souffrance d'Eremborc reste sobre dans l'évocation :

Damme Erembors la damme en faisoit trop,
Nus hom del mont n'i puet maitre confort.
(*Jourdain de Blaye*, v. 259-260)

Ses larmes évoquées auparavant disparaissent lorsqu'il s'agit de la vie de son époux. Elle n'hésite pas un seul moment, ses pas sont dirigés par les pensées de la délivrance de Renier. Elle manifeste un clair sang-froid dans les situations risquées et dirige les hommes avec fermeté. Mais cette attitude énergique, parfois agressive est réservée uniquement à l'extérieur, et cette « vraie femme épique » change de visage quand elle se retrouve seule avec son époux. Les larmes, qui disparaissent devant les étrangers, reviennent dans l'intimité :

Oit le la damme, vive cuide enraigier,
Tenrement plore des biax iex de son chief.
(*Jourdain de Blaye*, v. 374-375)

Le poète anonyme de cette chanson de geste présente à plusieurs reprises non seulement la noblesse d'Eremborc, mais en même temps son caractère énergique et sensible. Elle lutte avec courage contre les machinations du traître Fromont, elle devient héroïque : elle sauve l'honneur de Rénier au prix du sacrifice de leur propre fils, et elle devient la bonne mère de Jourdain. Peter F. Dembowski esquisse ainsi le portrait d'Eremborc : « Elle est forte et elle l'est davantage, est fidèle et elle l'est davantage, elle est héroïque et elle est davantage¹⁵. » Mais malgré cet aspect épique, Eremborc est aussi une mère, et les laisses 27 et 28 nous montrent ses sentiments maternels. Sa souffrance est grande lorsque son fils se sacrifie à la place de Jourdain, mais les raisons féodales et le rôle de l'hérité l'emportent sur l'amour maternel. Après le sacrifice de son propre fils, elle se comporte comme la vraie mère de Jourdain, et elle a une réaction toute maternelle au moment où Jourdain saute à la mer. Elle est une « damme de bonne foi »¹⁶, mais la joie n'éclate presque jamais sur son visage. Bélissant, Eremborc et Oriabel sont des femmes-mères, elles manifestent leur sentiments maternels, tandis que Lubias devient l'ennemie de son propre fils, elle le frappe et l'enferme dans un cachot. Ce qui caractérise donc Lubias, c'est qu'elle ne connaît ni affection, ni joie, ni tristesse, ni douleur. Elle est un instrument

¹⁵ DEMBOWSKI, *Op. cit.* p. 89.

¹⁶ *Jourdain de Blaye*, v. 281.

sans sentiments, sans qu'il s'agisse ici d'une tendance à la dépersonnalisation des femmes, ce qui n'est pas inconnue dans ce genre littéraire. Il s'agit de la présentation d'un personnage négatif de tous les points de vue. Lubias est un personnage fort de l'histoire, qui, avec ses actes méchants, donne des coups contre l'amitié des deux compagnons. En fait, elle ne sort pas de ce rôle, elle reste perfide, cruelle, et déloyale tout au long de l'histoire. Elle est plutôt une femme de parole, et elle recourt à des procédés malhonnêtes, à des moyens de menace psychologique.

Oriabel, fille du roi Marcon, occupe le centre d'une partie de l'œuvre où Jourdain, rejeté par la mer, arrive dans un pays inconnu. Cette jeune fille a plusieurs points communs avec Belissant, fille de Charlemagne. Filles de roi, toutes les deux tombent amoureuses d'un homme de position sociale différente, ce qui rend leur union impossible. À l'égal de Belissant, Oriabel fait tout pour obtenir l'amour du bien aimé. Par contre, Oriabel nous paraît avoir un caractère fort, décidé et conscient, qu'on ne peut pas dire sur le personnage de Belissant. Cette dernière est égoïste, au début, elle ne pense qu'à l'accomplissement de son désir amoureux, mais il faut ajouter qu'à la fin elle se repentit. Le passage cité montre clairement l'évolution de Belissant :

Dist Belissans : « Sire Amile, bons ber,
Se je cuidasse huïmain a l'ajorner
Que volsissiez mes anfans decoler,
Remese fuisse, gel voz di sans fausser,
Por recevoir d'une part le sans cler. »
(*Ami et Amile*, v. 3228-3232)

Quant à la figure d'Oriabel, Bernard Ribémont donne la description suivante : « Femme de caractère certes, mais consciente de son statut de femme. Son audace lui vient de son amour et ce qu'elle espère surtout est d'être unie à Jourdain, comme le montre sa joie lorsqu'elle apprend que Jourdain est d'un rang qui autorise un mariage avec elle¹⁷ » :

Quant la pucelle entendit de l'anfant
Que li porroit donner le garnement
Et de son pere avoit l'otroïement,
Sachiéz de voir, le cuer en ot joiant.
(*Jourdain de Blaye*, v. 1489-1492)

C'est une femme sentimentale. En apprenant la mort de sa fille, Oriabel manifeste sa douleur d'une façon identique à Belissant : elle tient la tête basse, elle se déchire la poitrine, elle s'arrache les cheveux, et avant tout, elle se pâme :

Oriabïax qui la teste i ancline
Quant el l'antent, si se pasme souvine,
Detort ses poins et debat sa poitrine,
Ses chevex tire et desrompt sa poitrine.
(*Jourdain de Blaye*, v. 3238-3242)

¹⁷ « Introduction » in *Jourdain de Blaye*, *Op. cit.*, p. LIV.

Ces attitudes, qui ne sont pas uniquement féminines, apparaissent dans plusieurs chansons de geste des XII^e-XIII^e siècles. Ce n'est pas une douleur paisible qui est exprimée par ces gestes. L'émotion secoue vivement le personnage. Quant à l'expression de « avoir la tête basse », Philippe Ménard en offre maints exemples. Cette attitude est avant tout un symbole de désolation¹⁸. Les femmes et les hommes épiques expriment souvent leur profonde tristesse par ce code non-langagier. Pour illustrer encore cette contenance, citons l'exemple de la femme de Bernier (*Raoul de Cambrai*) qui « lors se demente et tint la teste encline »¹⁹ en apprenant la nouvelle de la captivité de son fils et de son mari par les Sarrasins. Mais, voici Jourdain qui « tient basse la teste »²⁰ et qui montre que la vive douleur peut aller jusqu'à l'accablement. La fille du roi remarque cette attitude et la considère comme « franche geste » :

Gaudissette appartient à la génération suivante, elle est la fille de Jourdain et d'Oriabel. Elle représente un autre type de femme que sa mère ou Eremborc. Cette jeune fille représente la « femme victime » comme Florence, fille de l'empereur Oton de Rome dans *Florence de Rome*²¹. Elles sont des femmes injustement frappées par des malheurs du sort. Ces filles de haute lignée n'ont pas mérité leur sort plein de mésaventures, mais à la fin de l'histoire, elles reprendront leurs droits et leur place naturelle. Gaudissette, la jeune fille abandonnée ne cesse d'avoir des ennuis à cause de sa beauté. Ses larmes montrent bien son désespoir :

Arrier laisserent la pucelle plorant,
Que se persoit de la traïson grant.
(*Jourdain de Blaye*, v. 3165-3166)

En fait, c'est un mélange de peur et de colère qui explique l'attitude de Gaudissette. Pendant son séjour à Constantinople, elle doit lutter contre les attaques des forces du Mal, mais son chagrin n'est exprimé que par la parole.

La parole a une importance aussi bien quantitative que qualitative. Mais, à la lumière des passages examinés, on peut constater que la parole est souvent accompagnée ou précédée d'un geste. Les manifestations non-langagières constituent un autre moyen d'expression des émotions. Les personnages féminins des œuvres épiques témoignent souvent leurs sentiments par des attitudes caractéristiques. Le dosage de ces éléments complémentaires varie toutefois d'un poème à l'autre. Ce système non-langagier est un point de révélation des mouvements de l'âme de la femme intervenant dans la chanson de geste. La présence ou l'absence totale des attitudes non-langagières dans *Ami et Amile*,

¹⁸ MÉNARD, Philippe, « Tenir le chief embronc, croser le chief, tenir la main a la maissele : trois attitudes de l'ennui dans les chansons de geste du XII^e siècle », *Société Rencesvals IV^e Congrès International, Actes et Mémoires, Studia Romania*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1969, p. 145-155.

¹⁹ *Raoul de Cambrai*, chanson de geste composée vers 1200, v. 6690. Dans la suite, on trouve la même attitude : « Trova la dame en la sale perine / Ou elle pleure et tient la teste encline. » (v. 8171-8172.)

²⁰ *Jourdain de Blaye*, v. 1523-1524.

²¹ *Florence de Rome, chanson d'aventures du premier quart du XIII^e siècle*, publié par A. Wallensköld, Paris, Firmin-Didot, 1907 et 1909, SATF, vol. 2, p. 54.

montrent clairement la bonté de Belissant et la méchanceté de Lubias. Les attitudes similaires et les traits traditionnellement féminins des trois femmes intervenant dans *Jourdain de Blaye* soulignent leur caractère fort et en même temps sensuel. Les attitudes sont une sorte de miroir qui reflète chaque événement de l'esprit. Tandis que les mots peuvent être des signes trompeurs, à l'aide de la gestuelle il nous est possible de saisir le reflet de l'intérieur. Il faut remarquer que les auteurs épiques utilisent souvent les mêmes attitudes pour exprimer des sentiments de nature différente. Il semble également, pour conclure, que certaines attitudes, comme la pâmoison ou les larmes, sont réservées aux personnages sympathiques, tandis que les personnages antipathiques n'expriment nullement ni douleur, ni joie. Ces attitudes naturelles et pourtant codées sont au carrefour de la sensibilité et de la psychologie.

On peut constater que les manifestations affectives spontanées reflètent la présence d'une sensibilité émotionnelle dans ces œuvres médiévales du XIII^e siècle. Bien que ces femmes épiques soient des figures auxiliaires d'histoires essentiellement masculines, elles sont toutes des individus avec de vrais problèmes et leur comportement illustre toujours leur profondeur psychologique.

Un périodique hongrois à la fin du XVIII^e siècle à la recherche d'un public varié : le cas de *Mindenés Gyűjtemény*

Olga PENKE

Le monde est devenu une école de politesse fondée sur toutes les connaissances propres à orner l'esprit. On en a la preuve par les Journaux où nous voyons annoncer chaque mois une multitude de productions littéraires qui décèlent le point de lumières auquel nous sommes parvenus.

C'est ainsi que dans le périodique hongrois le rôle des journaux est décrit en 1791¹. La formulation ne diffère pas de façon importante de la définition que Diderot donne du « Journal » dans l'*Encyclopédie* : « Ouvrage périodique qui contient les extraits des livres nouvellement imprimés, avec un détail des découvertes que l'on fait tous les jours dans les arts et dans les sciences². »

Dans notre étude, nous cherchons à présenter comment le fondateur et rédacteur du périodique hongrois, József Péczeli, imagine et modifie ses principes et comment il les met en pratique. Le type de journal, la réflexion du rédacteur et des collaborateurs, la situation financière et intellectuelle du périodique et les circonstances qui influent sur sa publication (la censure, la régularité, le système de communication) nous intéressent également. Dans une deuxième partie, nous verrons de plus près comment le rédacteur applique ses principes afin d'attirer un public large et peu spécialisé par deux sujets propres à répondre aux attentes des lecteurs : le voyage et l'apiculture. Finalement, nous analyserons comment le périodique essaie de sensibiliser un public relativement nouveau en Hongrie : les femmes.

József Péczeli est un pasteur protestant très cultivé, engagé pour faire progresser la langue et littérature hongroises. Il a complété ses études à l'Université de Berne, Genève et Utrecht où il a commencé également à exercer sa profession. Pendant les cinq ans qu'il passe à l'étranger, il se constitue une bibliothèque extrêmement riche, qui se compose de 1400 volumes rassemblant 682 titres, dont 395 en français³. Nous y trouvons sept périodiques en français, avec 166 numéros

¹ Plus exactement nous pouvons y lire la traduction hongroise : « Az egész Világ a pallérozásnak egy oskolájává változtatott ; ez az oskola pedig fundáltatott azokon az esméreteken, mellyek az emberi elmét meg-ékesítik. Elég bizonyosságai ennek többek között a' Tudományos Újságok, mellyekben minden hónapban, sőt majd minden nap' a sok új Könyveknek neveiket látjuk, a' mellyek meg-mutatják, melly nagy grádításra lépett a' Világ a meg-világosodásnak. » *Mindenés Gyűjtemény* (Désormais : MGY), 1791, IV, p. 359-360. La citation provient de *l'Esprit des Journalistes de Trévoux*, éd. par Pons-Auguste ALLETZ, Paris, 1771, II, p. 233-234.

² Notre source est le céderom *Encyclopédie de Diderot et D'Alembert*, publié par Redon qui reproduit l'édition originale in-folio de Paris (2000).

³ Nous pouvons évaluer son importance grâce au catalogue établi lors de sa mort : *Catalogus librorum venalium Cl. Viri Josephi Péczeli*, Pozsony, Weber, 1793 (la majeure partie des livres se trouve actuellement dans la bibliothèque de l'Académie de Budapest). Sur la bibliothèque voir : BÍRÓ, Ferenc,

qui pouvaient lui servir de modèle au moment où il élabore le caractère de son journal. Il s'agit des plus importants périodiques contemporains, comme le *Journal des Savants*, la *Bibliothèque raisonnée des Ouvrages des Savants de l'Europe*, la *Bibliothèque des sciences et des beaux arts*, le *Journal Encyclopédique*, le *Mercure de France* ; d'un journal spécialisé : le *Journal Économique ou Mémoires d'Agriculture, Commerce, Finance et Arts*, forum quasi-officiel des physiocrates, rédigé par Dupont de Nemours et d'un journal suisse : le *Journal helvétique*. En dehors des trois périodiques mentionnés en premier lieu, et spécialisés dans les comptes rendus des livres nouvellement parus, la bibliothèque dispose encore d'un « extrait » : l'*Esprit des Journalistes de Trévoux*, recueil d'articles en quatre volumes, à partir des numéros du périodique, publié pendant soixante ans. Péczeli utilisera cet ouvrage comme source presque exclusive pendant les deux dernières années où le *Mindenek Gyűjtemény* est pratiquement rempli de la traduction de 90 articles⁴.

Péczeli revient en Hongrie en 1783 pour remplir un office comme pasteur protestant. Il fait une série de traductions pendant les années suivantes⁵. La traduction est une occupation solitaire, facile à concilier avec sa profession. Au contraire, la rédaction d'un périodique est une lourde tâche, à laquelle il se décide difficilement, mais ensuite il prend cet engagement au sérieux et poursuit le travail commencé jusqu'à sa mort.

Au moment du lancement de son périodique, il a dû en choisir le type très consciemment. En établissant ses principes d'édition, il s'appuie sur les expériences étrangères : nous y reconnaissons le ton personnel des revues morales, la thématique varie entre celle des journaux spécialisés et d'intérêt général, parallèlement, beaucoup d'articles sont consacrés, entièrement ou partiellement, à l'annonce ou au compte rendu des livres. Mais il cherche aussi la place de cette publication parmi les périodiques hongrois qui n'existent que depuis quelques années. Il ne veut pas rivaliser avec ceux-ci, ayant davantage l'intention de les compléter⁶. Il spécialise son périodique dans les « petites sciences » comme il dit, et désire donc faire connaître les « sciences appliquées », dont l'utilité lui semble évidente, et évite l'érudition. Le titre du périodique témoigne de sa volonté d'attirer un public varié, nous pouvons le traduire comme « mélange » ou « collection de toute sorte de choses ». Il apostrophe fréquemment ses lecteurs et les incite à collaborer, leur envoyant des articles à

« Péczeli József könyvtáráról », *Magyar Könyvszemle*, 1962, 4, p. 326-333 et PENKE, Olga, « Le discours historico-philosophique dans les ouvrages en français d'une bibliothèque hongroise du XVIII^e siècle », *Acta Romanica t. XLIX, Études doctorales III*, Szeged, 1999, p. 29-40.

⁴ Cf. PENKE, Olga, « L'importance des "extraits" dans la diffusion des Lumières françaises en Hongrie », *Dix-huitième siècle*, n° 26 (1994), p. 379-389.

⁵ Notamment *La Henriade*, *Zayre*, *Méropé*, *Tancredi*, *Alzire* de Voltaire.

⁶ Il sera pourtant attaqué par un rival après la publication du premier numéro, mais il se retire de la polémique. Cette réaction diffère de manière fondamentale des cas français. Tandis que dans ceux-ci le périodique signifie déjà un forum des discussions littéraires, en Hongrie c'est la survie de la langue qui est en question. Cf. KÓKAY, György, *A magyar hírlap- és folyóiratirodalom kezdetei (1780-1795)*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970, p. 452-466 ; *Érudition et polémique dans les périodiques anciens (XVII^e-XVIII^e siècles)*, sous la dir. de Françoise GEVREY et Alexis LÉVRIER, Paris, Épure, 2007.

traduire ou des ouvrages pour en faire des comptes rendus⁷. C'est surtout dans le domaine des « énigmes », « logogriffes » qu'il réussit à engager beaucoup de participants. Il rend compte du contenu des lettres qu'il reçoit de ses lecteurs et les informe des actualités littéraires ou culturelles, ainsi que des difficultés rencontrées au cours de la publication, pour faire parvenir les numéros aux lecteurs ou pour collecter le prix des journaux. Ses projets sont ambitieux : il compte sur 900 lecteurs, tandis que le maximum en sera 200, et, à certains moments, le public sera réduit à 39 personnes. Le périodique est publié deux fois par semaine, en 1789 et 1790, sur 15-20 pages et contient entre 4 et 8 articles. Le rédacteur cherche à trouver les abonnés⁸, invite au concours, propose des traductions, essaie de réaliser un réseau d'information avec les autres périodiques. Chaque numéro publie deux « énigmes », écrites en vers, dont la solution paraît dans le prochain numéro. Les articles sont très divers : les phénomènes naturels comme l'éclair ou le tonnerre, les inventions célèbres comme celle des frères Montgolfier ou la vaccination contre la variole, les commentaires des événements historiques ou politiques, la géographie, le voyage, la pédagogie, l'agriculture y apparaissent également. La médecine et surtout les soins quotidiens y reçoivent une place éminente. Le rédacteur essaie de divertir les lecteurs par des anecdotes. La variété de la forme est également assurée, par l'alternance de la prose et de la poésie. Les vers sont souvent liés aux occasions : hommages aux professeurs, aux héros de guerres, aux rois, odes à propos d'une bataille gagnée, nécrologies. Rares sont les articles en rapport avec la théologie ou la croyance. Mais la cause n'en est pas simplement un effondrement d'intérêt pour la théologie. Le rédacteur renseigne ses lecteurs que la censure ne permettrait pas leur publication⁹. Les considérations sur le journalisme y sont souvent mentionnées, la politesse, l'impartialité sont souhaitées, ce qui n'empêche pas d'utiliser un ton enthousiaste, et cela surtout au cas où un événement témoignant du développement de la langue hongroise peut être annoncé. Il est fréquent que les journalistes informent les lecteurs de la publication des livres qui sont soit en hongrois soit en rapport avec la Hongrie. Les informations se rapportent au lieu de la publication et de la possibilité de l'achat, ainsi qu'au prix, ce qui montre que le périodique signifie aussi un maillon important dans la diffusion des informations. Péczeli essaie de contribuer également avec son périodique à la formation d'une « République des Lettres » hongroise : le périodique contient des articles sur l'importance de la fondation d'une académie et des sociétés littéraires. Les journalistes restent souvent anonymes, mais le lecteur est informé régulièrement du fait que les jeunes

⁷ MGY, 1789, I, p. 48 et 57.

⁸ MGY, 1789, II, p. 128.

⁹ « Le censeur se trouve obligé entre les limites très étroites et ne peut pas permettre la publication des articles en rapport avec la théologie, les coutumes ecclésiastiques, la statistique... » – écrit le rédacteur afin de s'excuser devant ses collaborateurs que certains articles n'ont pas été publiés (« ... a mi Tisztelendő Censor Urunk pedig igen keskeny határok között van szorítva, úgy hogy a' mellyek Theológiára, Ekklesiái szokásokra, Statisztikára, vagy más illyekre tartoznak, azokat meg nem engedheti ». MGY, 1790, IV, p. 378). Voir sur la situation française et européenne la monographie de GODECHOT, Jacques, *Histoire générale de la presse française*, t. I, Des origines à 1814, Paris, PUF, 1969. Surtout : p. 93-240.

séminaristes de Pozsony, de Pest et de Sopron y contribuent beaucoup, avec leurs traductions, poèmes et énigmes. Quelques éminents auteurs émergent des journalistes peu connus et souvent très jeunes. Le plus célèbre est sans contredit Ferenc Kazinczy, mais le plus effectif est probablement Ferenc Kováts, ingénieur et traducteur de Voltaire, comme le rédacteur. Une sensibilité sociale remarquable caractérise ses articles de fond qui analysent l'état social du pays et font des propositions politiques hardies¹⁰.

Le rédacteur essaie de cacher ses difficultés¹¹, tandis qu'il rend compte avec un véritable enthousiasme de ses succès. Après une interruption de plusieurs mois, quand il est obligé de changer le profil et le format du périodique, il annonce ainsi, dans l'avant-propos, les modifications nécessaires :

Mon objectif principal avec cette collection sera de faire connaître à mes compatriotes ces chef-d'œuvres sublimes qui ont rendu célèbres les siècles de Louis XIV et de Louis XV, ouvrages dont l'achat signifierait à tous les lecteurs une dépense immense et dont la lecture demanderait une durée dépassant la vie d'un homme¹².

En dehors du rapport personnel avec ses lecteurs, le rédacteur cherche à satisfaire le goût du public par des sujets propres à attirer son intérêt. Pour la fin du XVIII^e siècle européen, le voyage occupe sans conteste, une place éminente¹³. Nous pouvons remarquer le goût du rédacteur à travers la rubrique intitulée « Des voyageurs ». Le premier article qu'il y publie détaille le troisième voyage de James Cook. La circumnavigation a un attrait particulier pour le public qui s'intéresse à « l'ailleurs ». De surcroît, la mort de Cook, tué par des indigènes dans les îles Sandwich déclenche un intérêt particulier. Cook a relaté l'histoire de ses deux expéditions dans l'océan Pacifique et ses livres font partie de la bibliothèque de Péczeli¹⁴. Le récit de ce troisième voyage en 1780, fatal pour le célèbre navigateur anglais, n'y figure pas¹⁵, mais il pouvait l'avoir lu dans les livres ou dans les journaux, ce sujet faisant partie des plus traités par beaucoup de ceux-ci.

Il est intéressant de voir de plus près la richesse des informations que l'auteur de cet article fournit au lecteur. Après une précision du premier but du voyage (retrouver le pôle Sud, trouver des terres non encore colonisées par les grands pays maritimes) les tentatives d'autres circumnavigations sont mentionnées : celle des Français (Bougainville), des Espagnols et surtout des Anglais (Byron, Wallis,

¹⁰ MGY, 1790, III, p. 26.

¹¹ Une fois il se plaint devant ses lecteurs que malgré tous ses efforts, même financiers, il ne pourrait pas servir à sa guise l'intérêt de son pays et la cause de la langue hongroise, car il craint que la publication sera interrompue (MGY, 1790, III, p. 298).

¹² MGY, 1791, IV, avant-propos non paginé. « Fő céloom ezután e' Gyűjteménnyel a' lesz, hogy avagy tsak némelly részből meg-esmértessem a' Hazával azokat a' felséges remek-munkákat, mellyek a' XIV-dik 's XV-dik Lajos századjait el-híresítették, mellyeknek egyenként való meg-szerzések temérdek költséget, meg-olvasások ember' életénél hosszabb időt kívánának. »

¹³ Cf. Yasmine MARCEL, *La fureur des voyages. Les récits de voyage dans la presse périodique (1750-1789)*, Paris, Champion, 2006.

¹⁴ *Voyage autour du Monde*, Paris, 1778 et *Voyage second*, Amsterdam, 1777. *Catalogus*, p. 21.

¹⁵ Dont le plus célèbre : *Histoire des dernières découvertes dans la mer du Sud pendant 1776, 1777, 1778, 1779, 1780*, Paris, Moutard, 1785.

Charteret et Cook). Le deuxième but de son voyage est également souligné : retrouver une voie de communication entre les océans (avec la mention d'autres navigateurs et de la date de leur voyage). Enfin, l'auteur parle de la mort de ce célèbre voyageur récemment disparu, et ce sujet lui permet de réfléchir sur la grandeur des explorateurs, sur l'utilité des découvertes, mais aussi sur l'anthropophagie, sujet beaucoup débattu au XVIII^e siècle¹⁶.

Après ce premier article « savant », plein de précisions, le lecteur pourrait s'attendre à ce que la revue se spécialise dans ce sujet. Rien de cela. Quoique la rubrique soit poursuivie et l'article suivant rende hommage au plus célèbre explorateur : Christophe Colomb dans quatre suites qui présentent la découverte de l'Amérique¹⁷, s'étendant surtout sur la description des coutumes des « Indiens » de cet hémisphère, de sa faune et de sa flore. L'auteur de cet article rend hommage à Colomb pour avoir changé le commerce et l'état de l'Europe par ses découvertes. Ce sujet est complété par quelques articles de caractère plutôt anecdotique qui présentent plusieurs sujets particuliers du XVIII^e siècle : une réflexion morale sur les Hottentots, l'état des prisons dans les pays différents, et enfin l'habitude des veuves indiennes qui s'immolent avec leur mari sur le bûcher¹⁸.

Si l'attrait pour le lointain semble réel, il n'en reste pas moins vrai que le public s'intéresse également aux voyages qui se déroulent en Europe. La bibliothèque de Péczeli montre aussi ce double intérêt : les voyages en Amérique, Asie, Afrique y abondent, mais les livres sur la Pologne, la Corse, la Sibérie, la Suède ne manquent pas non plus. Dans le périodique, nous pouvons lire l'histoire d'un voyage européen relativement récent qui a une actualité particulière en Hongrie. Il s'agit du voyage en France de Joseph II, futur monarque. Les réflexions sur le voyage traitent ici de la sagesse du roi qui comprend l'utilité des connaissances qu'on peut obtenir par les voyages, de son intérêt pour la philosophie (et les philosophes) de son temps et de la simplicité de l'homme qui voyage *incognito*¹⁹.

L'agriculture est un sujet de prédilection du périodique. Le rédacteur, qui cherche un public auprès des nobles qui devraient contribuer à son développement, saisit toute occasion pour en parler. Nous avons choisi un domaine restreint : l'apiculture. Au début du siècle l'apiculture est florissante en Hongrie et en Transylvanie : la fabrication du miel, du pain d'épice et de la bière au miel assure à plusieurs familles l'existence. La consommation du sucre de canne, l'intérêt réduit pour les bougies à base de cire, ainsi que la disparition d'une tradition où le miel et les boissons dont il est la base sont à la mode, contribuent au désintérêt à l'égard de l'apiculture. La reine Marie-Thérèse renverse cette situation. Premièrement elle transforme les habitudes de la cour. Mais son patronage se manifeste aussi dans le domaine juridique par la promulgation d'un patent, le 8 avril 1775, qui assure un

¹⁶ MGY, 1789, I, p. 37-41.

¹⁷ Comme source le récit de son fils est mentionné. MGY, 1789, I, p. 35-47, 85-91, 345-346, II, p. 22-27.

¹⁸ MGY, 1789, I, p. 132-133, 133-134, II, p. 225-231, 321-328.

¹⁹ MGY, 1789, I, p. 147-149, II, p. 250-254.

enseignement gratuit pour l'apiculture, facilite les cadres de fabrication et de commerce du miel et abolit toutes lois seigneuriales agissant dans le sens inverse²⁰.

Le *Mindenek Gyűjtemény* publie neuf articles sur le sujet, dont les cinq premiers présentent la vie des abeilles et les soins qu'il faut leur offrir. Deux publications présentent les dangers qui menacent l'élevage (maladies, temps froid, etc.), et donnent des conseils pratiques²¹. Le dernier article sur le sujet, intitulé « La société des abeilles », a un intérêt particulier. Il est rédigé par l'ingénieur Kováts. La présentation détaillée de la vie des abeilles (qui est déjà décrite par les articles antérieurs) suit ici les pensées de trois célèbres naturalistes du siècle dont il cite le nom : Swammerdam, Maraldi et Réaumur, spécialistes savants de la vie des insectes. Il a dû utiliser un auteur qui a résumé leur livre, mais l'article garde un ton savant, tout en restant dans le domaine de la vulgarisation. À la fin de l'article nous trouvons des réflexions morales qui montrent la sensibilité sociale de l'auteur :

Les abeilles vivent donc dans une Monarchie, sous la direction d'une reine [...] Toutes les abeilles travaillent pour le bien public qu'elles estiment comme supérieur au bien privé ; fait qui ne caractérise point la société des hommes.²²

Par ce parallélisme il entre, pour ainsi dire, en discussion avec la *Fable des abeilles* de Mandeville, livre politique publié en 1723, manifeste du libéralisme économique, proclamant l'idée que les vices privés (ainsi le luxe) contribuent au bien public.

Nous avons déjà mentionné que les femmes sont particulièrement visées comme lectrices virtuelles de ce périodique²³. Il semble essentiel d'attirer ce public pour les écrivains de cette période des Lumières hongroises, censé s'occuper de l'éducation de la génération future. Ce périodique est exceptionnel du point de vue de la quantité et du contenu des articles qu'il met au service de cet engagement. Vingt-cinq articles plus ou moins longs traitent concrètement des femmes. À ce nombre, il faut ajouter les publications qui peuvent intéresser en particulier les femmes, comme les questions en rapport avec le ménage, avec l'habillement féminin (les costumes traditionnels hongrois), avec le soin et l'arrangement des cheveux ; nous pouvons lire aussi un long article sur les ficelles, dentelles et tissus européens de différents pays. Les énigmes peuvent également satisfaire en particulier le goût au ludisme des femmes.

Le premier numéro contient déjà un article apostrophé au « beau sexe » dans lequel l'auteur rend compte de la publication et du confectionnement des livres en français qui recueillent les œuvres des femmes-écrivains célèbres. À cette nouvelle, il ajoute une longue réflexion sur les femmes savantes de Hongrie, et cite le nom de Polixéna Daniel, Kata Petróczy, Zsuzsanna Lórántffy, Zsuzsanna Vesselényi²⁴.

²⁰ Voir sur le sujet : SÓTÉR, Kálmán, *A méh és világa*, Budapest, Franklin társulat, 1908, p. 67-75.

²¹ MGY, 1789, I, p. 16, 17-25, 62-64, 65-69, 123-125, 219-222, 1790, III, p. 172-174.

²² « A méheknek Országok vagy Köztársaságok », MGY, 1790, IV, p. 79-85. « A' méhek ezek szerint Monárkiákban, egy Fejű Birodalomban élnek ; még pedig egy asszonynak igazgatása alatt [...] Minden méhek a' köz jóra dolgoznak, és a' Társaságnak köz Javát feljebb betsülik a' magok különös hasznoknál ; melyet az emberek között fel nem találunk. »

²³ MGY, 1790, IV, avant-propos non paginé.

²⁴ MGY, 1789, p. 45-47.

L'éloge des femmes devient, à partir de là, une caractéristique essentielle du périodique.

Le premier thème que les auteurs du périodique présentent à plusieurs reprises est celui des femmes cultivées, leur capacité intellectuelle pour les études et la création littéraire. Cette constatation est soutenue par plusieurs articles écrits sur les femmes savantes, auteurs de livres en Hongrie et à l'étranger, ou traductrices. Parmi les auteurs hongroises Katalin Dániel, Kata Bethlen sont encore mentionnées, et parmi les étrangères un article entier est consacré à Mme de Sévigné, la plus célèbre femme-écrivain du siècle précédent et un autre à Mme Kéralio, auteur contemporaine²⁵. Des ouvrages en langue allemande sont également présentés. La génialité, le penchant à l'innovation et l'héroïsme des femmes (l'exemple le plus éminent de ce dernier est celui de Zsófia Báthori) reçoivent également l'hommage des auteurs. Un article rend compte de la fondation d'une « Société des Femmes » en Espagne, comme exemple à suivre²⁶. Un autre présente l'exemple d'une jeune fille de 20 ans devenue célèbre par le fait qu'elle a obtenu la grade de *Doctoris Philosophiae* et a été admise comme membre d'une société savante²⁷.

Cet intérêt à l'égard des femmes « savantes » nous semble assez particulier. L'autre sujet pour parler des femmes est plus typique chez les écrivains du siècle : traiter de l'importance de la bonne morale des femmes.

Notons que nous n'avons trouvé que trois articles où les auteurs critiquent le comportement féminin, en citant des exemples négatifs. Les fautes reprochées aux femmes sont l'infidélité, la paresse et l'apparence provocante²⁸. Une partie des articles consacrés aux femmes présente des anecdotes. Parmi les curiosités, il faut mentionner un article sur les femmes circassiennes, célèbres par leur beauté, ce qui est un sujet connu au siècle. Voltaire en parle dans la onzième lettre de ses *Lettres philosophiques*, consacrées à « L'insertion de la petite vérole ». L'auteur de l'article hongrois fait mention, bien sûr, de l'importance de la vaccination²⁹.

Les qualités positives sont, au contraire, présentées avec beaucoup de détails. Pour la générosité féminine le périodique présente des exemples historiques de l'Antiquité, mais aussi des faits modernes (l'exemple de la femme de Hugo Grotius)³⁰. Les peuples policés ont toujours du respect à l'égard des femmes, comme le prouve l'auteur par un exemple grec³¹. L'innocence, la fidélité et la diligence font aussi partie des qualités essentielles d'une femme de bonne morale³². Finalement, la

²⁵ L'auteur de l'article est très renseigné sur l'activité de Louise-Félicité Guynement de Kéralio, il mentionne son livre sur la reine Elisabeth (*Histoire d'Elizabéth, reine d'Angleterre, 1786-1788*) et sur une collection qu'elle est en train de faire. MGY, 1789, I, p. 145-147, 161-163, 193-195, 1791, V, p. 379-383.

²⁶ MGY, 1789, I, p. 251-252.

²⁷ MGY, 1789, I, p. 147.

²⁸ L'exemple pour l'infidélité est celui des veuves de Dräper (Sterne) et de Rousseau (MGY, 1789, II, p. 15-316). MGY, 1790, IV, p. 252-253 et 254-256.

²⁹ MGY, 1790, III, p. 113-117.

³⁰ MGY, 1789, I, p. 126-127, 163-165.

³¹ Qu'il puise dans le *Dictionnaire d'anecdotes* (MGY, 1789, II, p. 78-79).

³² MGY, 1789, II, p. 384, 129-135.

femme doit devenir bonne mère de famille et remplir cette tâche en dehors des autres ci-dessus mentionnées³³.

Le périodique ne se contente pas de présenter un idéal et de prescrire des exigences. Il est l'un des premiers parmi les publications hongroises à proposer des réformes de l'éducation. Un article résume les défauts de la formation des femmes. L'auteur fustige les « préjugés » masculins qui condamnent les femmes à l'ignorance. L'éducation lui semble nécessaire afin que les femmes soient heureuses et, ainsi, désirables pour les hommes. De plus, les femmes cultivées ne perdent pas tous leurs charmes avec l'âge. Les parents doivent assurer un enseignement à leurs filles, et cela surtout dans le domaine de l'histoire, de la géographie, de la morale et de la poésie. Même le latin peut être d'une utilité pour elles. L'auteur n'oublie pas de mentionner que la femme doit faire ses études dans sa langue maternelle qu'elle doit ensuite perfectionner par la lecture³⁴.

Les journaux contribuent beaucoup à l'élargissement d'une culture d'impartialité et s'intéressent à tout ce qui est nouveau ou novateur dans l'Europe³⁵. Le *Mindenes Gyűjtemény* fait partie de ces publications. Le rédacteur réalise l'idéal de la variété et de l'actualité des sujets et des formes. Nous avons démontré à travers l'analyse de trois sujets qui ont de l'importance dans le périodique : le voyage, l'apiculture et le rôle des femmes dans la société, comment le rédacteur cherche à éveiller l'intérêt du public à l'égard de l'actualité. Il faut néanmoins constater que, malgré ses efforts, ses expériences multiples concernant les journaux européens, son extrême sensibilité pour s'adapter à la situation historique et intellectuelle de la Hongrie de fin du siècle, ses investissements personnels financiers, l'aimable et enthousiaste participation des collaborateurs, le périodique échoue comme beaucoup d'autres tentatives qui visent comme objectif fondamental à développer la langue hongroise et à former un public cultivé. L'éphémère succès du début qui permet une publication régulière est suivi d'une raréfaction des numéros et finalement de l'abandon du projet initial : le rédacteur se trouve obligé de choisir, pendant les années 1791 et 1792, la forme de l'annuaire et, au lieu des articles d'actualité et originaux, la traduction des comptes rendus d'un périodique français. En Hongrie il n'y a pas de cadre institutionnel (les académies, sociétés littéraires manquent) ni un public suffisamment nombreux qui pourraient soutenir ces tentatives courageuses. Ce périodique peut pourtant être rangé parmi ceux qui représentent une première forme de l'opinion publique et changent le statut de l'auteur, mais aussi la relation entre l'écrivain et le lecteur.

³³ MGY, 1789, II, p. 273-278.

³⁴ MGY, 1789, II, p. 179-181. Voir FEHÉR, Katalin, « Leánynevelésünk és a felvilágosodáskori magyar sajtó », *Magyar Könyvszemle*, 1999, p. 232-233.

³⁵ Voir ISRAEL, Jonathan I., *Les Lumières radicales. La philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité, 1650-1750*, traduction de Pauline Hugues, Charlotte Nordmann et Jérôme Rosanvallon, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, p. 187.

Le dernier dialogue : l'Essai sur Claude et Néron

Eszter KOVÁCS

Le dialogue, comme genre et forme, persiste dans l'œuvre de Diderot. Dans *Le Neveu de Rameau* ou *Jacques le Fataliste*, il fait des expériences avec le dialogue romanesque. Le dialogue dramatique, sur lequel il réfléchit comme auteur et théoricien de théâtre, influence ses œuvres de fiction ou même ses œuvres philosophiques. Le dialogue philosophique, un genre tout à fait autonome, lui permet de traiter des questions aussi complexes que la relativité des mœurs (*Supplément au Voyage de Bougainville*), le problème de la législation (*Entretien d'un père avec ses enfants*) ou foi et athéisme (*Entretien d'un philosophe avec la maréchale****). Il reprend la forme dialoguée dans de nombreux passages de son dernière œuvre, l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Bien que cet ouvrage soit un mélange de formes, l'essai étant un genre libre qui permet et demande l'hétérogénéité, le caractère dialogique du texte est évident : les voix qui se mêlent, qui s'opposent, organisent toute la réflexion autour de la vie et l'œuvre de Sénèque et de Diderot lui-même. Dans l'étude présente, nous tenterons de démontrer que ce dialogue condense tout le dynamisme de la pensée de l'auteur en jouant sur l'incertitude.

L'*Essai sur Claude et Néron* (1782) est la version augmentée de l'*Essai sur la vie de Sénèque* (1778-1779), contenant la réponse de Diderot aux critiques de la première publication. L'Essai est en fait une dernière tentative de synthèse, une œuvre bilan¹, qui tente de conclure sa vie et ses écrits ; l'écriture biographique devient également une réflexion autobiographique. Il s'agit du dernier ouvrage publié du vivant de Diderot (à l'opposé de nombreux textes qui restent inédits pendant sa vie), ce qui accentue sa volonté de s'adresser au public et de faire appel à la postérité pour porter un jugement sur Sénèque et sur lui-même.

Le dialogue apparaît à plusieurs niveaux de la réflexion dans l'*Essai* et l'intertextualité anime tout l'ouvrage. Diderot engage un dialogue avec les historiens, souvent avec Sénèque lui-même, surtout dans le livre second, où il examine les ouvrages du philosophe romain. Il réfute les accusations des censeurs de Sénèque et de son propre texte, notamment dans la dernière partie, intitulée « Apologue », où il répond aux critiques suscitées par l'*Essai sur la vie de Sénèque*. En concluant sa vie et son œuvre, il dialogue également avec le lecteur et avec lui-même. Le lecteur comme interlocuteur est interpellé tout au long de l'*Essai* et le je de Diderot devient un facteur de plus en plus important à la fin du texte.

Selon Paolo Casini, Diderot joue le double rôle de juge et parti. Il distingue quatre niveaux majeurs du discours dans l'*Essai sur Claude et Néron* : l'exposé

¹ MALL, Laurence, « Une autobiocriture : l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* de Diderot », *DS*, n° XXVIII, 2000, p. 111.

didactique, le récit historique, le débat judiciaire et le niveau autobiographique. Le dialogue domine dans le débat judiciaire, qui est un véritable procès psychologique où les preuves sont incertaines et les faits invérifiables : il faut confronter questions et réponses, accusations et absolutions².

Mais, comme l'a montré Eric Gatefin, ce dialogue est truqué, car la voix de l'apologiste absorbe les autres pour les dominer. Selon son analyse, Diderot fait de l'écriture l'équivalent d'un dialogue avec les textes commentés dans *l'Essai sur Claude et Néron*. Ce dialogue reste pourtant inachevé parce que les auteurs que Diderot commente ne répondent pas et le lecteur, souvent apostrophé, ne peut pas prendre la parole. Bien qu'il s'agisse d'un texte polyphonique, l'auteur s'approprie ses sources et le caractère dialogique sert la persuasion. Il existe une structure de base derrière le réseau complexe d'intertextes et de citations : d'un côté, l'apologiste, de l'autre, le censeur et le lecteur. Le lecteur est un interlocuteur théoriquement silencieux, contrôlé par l'apologiste ; il peut juger mais l'apologiste surveille les choix offerts, séduit le lecteur et répudie le censeur³. À notre avis, malgré le contrôle que l'apologiste exerce sur le dialogue, l'incertitude, au sens moral et esthétique, apparaît tout au long de la réflexion, domine la conclusion de l'ouvrage et relativise les idées de Diderot.

Quoique Roland Mortier établisse une typologie pour le dialogue comme forme littéraire autonome, ses critères sont applicables aux passages dialogués de *l'Essai sur Claude et Néron*. Le passé et le présent s'interfèrent sur ces pages ; le dialogue est ouvert, comme dans les autres œuvres de Diderot : la vérité est complexe et fuyante, il n'y a aucune certitude⁴. Le terme proposé *dialogue heuristique* signifie que Diderot met l'accent sur la recherche du savoir plutôt que sur le savoir lui-même⁵. Mais, dans ce cas, l'incertitude et la relativité deviennent un argument décisif pour l'apologiste : les accusateurs qui se croient sûrs de leurs inculpations se trompent. Comme le constate Stéphane Pujol, chez Diderot, la pensée naît dans le dialogue sans suivre un ordre ou une méthode préalable, car il refuse la linéarité du discours écrit. Toute conclusion est problématique et les points de vue sont toujours réversibles : le dialogue diderotien est en fait souvent la mise en scène d'un conflit intérieur⁶.

Diderot précise au début que ce dialogue est souvent à une voix ; ce sont les lectures répétées et la réflexion libre qui le font naître et *l'Essai* devient un projet de plus en plus important au cours de la rédaction. Il souligne la spontanéité de la création, refuse la fonction de l'auteur et souligne la subjectivité de ses pensées :

² CASINI, Paolo, « Diderot apologiste de Sénèque », *DHS*, n° 11, 1979, p. 235-236.

³ GATEFIN, Eric, *Diderot, Sénèque et Jean-Jacques. Un dialogue à trois voix*, Amsterdam, Rodopi Editions, 2007, p. 130-136, p. 147-159.

⁴ MORTIER, Roland, « Pour une poétique du dialogue : essai de théorie d'un genre », in *Literary Theory and Criticism*, presented to René Wellek, Bern, Peter Lang, 1984, p. 457-474.

⁵ MORTIER, Roland, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », *CAIEF*, n° 13, 1961, p. 283-297.

⁶ PUJOL, Stéphane, *Le Dialogue d'idées au dix-huitième siècle, SVEC*, 2005/06, Oxford, VF, 2005, p. 304-309.

Je ne compose point, je ne suis point auteur ; je lis ou je converse ; j'interroge ou je répons. *Si l'on n'entend que moi, on me reprochera d'être décousu, peut-être même obscur [...]* et l'on ne tardera pas à s'apercevoir que c'est autant mon âme que je peins que celle des différents personnages qui s'offrent à mon récit.⁷

Le dialogue se réalise donc sans paroles, par l'intertextualité et par la réflexion. Diderot fait appel à la participation du lecteur, qui doit parfois reconstruire les échanges à partir d'un texte fragmentaire.

Diderot s'adresse souvent au philosophe romain. Il veut s'identifier à Sénèque et se séparer de Sénèque, il mêle constamment le regard subjectif et objectif. Les questions qu'il pose sur Sénèque renvoient à son propre sujet, il supprime même la hiérarchie entre le *il* de Sénèque, le *je* de l'auteur et le *tu* du lecteur⁸. Diderot parle à Sénèque pour l'impliquer dans le procès qu'on fait contre lui : le *tu* ou le *toi* revient huit fois dans un seul paragraphe de la dédicace. Il entame un dialogue fictif avec Sénèque en suggérant souvent une réponse positive : « *dis-moi, les lâches qui ont flétri ta mémoire n'ont-ils pas été plus cruels que celui qui te fit couper les veines* » ? Il veut rendre justice au philosophe romain, au nom de la postérité : « *Si nous interrogeons Sénèque et qu'il pût nous répondre, il nous dirait : 'Voilà la vraie manière de louer mes écrits et d'honorer ma mémoire'* »¹⁰.

Parfois, il change les rôles et rapporte les mots que Sénèque adresse à lui.

Il y a près de dix-huit siècles que mon nom demeure opprimé sous la calomnie ; et je trouve en toi un apologiste ! Que te suis-je ? et quelle liaison, épargnée par le temps, peut-il subsister entre nous ? serais-tu quelqu'un de mes descendants ? Et que t'importe qu'on me croie ou vicieux ou vertueux ?¹¹

Les questions persistent et Diderot avance les réponses : il y aura toujours un lien fort entre les philosophes, même s'ils sont d'époques différentes. Le dialogue réapparaît dans le livre second, consacré aux écrits de Sénèque. Diderot n'accepte pas toujours son avis, surtout sur les doctrines des stoïciens : « *Vous vous trompez [...]* Votre doctrine tend à enorgueillir des paresseux et des fous¹² ». L'échange avec le philosophe romain est à la fois une discussion avec soi-même : il faut tout réexaminer et réinterpréter avant de parler de l'éthique.

L'apologie nécessite l'attaque verbale, parfois violente, contre les accusateurs. Il serait difficile de séparer la défense de Sénèque et l'autodéfense de Diderot. Il considère les accusateurs et les critiques de son *Essai* comme une classe unique : des gens de mauvaise foi, impossibles à convaincre, d'où vient l'objectif de faire croire sa cause au lecteur. Il intègre dans son texte la critique de ses critiques et

⁷ DIDEROT, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in *Œuvres*, t. 1, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 972. (Dans la suite : *Essai*.)

⁸ MALL, « Une autobiolecture », p. 111, 118.

⁹ *Essai*, p. 974 (nos italiques).

¹⁰ *Ibid.*, p. 975.

¹¹ *Ibid.*, p. 974.

¹² *Ibid.*, p. 1207.

fait ainsi l'histoire de son livre dans le livre¹³. Il continue de dialoguer avec les censeurs du philosophe romain, il les incite à lire et relire les historiens et Sénèque, à se mettre à sa place pour être désabusés. C'est leur point de départ qui est faux :

Censeurs, vous transplanterez-vous toujours de vos greniers, de la poussière de vos bancs, de l'ombre de vos écoles au milieu des palais des rois, et prononcerez-vous intrépidement de la vie des cours d'après vos principes monastiques... ?¹⁴

Les apostrophes aux critiques sont particulièrement nombreuses dans les pages sur Rousseau. Diderot attaque Jean-Jacques sans le nommer dans un paragraphe de la première édition, ce qui provoque des remarques dans des journaux et Diderot y répond dans la deuxième édition. Il s'adresse aux critiques à cause de son indignation – « Censeurs, à qui donc en voulez-vous ? S'il y a quelqu'un à blâmer, c'est vous »¹⁵ – et pour se justifier : « 'Il est lâche d'attaquer Rousseau parce qu'il est mort'. Sur quoi on demandera si Sénèque est moins mort que Rousseau, et s'il est plus facile au premier de répondre¹⁶. » Le caractère dialogique y est latent : Diderot condense toute la discussion autour de l'œuvre de Rousseau dans un seul paragraphe, où chaque phrase comporte l'avis contraire. Il renverse la situation précédente, semble défendre son ancien ami, et expose son attaque comme les accusations d'autres, ce qui, sans la dernière remarque, rendrait ses mots mordants :

J'en demande pardon à mon premier éditeur, je fais très grand cas des ouvrages du citoyen de Genève. *On m'objectera* qu'il n'y a peut-être pas une idée principale, folle ou sage, qui lui appartienne [...] Que ces observations soient fausses ou vraies, Jean-Jacques aura toujours entre les littérateurs le mérite des grands coloristes en peinture ...¹⁷

Dans « l'Apologue » de la deuxième édition, il répond à ses propres critiques. Cette partie se compose de 27 points ; chaque point contient une critique négative de l'*Essai sur Sénèque*, une réponse de Marmontel (d'après un manuscrit perdu) et un paragraphe de Diderot qui commence par « *et j'ajouterai* »¹⁸. Diderot unit donc trois répliques temporellement séparées : il crée un dialogue en rapportant le pour et le contre même s'il n'y a pas de dialogue proprement dit.

Il essaie de convaincre le lecteur que défendre les calomniés est une tâche plus digne que celle des accusateurs. Il se montre pourtant sceptique sur le succès de son projet : « Pourquoi faut-il, mon ami, que les accusations soient écoutées avec tant d'avidité, et les apologies reçues avec tant d'indifférence¹⁹ » ? Il s'agit de gagner la confiance d'un lecteur de bonne foi, en face d'une foule anonyme et méchante. Diderot oriente le lecteur dès la première page, il ne veut laisser aucun

¹³ MALL, Laurence, « Une œuvre critique : l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* de Diderot », *RHLF*, 2006, n° 4, p. 846.

¹⁴ *Essai*, p. 1096.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1030.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1032, Diderot cite le *Journal de Paris*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1033 (nos italiques).

¹⁸ MALL, « Une œuvre critique », p. 848-849.

¹⁹ *Essai*, p. 974.

doute sur sa sincérité : « Telles étaient les dispositions dans lesquelles j'écrivais, et telles sont les dispositions dans lesquelles il serait à souhaiter qu'on me lût²⁰. »

Diderot est lui-même lecteur, lecteur de Sénèque, des historiens et des commentaires critiques. Il parle souvent à son lecteur comme à un ami qu'il peut persuader grâce à la proximité de sentiments. Parfois, il le regarde comme un homme à convertir et veut lui montrer la fausseté des idées reçues et des jugements rapides. C'est seulement à la fin qu'il renonce à cette tentative et se libère complètement de l'influence de l'opinion du public.

Le dialogue avec le lecteur domine la conclusion de l'ouvrage. L'auteur a tout dit, il n'a rien à ajouter à l'apologie de Sénèque, c'est au lecteur de décider : « Après tant de comptes opposés que l'on vous a rendu de cet *Essai sur les mœurs et les écrits de Sénèque*, lecteur, dites-moi, qu'en faut-il penser²¹ » ? Mais il renverse la situation à la page suivante : « convenez, lecteur, que vous n'en savez rien, mais rien du tout²² ». Diderot pose trois questions sur Sénèque dans la conclusion (sur son honneur, sa vertu, son génie) et neuf questions à son propre sujet (sur son honneur, sur sa tentative dans l'*Essai*, sur ses écrits, leur contenu et forme, leur style et leurs idées). Les questions montrent que la vérité est une notion indéfinie et insaisissable. Diderot parle très peu de Sénèque dans cette partie, il finit la réflexion par son propre jugement, ce qui devient, par extension, applicable à tout écrivain. Les critères du jugement moral et esthétique sont incertains et impossibles à définir, et ainsi tout est dit : « Si le dernier qui parle est celui qui a raison, censeurs, parlez et ayez raison²³ ». Le sens d'équité joue le même rôle dans l'éthique que le goût dans l'esthétique ; les mots et les actes d'une figure historique doivent être interprétés et l'interprétation est subjective par définition. Ce n'est pas une certitude trompeuse qui permet un jugement juste sur la vie et l'œuvre de quelqu'un ; pour Diderot, c'est plutôt une sensibilité inexplicable.

La volonté de rectifier tout jugement hâtif conduit Diderot à contester son propre avis de jeunesse. Il cite sa traduction de l'*Essai sur le mérite et la vertu de Shaftesbury*. Il dialogue avec le jeune auteur qu'il était mais ne révèle son identité que dans le dernier paragraphe. Il réfute les arguments de son propre texte, point par point, en discutant avec la satire que le jeune auteur fait de Sénèque :

Vous vous trompez, jeune homme, Sénèque eut des richesses, mais il n'en eut pas la passion [...] Où avez-vous pris cela ? Qui sont vos garants ? [...] et vous vous êtes cru en état de lire Tacite, de l'entendre²⁴

Il lui demande d'avoir de la patience et de l'expérience pour juger :

C'est lorsque vous aurez été aux prises avec vous-même, et que vous aurez éprouvé l'agonie du sage, que vous serez désolé des injures atroces que vous avez adressées au plus vertueux, et j'ajouterais au plus malheureux des hommes.²⁵

²⁰ *Ibid.*, p. 971.

²¹ *Ibid.*, p. 1250.

²² *Ibid.*, p. 1251.

²³ *Ibid.*, p. 1251.

²⁴ *Ibid.*, p. 1088-1089.

Il affirme que, jeune homme, il n'a pas bien compris Tacite, a condamné Sénèque sans réfléchir, sans avoir d'expériences de la vie et sans connaître « la ligne étroite qui sépare le bien du mal »²⁶. Diderot révèle à la fin qu'il s'agit d'un dialogue avec lui-même, le vieux Diderot rectifiant le jeune :

Et qui est-ce qui prononce avec ce ton de suffisance [...] Un enfant, un étourdi en qui malheureusement quelque facilité d'écrire avait devancé le sens commun. Et qui cet étourdi, cet enfant ? C'est moi, c'est moi à l'âge de vingt ans ; et c'est moi qui lui adresse cette leçon, âgé de plus de soixante.²⁷

Le dédoublement se manifeste non seulement par l'identification à un personnage historique mais aussi par la relecture et la révision de son œuvre. Le dialogue entre le jeune et le vieux Diderot se réalise par l'intertexte : le jeune auteur ne répond pas aux remarques sévères du vieux philosophe, son silence prouve la honte qu'il ressent en voyant ses erreurs.

Le dialogue avec les interlocuteurs différents forme un réseau particulier dans *l'Essai sur Claude et Néron* : un dialogue en fait naître un autre. Le dialogue avec les critiques conduit au dialogue avec le lecteur et le dialogue avec le lecteur idéal prédétermine les réactions d'un lecteur réel. Le dialogue avec Sénèque devient l'examen du soi : la question qui se cache derrière les apostrophes – qu'aurait-il pu faire d'autre ? – s'applique à la fois au philosophe romain, à Diderot, aux censeurs et au lecteur. Par les passages dialogués, Diderot cherche à atteindre un objectif précis : il veut laisser ouverte la discussion et faire appel à la postérité. Le dialogue lui permet en même temps de dynamiser la pensée, de confronter défense et accusations, conviction et hésitation.

Le dialogue dans *l'Essai sur Claude et Néron* a de nombreux points communs avec les ouvrages dialogués antérieurs de Diderot. Il essaie de lutter contre les préjugés et les jugements faux, comme dans tous les autres textes. Il s'adresse au lecteur comme dans *Jacques le Fataliste*, lui pose des questions mais répond à sa place. Nous voyons un dédoublement du soi par le dialogue comme dans *Le Neveu de Rameau* : les opinions qui s'opposent sont parfois les dilemmes de la même personne. Comme dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, il n'existe pas de normes absolues, poser des questions est le seul moyen d'obtenir des réponses. Sénèque, et par extension le personnage abstrait du philosophe, fait face aux dilemmes impossibles à résoudre : Diderot réfléchit sur les cas de conscience comme dans *l'Entretien d'un père avec ses enfants*. Le dialogue comme forme permet en même temps de suivre la spontanéité de la réflexion. Mais, à l'encontre des autres textes, il y a un parti pris dans *l'Essai sur Claude et Néron* : défendre Sénèque et se défendre. La voix de l'apologiste se fait entendre sans cesse et le lecteur est censé le croire, en admettant toutefois que rien n'est sûr.

²⁵ *Ibid.*, p. 1088-1089.

²⁶ *Ibid.*, p. 1088.

²⁷ *Ibid.*, p. 1090.

La (dé)monstration du vivant dans *Le Rêve de d'Alembert* de Diderot

Dóra SZÉKESI

Sous leurs multiples formes, les monstres hantent la pensée de Diderot. Il s'intéresse au phénomène de la monstruosité en tant que philosophe et homme de science. Sa passion pour ces cas limites et anomalies affleure en effet dans plusieurs de ses ouvrages. Ainsi, *Le Rêve de d'Alembert* peut être considéré comme un défilé de monstres de toutes sortes. On y retrouve des monstres physiologiques (comme les siamoises de Rabastens ou le trépané de la Peyronie), des monstres mythiques (tels cyclopes et satyres) ainsi que des monstres imaginaires (par exemple des polypes humains et des chèvres-pieds)¹. La représentation de ces êtres est pourtant loin d'être spéculative car Diderot fait une référence soutenue aux monstres. Il mentionne plusieurs cas de monstruosité, comme des malformations, des anomalies par défaut ou par excès et des figures atypiques et chimériques. Ses écrits constituent un discours hétérogène fait des remarques des médecins, des chirurgiens, des physiologistes et des philosophes de son temps. Il utilise les observations accumulées par ses amis et connaissances savants, il les interprète et les intègre dans sa propre pensée. Il se réfère aux idées de philosophes et savants tels que Maupertuis, Bonnet, Buffon, Trembley, Needham et Robinet. Comme le constate Jean Mayer, Diderot effectue au sujet des monstres « une véritable *expérimentation d'emprunt* »².

Qu'est-ce qu'un monstre selon la conception de l'époque ? D'après l'article de l'*Encyclopédie* écrit par Formey, c'est l'« [a]nimal qui naît avec une conformation *contraire à l'ordre de la nature*, c'est-à-dire avec une structure de parties très différentes de celles qui caractérisent l'espèce des animaux dont il sort »³. Les monstres, qui ont fasciné les penseurs occidentaux et orientaux, sont particulièrement importants pour la pensée matérialiste. Au siècle de Diderot la recherche scientifique sur la monstruosité se met en marche. Les matérialistes cherchent à démontrer que les phénomènes du monde sont sujets à la compréhension : l'approche fantaisiste est remplacée par une approche scientifique positive. Les explications ambivalentes provenant de la superstition sont rejetées. Les savants visent à dévoiler ce qui est obscur pour s'approcher de la vérité. Ils cherchent des analogies, des rapports parmi les différentes espèces et ils tâchent de savoir comment les matières élémentaires se combinent pour former des êtres variés et comment se réalise la transition entre les espèces. On accumule des solutions et

¹ Nous pouvons également parler des *monstres textuels* dans l'écriture diderotienne.

² MAYER, Jean, *Diderot, homme de science*, Rennes, Imprimerie Bretonne, 1959, p. 319.

³ FORMEY, J. H. S., art. « Monstre », in *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, X, 671. consulté le 20/02/2009, http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.77:185:1./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/. Nous soulignons.

des hypothèses les plus variées pour expliquer le monstre généralement considéré comme le « trouble de l'ordre normal des choses »⁴. Pour Diderot cet être n'est cependant jamais une tentative ratée de l'évolution, il est plutôt le défi de l'ordre naturel et moral.

Le mot *monstre*, venant du verbe latin *monstrare*, dispose de deux étymologies. D'une part, il signifie « l'être qu'on montre »⁵. D'autre part, il « est ce qui montre »⁶. Pour Diderot, dévoiler la nature et comprendre ses mécanismes, « c'est montrer sa monstruosité – c'est la "monstrer" »⁷. Il instrumentalise les figures monstrueuses afin de penser la nature et l'homme, c'est-à-dire le vivant : le monstre devient pour lui un outil de (dé)monstration. Par la *monstration* de la nature on entend le fait que le monstre sollicite la nature à être déchiffrée : il est l'origine du mécanisme du vivant, « l'expression d'une interrogation sur le vivant »⁸. Il entraîne également une interrogation de la norme à partir de l'écart qu'il constitue. Il permet de comprendre le normal par le biais de l'anormal, de découvrir l'universel sous l'exceptionnel. Dans ce travail, nous souhaitons aborder la question de la monstruosité dans le contexte plus large de la conception de la nature. Nous voudrions démontrer comment Diderot explique le vivant à l'aide du monstrueux dans le *Rêve* qui est considéré comme l'élaboration la plus nuancée de son matérialisme.

Au lieu de donner une définition précise du phénomène de la monstruosité, Diderot en fournit de nombreux exemples dans ses écrits. Il les appelle des « êtres contradictoires [...] dont l'organisation ne s'arrange pas avec le reste de l'univers. La nature aveugle qui les produit les extermine. Elle ne laisse subsister que ceux qui peuvent coexister supportablement avec l'ordre général »⁹. Le phénomène de la monstruosité s'inscrit dans un contexte beaucoup plus large, notamment dans celui de la réflexion sur la nature et l'ordre. La notion de la nature a plusieurs acceptions dans la pensée de Diderot. Il exploite la plurivocité du mot sans pour autant préciser ce qu'il entend exactement par nature. Selon l'article de l'*Encyclopédie* manifestement emprunté à Chambers, la nature « signifie le système du monde, la machine de l'univers, ou l'assemblage de toutes les choses créées [...] l'ordre et le

⁴ CRISPINI, Franco, art. « Monstres », in *Dictionnaire de Diderot*, sous la dir. de Roland Mortier et Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 321.

⁵ *Larousse médical illustré*, p. 757, cité par Norman Laidlaw, « Diderot's Teratology », *Diderot Studies IV*, éd. par Otis Fellows, Genève, Droz, 1963, p. 109.

⁶ WOLFE, Charles T., « L'anomalie du vivant. Réflexions sur le pouvoir messianique du monstre », *Multitudes*, 2008/3 (n°33), http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=MULT_033_0053, consulté le 12/02/2009.

⁷ SPANGLER, May, « Les monstres textuels dans le transformisme de Diderot », *Diderot Studies XXIX*, Genève, Droz, 2003, p. 137-38.

⁸ BARROUX, Gilles, « Quelle tératologie dans *Le Rêve* ? », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 34, p. 88, consulté le 11/02/2009, <http://rde.revues.org/index151.html>.

⁹ DIDEROT, Denis, *Éléments de physiologie*, in *Œuvres complètes*, t. 17, éd. établie par H. Dieckmann et J. Varloot, Paris, Hermann, coll. "Bouquins", 1987, p. 295. (Dans la suite : *Éléments*.)

cours naturel des choses »¹⁰. Dans ce sens le mot renvoie à la notion de cosmos ou bien à celle d'univers. Même si Diderot n'opte pas pour une seule et unique explication, il en favorise la suivante : « j'appellerai la nature, le résultat général actuel, ou les résultats généraux successifs de la combinaison des éléments »¹¹. »

Pour Diderot, l'univers s'explique par le mouvement de la matière, et la répartition actuelle des espèces ne correspond qu'à un ordre momentané dans une évolution continue. Il estime que l'univers actuel a été précédé par d'autres mondes et de nouveaux mondes se créeront dans l'avenir. Sa philosophie de nature se nourrit de l'idée épicurienne selon laquelle les formes relèvent du provisoire et le monde n'est que l'effet du hasard. Le monde est un « immense océan de matière »¹² dont l'organisation se complexifie avec le temps. Il existe des combinaisons infinies de la matière, des monstres apparaissent à côté des combinaisons réussies. Contrairement à la plupart des médecins chirurgiens de l'époque qui voient dans le monstre « l'effet surprenant qui arrive contre le cours ordinaire de la nature »¹³, Diderot pense que cette créature s'intègre bien dans l'ordre général des choses. La différence entre les êtres normaux et anormaux est purement statistique car « l'homme n'est qu'un effet commun, le monstre un effet rare ; tous les deux également dans l'ordre universel et général »¹⁴. Le monstre qui fait ressortir entre les règnes différents la fragilité de la vie est sans doute plus ce qui montre que ce qu'on montre.

Qu'est-ce que Diderot entend par *ordre universel et général*, termes auxquels il recourt si souvent lors de ses tentatives de définitions de la notion du monstre ? L'occurrence du mot *ordre* est très rare dans le *Rêve*, mais on retrouve presque la même signification que celle de l'ordre dans certaines acceptions des notions de nature, d'univers et de monde. Il ne distingue pas nettement entre les termes *ordre*, *nature*, *univers* et *monde*. Comment la notion d'*ordre* peut-elle être compatible avec la complexité et le changement qui caractérisent la pensée de Diderot ? Le philosophe dispose d'un « goût de l'ordre très développé »¹⁵. Pour lui, il existe *des ordres* et non pas un seul et unique ordre et chaque ordre a ses propres lois qui sont valables dans un temps et espace donnés. Selon Gerhardt Stenger, il faut opérer une distinction entre deux types d'ordre dans la philosophie diderotienne. D'une part, il existe *un ordre subsistant* qui est celui du monde des phénomènes observables, *hic et nunc*. D'autre part, nous pouvons parler d'un *ordre universel ou général* qui

¹⁰ Article « Nature », in *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, XI, 40, http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.80:197./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/, site consulté le 20/02/2009.

¹¹ *Œuvres complètes*, éd. par J. Assézat et M. Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1879, cité par P. P. Gossiaux, art. « Nature », in *Dictionnaire de Diderot, Op. cit.*, p. 340.

¹² DIDEROT, Denis, *Le Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres*, t. 1 : *Philosophie*, éd. par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1994, p. 631. (Dans la suite : *Rêve*.)

¹³ Gilles Barroux cite l'article « Prodiges » du *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, Paris, Brunet, 1762, in *L'Encyclopédie du Rêve de d'Alembert de Diderot*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 322.

¹⁴ *Rêve*, p. 636.

¹⁵ STENGER, Gerhardt, *Nature et liberté chez Diderot après l'Encyclopédie*, Paris, Universitas, 1994, p. 162.

pourrait être mieux caractérisé par le terme du *Tout*. Ce dernier signifie l'incessante recréation des choses, comme Diderot le formule dans *Le Rêve* :

Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste. Le monde commence et finit sans cesse ; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin ; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre [...] *Rerum novus nascitur ordo*, voilà son inscription éternelle.¹⁶

Tout est dans un flux perpétuel selon la doctrine fondamentale du matérialisme du XVIII^e siècle. Étant donné que la matière est constituée d'atomes et de molécules, tout est en mouvement. Le Tout est un dynamisme éternel, un univers infini et atemporel : « c'est la *totalité de ce qui existe, a existé et existera* »¹⁷. Par contre, l'ordre subsistant, qui n'est qu'une partie du Tout, a une durée et une étendue limitées. Il n'est qu'une construction ou bien une projection de l'esprit humain car la connaissance du monde repose essentiellement sur une nature régulière et sur des expériences suivies. La nature est donc déterminée et éventuelle à la fois, éventuelle dans le *hic et nunc*, et déterminée dans le grand Tout.

Au lieu d'installer un système solide de contraires qui ferait la distinction entre l'individu normal et le monstre, Diderot privilégie un système fluide¹⁸. Dans un tel univers fluctuant, les espèces sont provisoires et circulent bien les unes dans les autres :

Toute chose est plus ou moins une chose quelconque, plus ou moins terre, plus ou moins eau, plus ou moins air, plus ou moins feu ; plus ou moins d'un règne ou d'un autre ... donc rien n'est de l'essence d'un être particulier ... Non, sans doute, puisqu'il n'y a aucune qualité dont aucun être ne soit participant ... et que c'est le rapport plus ou moins grand de cette qualité qui nous la fait attribuer à un être exclusivement à un autre ... Et vous parlez d'individus, pauvres philosophes ! laissez là vos individus ; répondez-moi. Y a-t-il un atome en nature rigoureusement semblable à un autre atome ? – Non. – Ne convenez-vous pas que tout tient en nature et qu'il est impossible qu'il y ait un vide dans la chaîne ? Que voulez-vous donc dire avec vos individus ? Il n'y en a point, non, il n'y en a point ... Il n'y a qu'un seul grand individu, c'est le tout.¹⁹

Il n'existe aucun être stable fermé sur lui-même car il n'y a « pas une molécule qui se ressemble à elle-même un seul instant »²⁰. D'après cette conception, la monstrosité en tant que telle est dépourvue du sens, voire elle constitue un contresens parce qu'elle n'existe qu'au présent, par rapport à un ordre actuel. Diderot conçoit le monstre non pas comme un être « contraire à l'ordre habituel des choses, mis comme une irruption palpable du Tout dans l'ordre subsistant »²¹. Dès

¹⁶ *Rêve*, p. 631. Laurent Versini précise que l'idée de Diderot vient de Virgile, *Bucoliques*, IV, v. 5 : « Naît un nouvel ordre des choses » et de Lucrèce, *De natura rerum*, II, v. 900.

¹⁷ STENGER, *Op. cit.*, p. 171.

¹⁸ Sur le système fluide de Diderot voir *ibid.*, p. 172.

¹⁹ *Rêve*, p. 636-637.

²⁰ *Ibid.*, p. 631.

²¹ STENGER, *Op. cit.*, p. 181.

lors, le monstre qui n'est pas contre-nature devient pour lui une simple variété du Tout : il renforce la théorie de la différence.

Le monstre – une « variété », une « différence » – qualifie le Tout fluctuant et dit alors quelque chose sur l'organisation de la matière vivante. Il n'est plus incertain, il n'est plus ambigu qu'un être quelconque. Il ne trouble pas le système du monde mais empêche la rationalisation de l'univers et remet en question le système des hommes de science qui ont une prédilection pour classer ces erreurs de la nature. Le monstre n'est pas du tout monstrueux car « tout ce qui est ne peut être ni contre ni hors de nature »²². La nature n'est ni bonne ni mauvaise. Nous pourrions même constater que « ce n'est pas le monstre qui est une exception (un génie, un mutant, un pervers), mais le vivant qui est foncièrement monstrueux »²³. Dans ce sens, le normal n'est qu'un monstrueux un peu plus durable. Ceci entraîne une idée de la monstruosité radicalement différente de la tradition. D'ailleurs, on trouve une conception semblable chez Buffon pour qui ces créatures sont dans l'ordre de la nature, ou chez Montaigne qui réintègre le monstre dans le normal car « tout ce qui arrive dans la nature, y compris le monstrueux, est naturel »²⁴. Le monstre en tant que tel n'existe pas, il n'est pas du tout un produit naturel mais un produit culturel, un produit de l'esprit humain qui a une vision incomplète du monde. C'est la raison pour laquelle Diderot peut remarquer dans les *Éléments de physiologie*, ouvrage dans lequel sa pensée tératologique culmine, que « l'univers ne semble quelquefois qu'un assemblage d'êtres monstrueux »²⁵. Paradoxalement, chez Diderot tout semble tourné à l'envers. Le monstrueux, phénomène naturel, constitue la norme et la monstruosité est la propriété de la matière aussi bien que le mouvement ou la sensibilité. L'état normal de la nature n'est pas dans sa stabilité, mais dans son instabilité, c'est-à-dire dans le monstrueux.

L'enjeu de la réflexion sur le monstre n'est pas seulement physiologique mais aussi moral. Les débats de l'époque sur l'altérité touchent les liens entre l'organisation physiologique et la morale. Le cas de l'hermaphrodite en est une illustration par excellence. A l'instar des monstres, les hermaphrodites représentent un effet rare parmi les effets communs. L'hermaphrodite constitue une indétermination sexuelle et suggère que l'identité sexuelle n'est qu'une construction sociale ou culturelle. Pour Diderot, l'hermaphrodite n'est qu'une preuve pour la ressemblance physique des deux sexes car « l'homme n'est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l'homme »²⁶. Dans le *Rêve*, il réfute Jaucourt qui affirme que « l'existence des hermaphrodites n'est qu'une erreur populaire »²⁷. L'hermaphrodite y est présenté comme un être qui intervient à titre de

²² *Rêve*, p. 673.

²³ WOLFE, *Op. cit.*

²⁴ SPANGLER, *Op. cit.*, p. 150.

²⁵ *Éléments*, p. 444.

²⁶ *Rêve*, p. 645.

²⁷ Cité par SURATTEAU, Aurélie, « Les hermaphrodites de Diderot », in *Diderot et la question de la forme*, éd. par Annie Ibrahim, Paris, PUF, 1999, p. 107.

possibilité parce que rien n'autorise à conclure que la nature ne puisse produire de tels effets.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Mais, si je vous ai bien compris, ceux qui nient la possibilité d'un sixième sens, un véritable hermaphrodite, sont des étourdis. Qui est-ce qui leur a dit que nature ne pourrait former un faisceau avec un brin singulier qui donnerait naissance à un organe qui nous est inconnu ?

BORDEU. – Ou avec les deux brins qui caractérisent les deux sexes ?²⁸

Ayant une puissance et une créativité infinies, la nature amènera avec le temps tout ce qui est possible. Le monstre constitue une éventualité, une possibilité de l'organisation de la matière parmi d'autres êtres. Ceci justifie l'idée de Diderot selon laquelle il ne faut pas tirer de conclusions hâtives sur le travail de la nature. Le possible n'est pas ce que nous concevons. Le possible, aussi bien que le monstrueux, est ce qui est amené avec le temps par la nature et qui excède les possibilités de l'esprit humain.

²⁸ *Rêve*, p. 641.

La figure de l'amateur au XVIII^e siècle : l'amateur et la critique d'art

Katalin KOVÁCS

À sa traduction française de *L'Art de peinture* (1668), poème en latin de son ami Charles-Alphonse Du Fresnoy, Roger de Piles ajoute non seulement ses propres remarques « nécessaires & très-amplés », mais la fait aussi précéder d'une explication terminologique, pour « soulager les amateurs de peinture qui n'ont pas toute l'intelligence des Termes de cet art »¹. Un siècle plus tard, les amateurs n'ont plus besoin d'être « soulagés » par des éclaircissements terminologiques semblables. Depuis l'ouvrage fondateur de La Font de Saint-Yenne, les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747) – considéré comme le premier écrit de critique d'art moderne –, les amateurs revendiquent notamment le droit de se prononcer sur les œuvres d'art. Par rapport à la deuxième moitié du XVII^e siècle, un changement notable se produit donc concernant le statut de l'amateur. Il est, en effet, la conséquence de la mutation du public de l'art, allant de pair avec l'apparition de la critique d'art².

Par la suite, nous nous proposerons d'examiner le rôle des amateurs dans la première phase de la constitution de la critique d'art que nous appellerons *phase de légitimation*. Cette phase de formation s'étend sur une dizaine d'années, environ de 1747 à 1757. Parmi les nombreuses problématiques liées à l'émergence de la critique d'art, la plus stimulante est sans doute la question du statut du critique lors du jugement du tableau. En nous appuyant sur les écrits des critiques d'art de cette période – dans la plupart des cas des amateurs –, nous observerons les passages qui témoignent de leur volonté d'autojustification à l'égard des artistes, ainsi que de leur réflexion sur leur statut d'amateurs. Bien évidemment, ces questions s'inscrivent toutes dans la problématique plus générale de la réception des œuvres d'art au XVIII^e siècle.

Le terme « amateur » et ses acceptions

Certes, la figure de l'amateur, de celui qui aime les arts sans les exercer, est déterminante dans la vie artistique du XVIII^e siècle. Pour circonscrire le champ conceptuel du mot « amateur » et des termes apparentés, nous recourrons d'abord

¹ PILES, Roger de, *Remarques à L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy*, trad. par R. de Piles (1668), Genève, Minkoff, 1973, p. 1.

² Le moment de la naissance de la critique d'art coïncide avec l'apparition d'autres types de discours artistiques : l'histoire moderne de l'art à l'instar de Winckelmann et l'esthétique – la réflexion sur l'art à prétention philosophique – à la suite de l'ouvrage de Baumgarten. Toutefois, l'esthétique, selon sa première définition – en tant que science de la connaissance sensible –, avait davantage affaire à la sphère du sensible qu'à l'art.

aux définitions des encyclopédies et des dictionnaires artistiques de l'époque³. La langue française possède plusieurs termes pour désigner celui que les Italiens appellent *virtuoso*, « un homme qui aime les beaux Arts, qui s'y connoist⁴ », avec les mots de Roger de Piles. Selon l'*Encyclopédie*, le terme *virtuose* signifie « un homme curieux des connoissances qui ornent & enrichissent l'esprit, ou un amateur des sciences & des beaux arts, & qui en favorise le progrès⁵. » L'*Encyclopédie* distingue au moins trois entrées en rapport avec la peinture, ayant un sens proche du « virtuose » : l'amateur, le connaisseur et le curieux. Elle est assez sommaire à propos du terme *amateur* : il « se dit de tous ceux qui aiment cet art & qui ont un goût décidé pour les tableaux⁶. » Cette définition générale détermine comme seul critère pour être amateur d'*aimer* la peinture et d'*avoir* un *goût* pour les œuvres artistiques. L'amateur n'est pas nécessairement *curieux*, terme désignant en peinture « un homme qui amasse des desseins, des tableaux, des estampes, des marbres, des bronzes, des médailles, des vases, &c⁷. » Quant au *connaisseur*, il est encore à distinguer de l'amateur : toujours selon l'*Encyclopédie*, ce terme « renferme moins l'idée d'un goût décidé pour cet art, qu'un discernement certain pour en juger. L'on n'est jamais parfait *connaisseur* en Peinture, sans être peintre ; il s'en faut même beaucoup pour que tous les Peintres soient bons *connaisseurs* »⁸. Là, c'est le critère du *jugement* qui est souligné : à la différence de l'amateur, le connaisseur a non seulement un goût ferme pour les arts mais, étant suffisamment érudit dans le domaine où on lui demande son opinion, il est aussi capable de porter un jugement certain sur les créations artistiques.

Il est intéressant de comparer les définitions de l'*Encyclopédie* à celles des dictionnaires spécialisés des arts. Dans la définition du terme « amateur », le *Dictionnaire portatif* de Pernety met en évidence la dimension du progrès de l'art contemporain : selon lui, l'amateur est une personne qui « joint à l'amour pour la Peinture, la sculpture ou la Gravûre, assez de goût & de lumieres pour favoriser les Artistes, encourager leurs travaux, & souvent faire un recueil de leurs ouvrages. » Par la suite, il met en garde contre la confusion des termes : « On peut être Amateur sans être connaisseur, & non au contraire⁹. » Pareillement à l'*Encyclopédie*, sa définition du connaisseur insiste sur la capacité de juger de façon infaillible : le

³ C'est en effet vers le milieu du siècle que commencent à apparaître en France les dictionnaires spécialisés des différents domaines. Les ouvrages de vulgarisation et les dictionnaires portatifs répondent aux besoins du nouveau public majoritairement constitué de gens de lettres. CHATELUS, Jean, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p. 17.

⁴ PILES, *Remarques...*, p. 173.

⁵ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. (1751-1780), nouvelle impression en facsimilé, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Fromann Verlag, 1966-1995, t. 17, p. 330.

⁶ *Ibid.*, t. 1, p. 317. (article de Paul Landois)

⁷ *Ibid.*, t. 4, p. 577.

⁸ *Encyclopédie*, t. 3, p. 898.

⁹ PERNETY, Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757), Genève, Minkoff, 1972, p. 9-10.

connaisseur est « instruit des règles, des préceptes, & de tout ce qu'il faut pour porter un bon jugement sur un morceau de peinture, sculpture, gravure ou dessin¹⁰. »

C'est pourtant le *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* de Watelet et de Lévesque qui est le plus détaillé au sujet de l'amateur. Il donne une définition de l'« amateur » au sens strict du terme : « Le titre d'*Amateur* est une distinction que les Académies de Peinture accordent à ceux qu'elles s'associent, non en qualité d'Artistes, mais comme attachés aux Arts par leur goût ou par leurs connoissances¹¹. » Ces propos font écho à ceux du comte de Caylus qui, dans son écrit intitulé *De l'amateur* (1748), note que les amateurs de l'art – parmi lesquels il se range également – font depuis longtemps partie de l'Académie royale de peinture et de sculpture¹². Caylus détermine « différentes espèces » d'amis de la peinture et prend soin de ne pas accorder le titre de véritable amateur à celui « qui n'est que curieux » et qu'il appelle dans un autre texte, plus tardif, « amateur sans connoissance »¹³. Pourtant, le *Dictionnaire* de Watelet et de Lévesque révèle que dans l'usage de la société, le nom d'amateur « se donne ou se prend avec moins de formalité » et « se confond souvent avec celui de connoisseur »¹⁴. Il considère les amateurs comme « utiles aux progrès de la Peinture », à condition qu'ils « parviennent à acquérir les connoissances qui sont indispensables pour bien jouir des productions des talents & pour les apprécier judicieusement¹⁵. » Ce n'est pas un hasard que le verbe utilisé soit « apprécier » et non pas « juger » : la distinction des deux opérations est substantielle. Concernant les droits qui incombent à l'amateur, les opinions sont bien partagées vers le milieu du XVIII^e siècle. La question qui se pose alors est de savoir si l'amateur, ce non-professionnel qui aime pourtant l'art, a le droit de s'ériger en juge des tableaux ou qu'il doive s'en tenir à leur appréciation.

La critique d'art des amateurs

À qui revient donc le droit du jugement en matière artistique ? Si la question est bien ancienne, elle a été posée au siècle des Lumières dans des circonstances historiques particulières. Pour cette raison, une brève contextualisation historique des événements nous semble indispensable : elle amènera à la conceptualisation du terme d'amateur et à la question de la légitimation de la critique d'art, du discours sur l'art des amateurs.

La vie artistique en France connaît, à cette époque-là, des transformations remarquables : parmi les facteurs qui contribuent à la constitution de la critique d'art, le plus important est sans doute la reprise régulière des expositions des Salons.

¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹¹ WATELET, Claude-Henri – LEVESQUE, Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (Paris, 1792), Genève, Minkoff, 1972, t. 1, p. 57.

¹² CAYLUS, Anne-Claude-Philippe, comte de, *De l'amateur*, 7 septembre 1748. Cité in : B. Saint Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, Philippe Sers, 1990, p. 259.

¹³ CAYLUS, Anne-Claude-Philippe, comte de, *Description d'un tableau représentant Le Sacrifice d'Iphigénie peint par Carle Vanloo, 1757* (Deloynes VII / 82), p. 4.

¹⁴ WATELET – LEVESQUE, *Dictionnaire* ..., p. 57.

¹⁵ *Ibid.*

De fait, les expositions, liées à l'institution de l'Académie, sont un lieu privilégié du contact de l'artiste et du public¹⁶. Elles s'inscrivent dans le contexte plus général d'une politique culturelle royale visant, par ses démarches administratives, à utiliser la puissance de l'art à des fins morales et sociales. À côté de la tentative de réforme venant d'en haut, l'aspect de la réception des tableaux est également un facteur déterminant. Cette époque connaît en effet la mutation du public de l'art, corollaire du processus d'autonomisation du champ artistique. À l'ancien public, relevant d'une société déterminée par des hiérarchies sociales, succède un nouveau public socialement plus hétérogène et constitué avant tout d'amateurs¹⁷.

En ce qui concerne l'appartenance sociale des amateurs qui commencent à s'occuper, dès la fin du XVII^e siècle, des questions picturales, il est impossible de les classer dans une catégorie quelconque. Dans la plupart des cas, il s'agit d'hommes de lettres, d'intellectuels qui ne sont assimilables à aucune des classes sociales existantes. De plus, les amateurs sont loin de former une catégorie unique : le mot « amateur », au sens étroit du terme, ne désigne qu'un mince segment du public cultivé, les « amateurs éclairés ». Il est significatif que La Font de Saint-Yenne appelle le « spectateur désintéressé et éclairé », à qui il attribue le droit du jugement des tableaux, non pas « amateur » mais « connaisseur ». Pourtant, il utilise le terme de connaisseur dans un sens qui conviendrait davantage au concept d'« amateur » selon les définitions que nous avons citées¹⁸. La critique de ce public idéal, que forment les amateurs éclairés, s'appuie sur leur expérience de spectateur. En effet, aux traités théoriques de peinture, ils préfèrent la voie de la conversation et de la discussion, donc un contact plus immédiat et plus concret avec les tableaux.

Parmi les caractéristiques de la critique d'art, soulignons le fait qu'elle est, avant tout, un *discours public* sur les œuvres d'art contemporaines. Elle est un « discours au présent » qui réagit à l'actualité artistique : elle présente des jugements sur les ouvrages exposés au Salon, et destinés à un public relativement étendu. Le comte de Caylus esquisse une image frappante de l'ensemble des visiteurs du Salon de 1753 :

Qu'on s'imagine un peuple d'amateurs de tous les âges & de toutes les conditions, témoignant une égale avidité pour étudier les talents, pour les juger, pour entretenir ses connoissances, ou en acquérir de nouvelles [...], & on aura quelque idée du spectacle

¹⁶ Négligées dans les premières décennies du XVIII^e siècle, les expositions ne sont renouvelées qu'à partir de 1737 et deviennent bisannuelles entre 1751 et 1791. Voir WRIGLEY, Richard, *The origins of French art criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 42.

¹⁷ DRESDNER, Albert, *La Genèse de la critique d'art*, trad. fr. de Thomas de Kayser, Paris, ENSB-A, 2005, p. 133-136 et BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 494.

¹⁸ La Font prétend notamment rapporter « les jugements des connaisseurs judicieux, éclairés par des principes, et encore plus par cette lumière naturelle que l'on appelle sentiment ». LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), in *Œuvre critique*, éd. par Etienne Jollet, Paris, ENSB-A, 2001, p. 46.

que présentait à chaque instant du jour, le salon où étoient exposés les ouvrages de Peinture & de Sculpture¹⁹.

Caylus compare la vue du Salon à un spectacle très vivant auquel participent les gens des conditions sociales les plus différentes. Au Salon, l'art devient, en effet, une affaire collective. Lors des expositions gratuites, le droit de regarder les tableaux revient à tous les visiteurs, ce qui n'implique pourtant pas que le droit au jugement soit également l'affaire de tout le monde. En tout cas, avec la naissance de la critique d'art, qui voit le jour à propos des expositions publiques officielles, c'est la *dimension sociale* de l'art qui se trouve mise en valeur. Les écrits critiques, occasionnels, qui rendent compte des Salons sont hétérogènes et de qualité inégale au niveau du style et à celui de la manière de traiter des questions picturales. L'ensemble des brochures des Salons ressemble à une unique et longue discussion, entrecoupée par des voix polémiques ou encore, pour reprendre la comparaison de Caylus, à une scène de théâtre ouverte où les voix les plus différentes peuvent s'entremêler.

À la recherche d'une voix : les critiques d'art et le public

L'ouvrage de La Font de Saint-Yenne déclenche un véritable foisonnement d'écrits critiques. Ramener l'abondance des brochures au seul facteur de la mode serait une simplification grossière : il s'agit là d'un phénomène social plus global. En réalité, la critique d'art des brochures fait partie du mouvement général de la réflexion critique dont les effets se font déjà sentir dans la pensée littéraire, philosophique ou politique au milieu du XVIII^e siècle.

Dès sa constitution, la critique d'art revêt les modes d'écritures les plus variés : lettres, sentiments, observations ou jugements des amateurs sont légion. Ces voix polémiques qui s'interpellent et se répondent ont engendré un corpus de textes particulièrement riche et varié²⁰. Au lieu de réduire l'analyse aux écrits de quelques figures isolées, nous considérons dans leur ensemble les textes critiques de la période envisagée. Dans l'énorme corpus des brochures parues entre 1747 et 1757, nous avons d'abord choisi celles dans lesquelles il est question de la voix des critiques qui prennent plus ou moins nettement position par rapport au public. L'attitude des critiques à l'égard du public est en effet loin d'être identique : alors que certains d'entre eux adoptent la position de rapporteurs du jugement du public, d'autres préfèrent prendre leurs distances avec la prétendue voix du public. Pareillement à la plupart des auteurs de brochures ultérieures, La Font s'exprime sur les tableaux exposés en tant que particulier, ce qui ne l'empêche pas pour autant de s'appuyer sur l'autorité de l'opinion publique :

¹⁹ CAYLUS, Anne-Claude-Philippe, comte de, *Exposition des ouvrages de l'Académie royale de peinture et de sculpture faite dans une sale du Louvre le 25 août 1753*, s.l., 1753, p. 1-2. (Deloynes V / 54)

²⁰ Il s'agit de la Collection Deloynes : la collection des pièces recueillies par P.-J. Mariette, Ch.-N. Cochin et M. Deloynes.

Un Tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement. Ce sont ceux du Public les plus réunis, et les plus équitables que l'on a recueillis, et que l'on présente aux Auteurs, et point du tout le sien propre : persuadé que ce même Public [...] se trompe rarement quand toutes ses voix se concilient sur le mérite ou sur les défauts de quelque ouvrage que ce soit²¹.

Bien évidemment, le public réel, le public au sens large du terme n'est pas une entité homogène : il comprend l'ensemble des visiteurs des Salons, ressortissant des milieux sociaux les plus différents²². Le public d'élite dont parle La Font n'est qu'une abstraction qui n'existe que dans et par les textes critiques. Pourtant, ce public idéal se voit attribué une présence concrète dans les écrits des Salons dont les auteurs utilisent fréquemment des constructions impersonnelles. Par cette stratégie, les auteurs de brochures relèguent au public la responsabilité de leurs jugements qui contiennent quelquefois des réserves sur les toiles contemporaines. On trouve de nombreux passages dans les *Réflexions* où La Font, afin de légitimer sa démarche, fait appel à l'autorité de ce public fictif.

Le discours du public des Salons est composé de voix polyphoniques, souvent discordantes, que la critique d'art naissante prétend saisir. Il n'est pas un hasard que le secrétaire de l'Académie, Charles-Nicolas Cochin ait plusieurs fois recouru dans ses écrits à l'expression « cri public ». Dans sa lettre sur le libelle d'Estève, critique qu'il trouve peu instruit en matière de peinture, il se plaint de ce que malgré le « cri public », cet auteur « [ait] voulu aussi se mettre à la fête, & donner des leçons aux plus habiles Artistes²³. » Dans ce « cri public » accompagnant le spectacle qu'offrent les Salons, il est toutefois possible d'isoler certaines voix, comme celle de Baillet de Saint-Julien. Tout en tâchant de rendre les voix confuses et parfois même contradictoires du public, il en détache nettement la sienne.

La voix sourde & bruyante du Public, ce corps entraîné en sens contraire par plusieurs têtes, dont chaque bouche ouvre autant d'avis différens n'a point interrompu dans moi le cri tendre du sentiment, & de la nature émue qui se reconnoît²⁴.

À propos du public, Baillet utilise la métaphore organique du corps vivant : son langage imagé fait penser à un animal à plusieurs bouches qui parlent toutes en même temps et qui essaient de se couvrir. Effectivement, la critique d'art des amateurs ressemble à un discours polyphonique auquel se mêle aussi la voix, distanciée, du rapporteur. Sur ce point, Laugier s'exprime d'une façon encore plus décidée : il veille à ne pas se mêler au public lors du jugement des toiles où il s'en remet, lui aussi, uniquement à son sentiment. Il s'exprime « selon l'impression particulière » que font sur lui les compositions : « Je ne sçai si c'est vanité ou

²¹ LA FONT, *Réflexions...*, p. 45-46.

²² CROW, Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000, p. 31-56.

²³ COCHIN, Charles-Nicolas, *Lettre à un amateur en réponse aux critiques qui ont paru sur l'exposition des tableaux*, 1753 (Deloynes V / 61), p. 3.

²⁴ BAILLET DE SAINT-JULIEN, *La peinture. Ode de Milord de Telliab* [Londres], 1753 (Deloynes V / 57), p. 4. (Nous soulignons)

raison ; mais en fait de Tableaux, je ne me laisse point captiver par l'autorité des opinions : j'interroge mon ame, ses mouvemens sont les seuls Experts qui me décident²⁵. »

Contrairement à ces efforts de distanciation, on peut déceler chez certains auteurs une attitude d'assimilation au public. Dans sa brochure déjà citée, le comte de Caylus affirme rapporter les avis les plus fréquemment entendus au Salon : « Nous nous contenterons de rapporter quelques-uns des jugemens que nous avons entendu le plus répéter²⁶. » S'effaçant derrière le pronom collectif « nous », Caylus fait semblant de refuser de donner son opinion personnelle sur les toiles. La fiction de ne faire que de répéter le jugement du public est une stratégie fructueuse à laquelle les auteurs de brochures recourent volontiers. Encore plus nettement que Caylus, l'abbé Leblanc se refuse à assumer la responsabilité de ses jugements lorsqu'il « ne se propos[e] autre chose, que de faire les fonctions de Rapporteur²⁷. » Cependant, comme les autres critiques d'art dans le sillage de La Font, Leblanc transpose également son jugement privé sur l'art en opinion publique.

Or, le couple notionnel du *public* et du *particulier* se retrouve dans bien des écrits critiques sur l'art. Ceux-ci contiennent souvent des passages de légitimation à l'égard de l'activité de leurs auteurs. Lorsque La Font « invente » la critique d'art, il établit à la fois les stratégies discursives servant à légitimer ce discours critique. Cette double visée caractérisera aussi ses successeurs qui, tout comme La Font, recourront à la référence à un public fictif car idéal. Au nom de la fiction d'un « discours public », ils exposent, en réalité, leur « discours particulier », leurs opinions personnelles. En tout cas, en 1753, année de laquelle proviennent la plupart des écrits cités jusqu'ici, la critique d'art est déjà un facteur non négligeable dans la vie artistique en France : même les artistes doivent accepter l'existence des brochures qui échappent à leur contrôle.

Au XVII^e siècle, Fréart de Chambray s'indignait encore du fait que tout le monde qui a un intérêt pour la peinture prétende juger des tableaux : « Car non seulement les gens de lettres & de condition, qui sont vray-semblablement toujours les plus raisonnables, se piquent de s'y connoître ; mais encore le vulgaire se mesle d'en dire son sentiment : si bien qu'il semble qu'elle soit en quelque façon le mestier de tout le monde²⁸. » Cent ans plus tard, ce « vulgaire » prend un ton d'assurance : s'ils s'assimilent au public ou s'en distancient, les critiques ne mettent généralement pas en doute la légitimité de leur activité.

²⁵ LAUGIER, Marc-Antoine, *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le Marquis de V*** (Vence)*, Paris, 1753 (Deloynes V / 59), p. 6.

²⁶ CAYLUS, *Exposition...*, p. 2.

²⁷ LEBLANC, abbé Jean-Bernard, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture exposés au Sallon du Louvre en l'année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture*, s.l., 1753, p. 1.

²⁸ FRÉART DE CHAMBRAY, Roland, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, 1662, préface non paginée.

La « maudite race » des amateurs et la question du jugement

Les critiques d'art relèvent le plus souvent, mais pas nécessairement, de la « maudite race » des amateurs « qui décident à tort et à travers » des réputations des artistes, pour reprendre les propos acerbes par lesquels Diderot se révolte, en 1767, contre la tyrannie des amateurs²⁹. Or, la figure de l'amateur apparaît de façon relativement contradictoire dans les brochures des Salons. Alors que certains auteurs – tels Garrigues de Froment ou Laugier – s'identifient à cette figure et écrivent des « sentimens » ou « jugemens » d'amateurs, elle se voit parfois ridiculisée par d'autres critiques. Le salonnier Lacombe par exemple se moque de la manie de l'amateur qui, sa « fatale loupe » à la main, s'amuse à agrandir les défauts des toiles, et esquisse toute une scène ironique de « l'impitoyable lorgneur »³⁰. De même, l'amateur incompetent mais aspirant au titre de critique d'art est souvent la cible de gravures satiriques³¹. Ces réactions font partie des contre-attaques des artistes qui regardent d'un mauvais œil l'activité des amateurs.

L'ouvrage de La Font lance toute une vague de polémiques. Certains, comme Leblanc, sont plutôt indulgents à l'égard de ses efforts : il pardonne au critique car « s'il n'est pas aussi connoisseur qu'amateur, c'est au moins un citoyen zélé pour la gloire de la Patrie »³². Cependant d'autres, comme Watelet, contestent la nécessité de l'entreprise de La Font. Dans sa riposte qu'il écrit au nom des jeunes élèves de peinture, Watelet ne tarde pas de répliquer au critique : « ... ainsi, nous laisserons au Public, toujours juste, le soin de vous remercier de vos bienfaits. Pour nous, Monsieur, qui ne faisons qu'une des petites parties de ce Public, nous jugeons de l'utilité de vos Ecrits par celle qu'ils ont produite sur nous³³. » Les artistes s'indignent du fait que des particuliers, des critiques occasionnels sans aucune formation, osent décider des toiles des peintres académiciens réputés et, de plus, imprimer – quoique de façon anonyme – leurs jugements. Jusque là, l'autorité de juger des tableaux revenait uniquement à l'instance académique : avec l'ouvrage de La Font, on assiste à l'avènement de l'opinion publique dans le domaine de l'art d'où elle était exclue auparavant. Ce nouveau pouvoir représente une menace évidente aux yeux des artistes qui tiennent à leur privilège de parler – et, éventuellement, d'écrire – de la peinture. C'est la position des artistes que reflète

²⁹ DIDEROT, *Salon de 1767*, éd. par E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 60.

³⁰ LACOMBE, Jacques, *Le Salon*, s.l.n.d. [1753] (Deloynes V / 55), p. 3.

³¹ La Font est montré sur une gravure de Watelet avec une canne blanche et un chien d'aveugle ou, sur une autre, en examinant avec une loupe « la fontaine de Saint-Innocent ». Voir l'introduction de DÉMORIS, René, in *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, éd. par R. Démoris et F. Ferran, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 65-85.

³² LEBLANC, abbé Jean-Bernard, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions, à Monsieur P.D.R.*, 1747 (Deloynes II / 26), p. 4.

³³ WATELET, *Lettre des jeunes élèves de peinture à M. L. F... (La Font)*, s.l.n.d. (Deloynes II / 29), p. 2.

entre autres la *Lettre à un amateur*, réponse de Cochin aux brochures où il nomme les critiques malveillants des « faiseurs de brochures »³⁴.

Effectivement, la question du droit au jugement des tableaux partage sensiblement les critiques. Elle est étroitement liée à celle de la différence, déjà mentionnée, des opérations d'apprécier et de juger. Il ne s'agit pas là d'une question simplement terminologique mais plutôt conceptuelle, que l'abbé de La Porte formule on ne peut plus clairement : « Mon jugement n'est point une décision, c'est un sentiment que vous devez comparer aux impressions que vous aurez reçues & à l'avis unanime des connoisseurs, c'est-à-dire de tous ceux qui vous donneront des raisons³⁵. » Le concept de sentiment, qui apparaît bien souvent dans les écrits sur l'art de l'époque, désigne la réaction du spectateur qui ne prétend pas se prononcer sur la valeur de l'œuvre d'art. De plus, cette citation renvoie aussi à la différence entre l'amateur et le connoisseur : est connoisseur celui qui non seulement aime l'art et est capable d'en porter un jugement, mais qui peut à la fois expliquer sa réaction.

Les amateurs insistent sur la fonction d'émouvoir de la peinture qui permet au spectateur un contact immédiat avec la toile. Comme l'abbé Saint-Yves, ils sont persuadés de ce que « la plupart des Peintres ne pensent & ne sentent pas assez³⁶ ». Saint-Yves n'en conclut cependant pas que le droit de décider sur les œuvres d'art soit universel : « Le Public peut dire son avis sur les productions de l'Art ; mais le droit de décider n'appartient qu'à ceux qui s'y excellent³⁷. » Lorsque le père Laugier, en « interrogeant [son] âme », décide si un tableau arrive ou non à le toucher, il recourt également à son sentiment. Pourtant, faute de connaissances suffisantes en technique picturale, il ne se mêle pas des « choses qui [lui] sont peu familières » et cède le droit exclusif de décider sur l'exécution aux seuls artistes : « Bornons-nous à bien sentir l'effet du Tableau. Si nous fondons sur ce sentiment toute notre critique, nous pouvons les instruire ; si nous allons au-delà, nous risquons de nous attirer leur mépris³⁸. » Il est intéressant de noter qu'il change radicalement d'opinion à l'égard de la question de la compétence des juges de la peinture : dans son ouvrage posthume, il affirme de façon catégorique que « les peintres ne sont ni les seuls, ni les meilleurs juges des ouvrages de peinture » et qu'il se peut qu'un homme d'esprit, « avec la seule ressource de son goût naturel, en décid[e] beaucoup mieux³⁹. »

Quant à l'abbé Leblanc, il met en garde contre le jugement irréfléchi des demi-connoisseurs « qui, dans les Arts sont pires que les ignorans⁴⁰ ». Conscient de ce que le goût, servant de base au jugement, est arbitraire, il réproouve les « juges

³⁴ COCHIN, *Lettre à un amateur...*, p. 8.

³⁵ LA PORTE, abbé Joseph de, *Sentimens sur plusieurs des Tableaux exposés cette année dans le grand Sallon du Louvre*, s.l., 1755 (Deloynes VI / 73), p. 6. (Nous soulignons)

³⁶ SAINT-YVES, *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de Peinture et de sculpture, exposés au Louvre en 1748 (où il est parlé de l'utilité des embellissemes dans les villes)*, Leyde, 1748, p. 65.

³⁷ *Ibid.*, avertissement non paginé.

³⁸ LAUGIER, *Jugement...*, p. 7.

³⁹ LAUGIER, Marc-Antoine, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* (1771), Genève, Minkoff, 1972, p. 5.

⁴⁰ LEBLANC, *Lettre...*, p. 6.

incompétens » qui n'arrivent pourtant pas à influencer le jugement du public. Ses attaques visent surtout les ambitions des critiques d'art prétentieux : il esquisse la carrière d'un homme inconnu qui vient à Paris, publie une brochure, et passe vite pour connaisseur « auprès de ceux qui prennent le jargon pour le langage des Arts »⁴¹. Il dénonce ainsi la « démangeaison des Ecrivains » qui veulent « parler des Arts sans s'y connoître »⁴².

Le comte de Caylus est encore plus radical là-dessus. Il est nettement de l'avis que le droit de décider des tableaux ne soit pas l'affaire des particuliers : « Il ne nous convient pas de prononcer sur le mérite des différens ouvrages qui ont fait l'objet de la curiosité publique ; ces décisions ne conviennent à aucun particulier, & encore moins à nous qu'à d'autres⁴³. » Pour lui, le droit de parler des tableaux revient par excellence aux artistes et parmi les amateurs, seulement à ceux qui sont formés auprès des peintres. Dans sa description du *Sacrifice d'Iphigénie* de Carle Vanloo, il désapprouve les « quelques sensations superficielles & momentanées » auxquelles se réduit l'examen des tableaux pour la plupart des spectateurs⁴⁴. Il condamne avant tout les jugements partiels de ceux qui ne considèrent dans une toile « que la partie dont ils sont le plus affectés ». En répartissant ces prétendus juges en trois classes majeures, Caylus établit une ligne de démarcation nette entre leurs domaines d'intervention :

Ces Juges peuvent se réduire à trois classes : à l'homme de Lettres, qui n'observe que le point d'histoire & le *Costume* ; à l'homme d'esprit qui n'est touché que des expressions ; à l'Homme d'Art qui ne considère que l'exécution⁴⁵.

Il reproche aux représentants de chacune de ces catégories leur étroitesse d'esprit : à l'homme de lettres, son goût littéraire exclusif, à l'homme d'art, son goût artistique, mais c'est surtout de l'homme d'esprit, guidé par son goût social que Caylus a une opinion négative. L'attitude de ces trois types de critiques, auxquels il s'adresse en examinant la toile de Vanloo, est bien loin de la « réserve & la modestie des Amateurs éclairés » qui, sans aucune prévention, devraient parler des tableaux sur un ton d'impartialité et de modération.

De ces citations ayant rapport au droit au jugement des tableaux, il s'ensuit clairement que lors de la première phase de la constitution de la critique d'art, les amateurs sont conscients non seulement de la légitimité de leur activité mais aussi des limites de celle-ci. Renonçant au ton d'assurance qui caractérise leur discours de légitimation, ils changent généralement de ton aussitôt qu'il s'agit de juger de l'exécution des toiles : ils cèdent le droit d'en juger généralement aux artistes.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que les images de la figure de l'amateur, telle qu'elle apparaît dans les écrits sur l'art français vers le milieu du

⁴¹ LEBLANC, *Observations...*, p. 64.

⁴² *Ibid.*, p. 107-108.

⁴³ CAYLUS, *Exposition...*, p. 2.

⁴⁴ CAYLUS, *Description d'un tableau...*, p. 3.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

XVIII^e siècle, présentent une grande diversité. C'est à cette époque-là qu'entrent en scène les gens de lettres qui constituent un nouveau public de l'art et auxquels appartient la majorité des amateurs. Les questions qui se posent à propos du statut de l'amateur sont conditionnées par la naissance de la critique d'art qui, dans la période envisagée, se consolide en tant que genre littéraire autonome. La constitution de ce nouveau genre témoigne d'un déplacement d'accent dans le discours sur l'art qui, progressivement, passe de la problématique de la production à celle de la réception des œuvres. Ce siècle se caractérise aussi par une réflexion intense et profonde sur le goût. Si le discours sur l'art en France se définissait auparavant, au XVII^e siècle, par rapport à l'institution académique, la critique d'art se développe en marge de cette institution. Cette situation explique que les amateurs tiennent pour nécessaire la légitimation de leur activité critique : leur autojustification est indispensable lorsqu'ils se hasardent dans un domaine, celui des artistes qui, en réalité, leur est étranger.

Dire que la critique d'art est une activité pleinement critique est une tautologie, une des plus belles. En tout cas, toute critique nécessite une théorie : dans ce sens, la critique d'art est, dès ses débuts, une *activité théorique* dont La Font de Saint-Yenne a théorisé le rôle et les méthodes. Les « théoriciens » majeurs de cette activité sont les amateurs qui ont pris une large part à la création de ce nouveau type de discours polyphonique et polémique qu'est la critique des Salons. En réfléchissant sur la légitimité de leur critique, ils ont mené une activité que l'on peut qualifier, à juste titre, de méta-critique.

Finalement, peut-on conceptualiser la figure de l'amateur qui s'érige en critique d'art vers le milieu du XVIII^e siècle ? Selon Thierry de Duve, « le critique d'art est en somme quelqu'un qui fait profession d'être un amateur »⁴⁶. À première lecture, cette affirmation ne semble qu'une boutade, un bon mot ou, si l'on veut, un cliché. Pourtant, elle exprime à merveille le fait qu'être critique d'art n'est au début guère un métier et encore moins une profession. L'amateur au sens plein du terme est, pour paraphraser Roger de Piles, un particulier qui, sans exercer la peinture, la cultive tout de même, au moins théoriquement, par son amour pour l'art⁴⁷.

⁴⁶ DUVE, Thierry de, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minit, 1989, p. 36. Cité par Vouilloux, Bernard, « Le style dans le discours sur l'art : une notion critique ? », in *L'invention de la critique d'art*, Rennes, PUR, 2002, p. 32.

⁴⁷ Cf. PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes* (1807), Paris, Gallimard, 1989, p. 18.

La figure du père dans les scènes de genre au XVIII^e siècle

Erzsébet PROHÁSZKA

Le présent article sera consacré, comme l'indique aussi notre titre, à l'observation de la figure du père dans les scènes de genre au XVIII^e siècle. Pour ce faire, nous considérerons premièrement les réflexions de Robin Howells afin d'examiner la représentation du père dans les œuvres de Diderot consacrées à l'art dramatique et à la critique d'art. À ce propos, nous envisagerons quelques peintures de genre, notamment celles de Greuze, pour observer comment celui-ci représente le chef de famille dans ses toiles.

Du point de vue de la question de la morale, la société européenne des XVII^e et XVIII^e siècles est, selon Robin Howells, plus développée que celles des siècles précédents, en raison du renforcement de la dominance morale du père au sein de la famille¹. C'est notamment à cette époque qu'apparaît l'idée du bonheur : le bonheur demande « l'ordre moral et l'ordre du plaisir » et un « équilibre » entre ces deux exigences². Le sentiment partagé entre père et enfants – où la force morale ajoute à la force physique – est indispensable aux nouvelles formes du pouvoir, idée à laquelle nous reviendrons.

S'appuyant sur les œuvres littéraires et artistiques de cette époque, Robin Howells a toutes les raisons d'affirmer que la représentation de la figure du père y est fréquente. Il examine de ce point de vue un drame de Diderot, *Le Père de famille* (1761) où le père, sa fille et son fils tiennent des rôles essentiels. Le protagoniste y est représenté comme simplement et absolument le père de famille. Pour commencer, c'est par des exemples tirés de ce drame que nous allons illustrer les changements survenus dans la représentation de la figure du père.

Monsieur D'Orbesson, le père affirme que « les larmes d'un père coulent souvent secret »³ ce qui montre sa prédilection cachée envers son fils. Plus tard il annonce également : « Je n'ordonnerai point. Je prierai »⁴ ce qui signifie chez lui que les supplications remplacent les ordres. Cela n'ébranle pourtant pas le pouvoir du père, tout au contraire, cela le renforce. Par la suite, Monsieur D'Orbesson énumère à son fils, Saint-Albin, « les cadeaux émotionnels » qu'il lui a conférés depuis son enfance, puis il ajoute : « depuis tes plus jeunes ans je t'ai marqué de la tendresse, [...] tu t'en souviens »⁵. Il pose ainsi un poids sentimental sur le fils, ce

¹ HOWELLS, Robert, « Patriarchy, Pathos, Power: The Figure of the Father in Later French Enlightenment Literature and Painting », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 31. n° 1 2008, p. 47-63.

² Sur le sujet en général voir MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.

³ DIDEROT, Denis, *Le Père de famille*, in *Œuvres*, tome IV, Esthétique-Théâtre, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1202.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

qui témoigne nettement d'un changement du rôle du père par rapport à celui des siècles précédents. Nous trouvons utile d'ajouter encore un exemple à ceux qui viennent d'être énumérés : le moment où Monsieur D'Orbesson gronde immédiatement son fils en apprenant que celui-ci est tombé amoureux d'avec une fille de condition inférieure à la sienne. Il parle à ce propos de l'état du fils qui lui cause un « effroi »⁶. Le fils lui répond ainsi, en se jetant aux pieds de son père :

Mon père, vous me voyez à vos pieds, votre fils n'est pas indigne de vous. Mais il va périr, il va perdre celle qu'il chérit au-delà de la vie ; vous seul pouvez lui conserver. Écoutez-moi, pardonnez-moi, secourez-moi, si jamais éprouvé votre bonté ; si dès mon enfance j'ai pu vous regarder comme l'ami le plus tendre.⁷

Il est intéressant de remarquer que les membres de la famille montrent leurs sentiments par leurs corps en particulier. Le geste de soumission du fils (« en se jetant aux pieds de son père ») est précédé par la manifestation de détresse du père (« il soupire, il pleure »⁸). Le langage du corps complète ici visiblement le langage verbal. Chez Diderot les deux types de langage se combinent et s'expriment simultanément : tous les gestes ont une signification importante dans ses œuvres. L'homme n'est pas toujours capable de contrôler son comportement dans toutes les situations comme c'était aussi le cas dans *Le Père de famille*. Les protagonistes se parlent en effet non seulement par des mots mais aussi par une sorte de pantomime qui accompagne leurs paroles⁹. Diderot utilise souvent les points de suspension dans ses textes, ce qui est un procédé fréquent au théâtre et dans la fiction du XVIII^e siècle. Ce signe graphique correspond au style entrecoupé ou haletant. L'interruption du discours ordonné marque une perte de contrôle physique : « Oh, qu'il est cruel ... qu'il est doux d'être père ! »¹⁰. C'est par ces mots que se termine la pièce de théâtre, célébrant ainsi à la fois la douleur et la douceur liée à la paternité.

Dans les *Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot, l'interlocuteur du narrateur, Dorval parle de deux types d'obligation d'un fils envers son père : il évoque l'effet d'une scène imaginaire lorsqu'un père parle à son fils qui le nourrit pendant sa vieillesse. Il fait ensuite allusion à un autre père qui ordonne à son fils d'être toujours honnête, en évoquant la tendresse qu'il lui a donnée quand le fils était encore au berceau. Alors que la première obligation, selon Robin Howells, concerne les besoins physiques, la seconde est relative à une loi morale, à la nécessité de dire toujours la vérité. Pourtant, donner la vie, nourrir ou chauffer l'enfant dans le berceau sont traditionnellement considérées comme des fonctions maternelles. Elles sont cependant attribuées ici au père qui prend alors, au moins métaphoriquement, le rôle féminin. Cela est le modèle du nouveau théâtre national

⁶ *Ibid.*, p. 1205.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 1202.

⁹ Sur l'importance de la pantomime au théâtre cf. DIDEROT, Denis, *Les Entretiens sur le Fils naturel in Œuvres*, t. IV, *Op. cit.* À propos de ce sujet voir GOODDEN, Angelica, *Diderot and the Body*, Oxford, European Humanities Research of the University of Oxford, 2001.

¹⁰ DIDEROT, Denis, *Le Père de famille*, *Op. cit.*, p. 1270.

imaginé par Diderot. Dans ses ouvrages théoriques sur le théâtre, il souligne le fait que rien ne peut être caché, les passions doivent se manifester sur scène. Cette exigence revient également dans *Le Père de famille* où les protagonistes montrent leurs émotions ouvertement au public. Il n'est pas surprenant de voir que Diderot met l'accent sur les mêmes exigences dans ses commentaires sur la peinture consacrés aux scènes de genres.

À ce propos, c'est en premier lieu le nom de Jean-Baptiste Greuze, peintre de genre français peut-être le plus connu au XVIII^e siècle, qui s'impose. Il a notamment exécuté plusieurs tableaux dont le sujet central est la famille, plus particulièrement le père. Il montre dans ses toiles différentes situations et en même temps différents modèles du père.

Le premier tableau que nous allons examiner est *L'Accordée de village* présenté au Salon de peinture de 1761. Il représente une famille nombreuse rassemblée pour assister à la cérémonie : le moment où le père paie la dot de sa fille au fiancé de celle-ci devant un notaire. C'est le père qui se situe au centre du tableau, il est « assis dans le fauteuil de la maison »¹¹. Devant lui on voit son gendre debout, un peu incliné, pour montrer le respect envers son futur beau-père. Comme le constate Diderot, parmi les personnages, c'est le père qui attache principalement les regards, c'est lui qui tient un rôle capital sur cette scène malgré le fait que c'est sa fille qui va se marier. Il est évident que le vieillard dirige toute la famille, il la contrôle avec succès. Le vieil homme fait bon accueil à son gendre, il l'accueille à bras ouverts et ne cache pas les sentiments qu'il éprouve envers le jeune homme. Il semble être content que sa fille ait fait un bon choix : ce mariage semble convenir à sa volonté. Il est fier de son enfant en voyant qu'elle a bien suivi l'éducation donnée. Tous ces éléments témoignent de ce que par cette peinture, Greuze a représenté la famille idéale où tous les membres ont l'air d'être heureux sauf la sœur aînée « qui est appuyée debout sur le dos du fauteuil de son père » et « crève de jalousie, de ce qu'on a accordé le pas sur elle à sa cadette ». ¹² Diderot souligne donc l'exception de cette sœur aînée, les membres de la famille montrent qu'ils s'aiment et vivent dans une communauté harmonieuse¹³.

Par cette toile, Greuze voulait montrer le bon exemple de l'éducation : il voulait instruire le public, l'incitant à la vertu. Greuze a exécuté plusieurs types de peinture, appelée peinture morale, parmi lesquelles *L'Accordée de village* est la première réalisation. Le peintre présente ici le modèle d'un père idéal qui doit éduquer ses enfants à la bonne morale et que sa famille respecte. Diderot est enchanté par le sujet choisi, de même que par les émotions exprimées par les protagonistes : « Le sujet est pathétique, et l'on se sent gagner d'une émotion douce en le regardant. La composition m'en a paru très belle ; c'est la chose comme elle a dû se passer¹⁴. » Diderot retrouve dans ce tableau toutes les caractéristiques qu'il

¹¹ DIDEROT, Denis, *Salon de 1761*, in *Œuvres*, t. IV, éd. cit., p. 232. (Dans la suite: *Salon de 1761*.)

¹² *Ibid.*, p. 233.

¹³ LAMBLIN, Bernard, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 535.

¹⁴ *Salon de 1761*, p. 232.

considère comme essentielles dans une œuvre artistique, c'est-à-dire les émotions et la bonne morale : « Sa composition est pleine d'esprit et de délicatesse. Le choix de ses sujets marque de la sensibilité et de bonnes mœurs¹⁵. »

Une autre peinture de Greuze, *La Piété filiale* de 1763 est également rangée par Diderot parmi les « peintures morales »¹⁶. Le personnage dominant du tableau est un vénérable vieillard qui est paralytique : il est entouré de ses proches qui sont en train de lui apporter nourriture et réconfort dans une scène émouvante. Toute la famille est rassemblée dont les visages, mais surtout celui du vieil homme, sont très touchants : visiblement la famille aime beaucoup le vieillard, ils font leur mieux pour pouvoir lui faciliter la souffrance. Tout le monde regarde attentivement le vieil homme puisqu'il essaie de dire quelques mots. Au moment choisi de la toile, le jeune homme cesse de lui donner à manger et la fille suspend la lecture. Le père doit parler très bas puisque les autres ont besoin de se pencher vers lui. Greuze représente ici également le modèle du père idéal. Celui-ci, d'après le commentaire de Diderot, était certainement un honnête homme qui a fait tout pour sa famille et, maintenant, c'est sa famille qui fait tout pour lui. Ses enfants le nourrissent comme leur père les nourrissait quand ils étaient encore enfants. Ils lui rendent la tendresse et le soin qu'ils ont reçus autrefois de la part de leur père. C'est pour cette raison que Diderot aurait préféré intituler *La Piété filiale* « De la récompense de la bonne éducation donnée »¹⁷. La « peinture morale » a en effet le but d'instruire l'enfant à la bonne morale. La tâche primaire d'un père, selon Diderot, est de montrer le bon chemin aux enfants et, plus tard, quand les parents seront incapables de prendre soin d'eux-mêmes, ce sont leurs enfants qui feront ce devoir à leur place. Ils doivent les remercier de toutes les bontés qu'ils ont reçues pendant leur enfance. Diderot est enchanté de ce tableau, il s'enthousiasme après avoir vu la peinture : « C'est vraiment là mon homme que ce Greuze¹⁸. » Il s'identifie tellement à la scène représentée qu'il ressent lui-même les sentiments qui sont exprimés dans le tableau :

Ah, mon Dieu, comme il me touche ; mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer ; et que cette jeune fille n'était-elle la mienne ! Je l'aurais reconnue à ce mouvement.¹⁹

Faisant abstraction des implications de la théorie de l'identification dont il est également question dans la citation, concentrons-nous sur la vraisemblance des sentiments exprimés par les figures. Greuze a réussi à peindre une scène très émouvante. L'amour dans cette famille est un élément vital. Il est présent entre les parents et les enfants et ils n'hésitent pas à l'exprimer. La citation suivante renvoie à la figure du père : « Sa belle tête est d'un caractère si touchant ; il paraît si sensible aux services qu'on lui rend²⁰. » Tous les personnages de la scène, qui sont dans la

¹⁵ *Ibid.*, p. 235.

¹⁶ DIDEROT, Denis, *Salon de 1763*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 275.

¹⁷ *Ibid.*, p. 275.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

salle, semblent être ébranlés par le fait que leur père ou leur grand-père soit gravement malade : « Sa peine n'est pas seulement sur son visage, elle est dans ses jambes, elle est partout²¹. »

Malgré le fait que le vieil homme ait une maladie inguérissable, il reste toujours le chef de la famille. Il est au centre de la famille, les autres écoutent attentivement tous ses souhaits. L'arrangement des personnages de la composition s'accorde également avec son rôle central. « Tout est rapporté au principal personnage et ce qu'on fait dans le moment présent, et ce qu'on faisait dans le moment précédent²². » La peinture met en scène, nous le répétons, une famille idéale où la solidarité est fort présente. Selon Diderot, chacun fait ce qu'il doit faire et le tableau, en tant que peinture morale, est ainsi à « nous corriger et à nous inviter à la vertu »²³.

Le dessin de Greuze, intitulé *La Mort d'un père, regretté par ses enfants* peut être considéré comme la suite de *La Piété filiale* car il représente un vieil homme qui vient de mourir entouré de sa famille. Nous découvrons la même solidarité et l'amour entre les membres de la famille. Ils souffrent, ils pleurent et semblent inconsolables à cause de leur douleur. Là aussi, le peintre représente un père aimable, il a dû avoir mené une vie exemplaire puisque sa mort a causé un chagrin insupportable à ses proches. Greuze montre dans ce dessin aussi l'exemple du bon père qui aime sa famille pendant toute sa vie et qui n'est pas abandonné, même lors de sa mort. Diderot est content de la réalisation du sujet : « Greuze s'est montré un homme de génie » puisque « [le dessin] est beau de composition, d'expression et d'effet »²⁴. La présence des émotions, dans ce tableau aussi, enchante le philosophe : c'est en effet un élément essentiel dans les œuvres artistiques de l'époque. Elle est plus particulièrement requise dans les peintures d'histoire : l'originalité de Greuze réside dans ce qu'il transmet l'expression des passions, la forte psychologisation des émotions, dans la peinture de genre.

Nous avons vu comment Greuze a représenté le modèle idéal d'un père qui est aimable et, par son exemple, peut conduire ses enfants à la vertu. Le peintre a cependant également représenté le contraire de celui-ci, le modèle du père qui a manqué de montrer à ses enfants la bonne morale, ce qui a par la suite fortement influencé le comportement de ceux-ci. *Le Fils ingrat* est une esquisse de ce type. Le fils se situe au côté droit de la composition. Son corps est tourné vers la porte ouverte, annonçant sa volonté de quitter la pièce, et son visage est apeuré. D'après la description de Diderot, il veut s'engager dans l'armée contre l'avis de son père. Le père est assis sur une chaise à droite, tendant ses bras vers son fils avec un visage exprimant la colère et il est retenu par une servante à genoux au sol. Il est donc, dans cette scène, en position de supériorité face à son fils au visage effrayé. De plus, les deux bras levés et dirigés vers son fils nous donnent le sentiment que le vieillard

²¹ *Ibid.*, p. 276.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 275.

²⁴ DIDEROT, Denis, *Salon de 1769*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 869. (Dans la suite: *Salon de 1769*.)

veut maudire, voire frapper son fils. Greuze montre ici un père perplexe qui a échoué dans son rôle de père car son fils ne l'écoute pas. Le reste de la famille par contre supplie le fils de ne pas quitter la maison. Sa famille, sa mère, son petit frère et sa sœur, essayent donc de le retenir.

Diderot a commenté l'esquisse de ce tableau dans le *Salon de 1765*. Selon lui, le fils n'obéit pas à ses parents parce qu'il a été gâté pendant son enfance. Cette peinture a aussi une très forte intention moralisante à l'égard du public, plus particulièrement des fils qui doivent obéir à leur père, sinon ils peuvent être punis comme le protagoniste du tableau. Le père est devenu sévère et furieux à l'égard de son propre fils par le fait que celui-ci veut partir : « Le père en est indigné, il n'épargne pas les mots durs à cet enfant dénaturé²⁵. » Il ne peut plus contrôler ses passions. Par ce tableau, Greuze nous avertit qu'il ne suffit pas d'aimer nos enfants mais il faut aussi les éduquer, entre autres, à l'obéissance.

Le *Fils puni* peut être considéré comme la suite du tableau précédent. Le fils, qui est parti, retourne maintenant auprès des siens, au moment de la mort de son père. Diderot commente également l'esquisse de ce tableau dans le *Salon de 1765* :

Il [le fils] entre. C'est sa mère qui le reçoit ; elle se tait, mais ses bras tendus vers le cadavre lui disent : Tiens, vois, regarde : voilà l'état où tu l'as mis !... Le fils ingrat paraît consterné, la tête lui tombe en avant, et il se frappe le front avec le poing. Quelle leçon pour les pères et pour les enfants !²⁶

Le commentaire de Diderot met en évidence que parallèlement au *Fils ingrat*, cette peinture est un parfait exemple des intentions moralisantes de Greuze. D'après sa description, le fils montre de la tristesse et de la contrariété. Son visage exprime sa douleur : il regrette fortement sa désobéissance. Sa mère lui montre la scène avec réprobation, le rendant responsable, tandis que ses frères et sœurs entourent le corps en pleurant. Dans la lecture de Diderot, la mort et la souffrance de la famille ne manquent pas de toucher le public. Le message que le peintre veut transmettre semble évident : là aussi, pour qu'une famille soit harmonieuse, l'obéissance des enfants et la résolution des pères sont indispensables. Diderot aime non seulement le sujet touchant mais aussi la manière avec laquelle Greuze a exécuté la peinture : « Cela est beau, très beau, sublime, tout, tout » et ajoute que bien que l'homme ne fasse rien de parfait, « c'est pourtant un chef-d'œuvre de l'art »²⁷.

Finalement, nous allons nous pencher sur l'analyse d'une peinture qui diffère des précédentes par son genre : c'est une peinture d'histoire. Le tableau intitulé *Septième Sévère et Caracalla* représente pourtant le même type de père que *Le Fils ingrat* : un père fâché contre son fils et dont le regard exprime un fort mépris. Greuze a choisi pour thème un fils ayant une telle soif de pouvoir qu'il aurait été capable de tuer même son propre père. Le fils n'arrive pas à commettre effectivement le crime, mais il accable tellement son père que celui-ci meurt un an après. Greuze illustre l'épisode des reproches qui montre la monstrosité du fils. Il y

²⁵ DIDEROT, Denis, *Salon de 1765*, in *Œuvres*, t. IV, *Op. cit.*, p. 390.

²⁶ *Ibid.*, p. 391.

²⁷ *Ibid.*

a tout lieu de croire que le peintre ait eu, par le choix de sujet, l'intention d'instruire le spectateur et de montrer le bien moral au public. Le tableau suggère que rien ne reste caché, et qu'on reçoit la punition méritée. Pourtant, Diderot reproche au peintre que le sujet choisi ne soit pas exempt d'ambiguïté si l'on examine un peu l'histoire qui lui a servi de base. L'empereur lui-même était, selon les sources, un soldat cruel, persécuteur des chrétiens et enseignait à ses troupes la plus grande sauvagerie. Considérant la question qui peut alors se poser, à savoir si Septime Sévère était responsable ou non de la monstruosité de son fils Caracalla, nous pouvons dire que cette toile met en scène l'exemple de la mauvaise éducation davantage que de la cruauté du fils. C'est d'ailleurs par cette toile que Greuze veut se faire agréer à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1769. Il espère que cette œuvre lui vaudra le titre de peintre d'histoire, mais ses espoirs ne se réaliseront jamais : les membres de l'Académie, deux jours après l'exposition, le 23 août 1769, acceptent de le recevoir parmi eux, non pas comme peintre d'histoire, mais seulement comme peintre de genre. Même Diderot qui était enchanté auparavant devant l'esquisse préparatoire du peintre, écrit lors de l'exposition : « le tableau ne vaut rien », on n'y voit « aucun principe de l'art », « nulle magie », « nulle harmonie », « tout est, dur et sec », « tableau d'élève », « tout au plus médiocre bas-relief »²⁸. Malgré les reproches des critiques contemporains, *Septime Sévère et Caracalla* compte pourtant aujourd'hui parmi les œuvres les plus célèbres de Greuze.

Par ses « peintures morales », Greuze avait apparemment le désir de hausser la peinture de genre au niveau de la peinture d'histoire. Il multipliait les attributs allégoriques et se plaisait à souligner le caractère littéraire de son œuvre. Il nous semble qu'il voulait représenter les personnes de tous les jours en héros : pères nobles, mères dévouées, enfants respectueux. Il voulait réaliser par là un roman en tableaux, pareil à une sorte de « roman-feuilleton », avec une série des toiles dont les protagonistes sont tous issus de la même famille. Greuze a ainsi créé une nouvelle sorte de peinture de genre par ses toiles qui contiennent des éléments rappelant la peinture d'histoire. Sa volonté de représenter des passions, de raconter une série d'événements suggère son intention d'élever la peinture de genre à un niveau plus haut, celui où se trouvait à l'époque uniquement la peinture d'histoire.

D'après les citations tirées des drames de Diderot et, surtout, des scènes de genre analysées de Greuze, nous pouvons constater qu'à l'époque, le père a continué à jouer un rôle principal au sein de la famille. Il était toujours le responsable du bon fonctionnement de celle-ci, sa fonction a cependant considérablement changé par rapport aux siècles précédents : le père autoritaire donne alors la place à celui qui assume la responsabilité de l'éducation de ses enfants. C'est la raison pour laquelle Greuze a mis l'accent sur l'importance de l'éducation dans ses tableaux. En plus, le père exprime désormais ses sentiments, souvent l'amour, envers ses enfants soit par des mots soit par des gestes, cela ne cause pourtant pas la diminution de son autorité. Il est encore à noter que les critiques d'art de l'époque, tel Diderot, ont exigé une « lisibilité » évidente des toiles, puisque « le bon tableau est celui qui prêtera à une

²⁸ *Salon de 1769*, p. 864.

lecture univoque à l'écart de toute errance possible²⁹. » Il nous semble que Greuze ait répondu à cette exigence en montrant clairement l'exemple du « bon » et puis du « mauvais » père. À cette exigence de lisibilité s'ajoute également une autre, celle de toucher le spectateur par les émotions exprimées dans les toiles. L'art de Greuze a parfaitement répondu à cette exigence d'émouvoir : c'est en effet par la forte psychologisation des personnages – parmi lesquels la figure du père tient un rôle déterminant – que Greuze a renouvelé la scène de genre au milieu du XVIII^e siècle.

²⁹ DÉMORIS, René, *Du texte au tableau: les avatars du lisible de Le Brun à Greuze*, 2005, consulté le 12/01/2008, <http://edel.univ-poitiers.fr/licorne/document.php?id=429#bodyftn34>

La sculpture, dit « l'art des aveugles » au XVIII^e siècle

Zsófia SZÚR

L'histoire de l'art a été toujours marquée par une réflexion concernant les positions respectives des arts dans leur hiérarchie. Dans le présent article, nous examinerons deux questions qui se rattachent à cette problématique : d'une part les conceptions de Diderot et de son ami Falconet sur la comparaison de la sculpture et de la peinture, et, de l'autre, la question de la capacité des statues de bien représenter la chair.

Au cours du XVII^e siècle la peinture est plus appréciée que la sculpture ce qui peut être ramené aux différentes raisons. À l'époque, un art est tenu pour plus noble que l'autre s'il exige plus de capacités intellectuelles lors de la création et aussi de l'interprétation de la part du spectateur. La sculpture est tenue encore au XVII^e siècle plutôt pour le résultat d'une activité purement manuelle. Cette conception s'enracine au XVI^e siècle : selon la théorie de Léonard de Vinci, la création d'une sculpture exige moins de pensées théoriques et moins d'effort intellectuel que la peinture d'un tableau. À en croire de Vinci, pendant la réalisation d'une sculpture, il ne faut avoir que des mains fortes¹. Deux siècles plus tard, pour Diderot, l'art de la sculpture semble également moins intéressant que l'art de la peinture, parce que cette dernière doit inventer chaque fois des solutions originales pour la création artistique qui a sa racine dans le néant, tandis que le sculpteur ne doit en effet que « libérer » la figure qui se cache dans la pierre : « Voilà le bloc de marbre, la figure y est, il faut l'en tirer. Voilà la toile, elle est plane, c'est là-dessus qu'il faut créer ; il faut que l'image sorte, s'avance, prenne le relief, que je tourne autour². »

Le débat sur la position respective de ces deux branches artistique survit donc au XVIII^e siècle : selon les théoriciens, la sculpture est plus éloignée de la nature et de la vérité que la peinture, car pour cette première, la représentation de l'instant, de l'éphémère, de tout ce qui est fugitif est impossible³. C'est aussi dans ce sens que Diderot écrit dans son *Salon de 1765* que « la première [la sculpture] a certainement moins d'objets et moins de sujets que la seconde [la peinture] : on peint tout ce qu'on veut ; la sévère, grave, et chaste sculpture choisit »⁴.

Par contre, il n'est pas surprenant que le sculpteur Falconet a un autre point de vue là-dessus : dans ses *Réflexions sur la sculpture* il énumère quelques difficultés propres à la sculpture : « Un sculpteur n'est dispensé d'aucune partie de son étude à la faveur des ombres, des fuyants, des tournants [et] des raccourcis⁵ ». Il

¹ LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La tache aveugle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 16.

² DIDEROT, Denis, « Salon de 1765 », in *Œuvres*, t. 4 : *Esthétique – Théâtre*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. "Boquins", 1996, p. 440. (Dans la suite : *Salon de 1765*.)

³ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 101.

⁴ *Salon de 1765*, p. 441.

⁵ FALCONET, Étienne-Maurice, « Réflexions sur la sculpture », in *Œuvres diverses concernant les arts*, Paris, Jombert Jeune Librairie, 1787, p. 6, cf. <http://books.google.hu/books?id=u3EGAAAAQAAJ>, site

entend par là que les œuvres des sculpteurs doivent être minutieusement élaborées dans tous leurs détails car elles ne peuvent pas être cachées par quelque effet de lumière. Plus loin, il met en évidence une autre problématique de la représentation sculpturale, celle de l'existence de plusieurs points de vue autant « qu'il y a de points dans l'espace qui l'environne »⁶, à savoir la statue. Par cet argument, il essaye de prouver même la supériorité de la sculpture sur la peinture, car selon lui, une seule statue arrive à donner plusieurs perspectives au spectateur qui tourne autour de l'ouvrage alors que la peinture n'offre qu'un point de vue unique.

Ensuite, il démontre que la peinture a plusieurs moyens de capter l'attention du spectateur comme par exemple : « [...] les différents groupes, les attributs, les ornements, les expressions de plusieurs personnages qui concourent au sujet ; elle intéresse par les fonds, par le lieu de la scène, par l'effet général⁷. » C'est la raison pour laquelle, selon Falconet, la peinture produit l'admiration du spectateur par l'effet global qu'elle offre, tandis que la sculpture « n'a le plus souvent qu'un mot à dire »⁸ : celle-ci exige alors plus de précision lors de la création. Cela implique que la sculpture ne peut pas profiter des moyens propres à la peinture, car la sculpture ne représente que l'objet même qu'il est très important de bien représenter :

... il faut que ce mot soit énigmatique. C'est par là qu'il fera mouvoir les ressorts de l'ame, à proportion qu'elle sera sensible, & que lui-même aura approché du but.⁹

Pourtant, Falconet admet que cette facilité de la création de l'illusion dans la peinture mène à la fois à plusieurs difficultés dont un sculpteur ne doit pas s'occuper :

Autant d'objets que le peintre a de plus à représenter que le sculpteur, autant d'études particulières. L'imitation vraie des ciels, des eaux, des paysages, des différents instants du jour, des effets variés de la lumière [...] exigent des connoissances & des travaux nécessaires aux peintres, dont le sculpteur est entièrement dispensé.¹⁰

Il est intéressant de noter que Diderot, qui affirme la supériorité de la peinture sur la sculpture, a le même avis concernant cette question. Selon lui, les sujets plus complexes offrent plus de difficultés à l'artiste, car celui-ci doit être compétent dans bien des questions en même temps. Il affirme que « [l]'art de grouper est le même, l'art de draper est le même [dans les deux arts] ; mais le clair-obscur, mais l'ordonnance, mais le lieu de la scène, mais les ciels, mais les arbres, mais les eaux, mais les accessoires, mais les fonds, mais la couleur, mais tous les accidents ...¹¹ » rendent la peinture plus difficile à bien élaborer.

consulté le 15/01/2009 (Lors de la citation des ouvrages anciens, nous respectons l'orthographe de l'édition consultée.)

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 9-10. L'expression « ce mot » veut dire dans cette citation « motif ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ *Salon de 1765*, p. 441.

Bien sûr, Diderot et Falconet abordent la question de la difficulté lors de la création des œuvres des points de vue différents. Ils veulent prouver tous les deux que l'un des ces deux arts exige plus d'attention de la part de l'artiste, c'est-à-dire qu'il propose plus de difficultés lors de la création. Falconet souligne l'effet ressenti par les spectateurs, qui doit être atteint par la représentation fidèle de l'objet principal sans l'aide d'autres moyens tels la couleur ou le clair-obscur, qui peuvent détourner l'attention du spectateur. Quant à Diderot, lui, il mentionne le processus de la création picturale qui est rendu difficile par la complexité de la représentation. Et pourtant, il avoue dans son *Salon de 1765* qu'« une légère incorrection de dessin qu'on daignerait à peine apercevoir dans un tableau est impardonnable dans une statue »¹². C'est par la couleur qu'une incorrection peut être rendue supportable selon Diderot :

C'est la couleur qui attire, c'est l'action qui attache ; ce sont ces deux qualités qui font pardonner à l'artiste les légères incorrections du dessin ; je dis à l'artiste peintre, et non à l'artiste sculpteur. Le dessin est de rigueur en sculpture ; un membre, même faiblement estropié, ôte à une statue presque tout son prix.¹³

C'est exactement l'idée de Falconet qui reconnaît la complexité comme difficulté, mais selon lui il s'agit d'une difficulté qui est en même temps une sorte de facilité.

Falconet et Diderot sont alors d'accord concernant la question de l'incorrection du dessin dans ces deux arts. Falconet affirme que les défauts sont plus supportables dans une toile que dans une sculpture :

La peinture est encore agréable, même lorsqu'elle est dépourvue de l'enthousiasme & du génie qui la caractérisent ; mais sans l'appui de ces deux bases, les productions de la sculpture sont insipides.¹⁴

C'est la raison pour laquelle à la comparaison de ces deux domaines d'art, il convient d'ajouter aussi les différentes idées sur la question des couleurs : leur présence dans la peinture aussi bien que leur absence dans la sculpture.

Diderot annonce dans son *Essai sur la peinture* que ce sont les couleurs qui transmettent la vie à l'œuvre, autrement dit, c'est la couleur qui donne l'âme à la peinture¹⁵. Il commence ses « petites idées sur la couleur » par l'affirmation suivante : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime »¹⁶. Nous constatons alors que, selon lui, c'est la couleur – « le souffle divin » – qui rend vivants les objets inanimés. Bien sûr, à propos de la sculpture, on ne parle pas d'habitude de couleurs, et même dans le cas des statues faites des différentes matières – par exemple des

¹² *Ibid.*

¹³ DIDEROT, Denis, « Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie », in *Œuvres*, t. 4., *Op. cit.*, p. 1040. (Dans la suite : *Pensées détachées.*)

¹⁴ FALCONET, *Op. cit.*, p. 12.

¹⁵ En ce qui concerne la conviction de Diderot sur l'importance des couleurs dans la peinture, il suit à ce point la théorie de Roger de Piles. (DÉMORIS, René, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1999, p. 158.)

¹⁶ DIDEROT, Denis, « Essais sur la peinture », in *Œuvres*, t. 4., *Op. cit.*, p. 472. (Dans la suite : *Essais sur la peinture.*)

marbres en différentes couleurs – Diderot doute que l'effet soit vraiment vraisemblable à la nature. Diderot pose la question suivante dans son *Salon de 1765* : « quel serait l'effet du coloris le plus beau et le plus vrai de la peinture sur une statue¹⁷ » ? La réponse qu'il donne à sa propre question est sans équivoque :

Mauvais, je pense. Premièrement, il n'y aurait autour de la statue qu'un seul point où ce coloris serait vrai. Secondement il n'y a rien de si déplaisant que le contraste du vrai mis à côté du faux, et jamais la vérité de la couleur ne répondra à la vérité de la chose [...].¹⁸

Son ami Falconet condamne également la couleur dans la sculpture, il avoue pourtant que dans certains cas, elle pourrait produire des effets intéressants :

Ce n'est pas que de très habiles sculpteurs n'aient emprunté les secours dont la peinture tire avantage par le coloris ; Rome & Paris en fournissent des exemples. Sans doute que des matériaux de diverses couleurs, employés avec intelligence, produiroient quelques effets pittoresques : mais distribués sans harmonie, cet assemblage rend la sculpture désagréable & choquante.¹⁹

Il est encore très intéressant de noter, toujours en rapport avec cette même question, que Marmontel a une idée entièrement opposée à celle de Diderot. Il refuse l'utilisation des couleurs dans la sculpture pour éviter la ressemblance totale qui peut être effrayante et douloureuse²⁰. Si d'une part, Diderot condamne l'utilisation des couleurs dans la sculpture parce que selon lui, cela ne peut jamais offrir une vraisemblance totale, d'autre part, Marmontel interdit les couleurs par peur de rendre les statues trop ressemblantes à la nature.

Falconet affirme dans ses *Réflexions sur la sculpture* que « la sculpture [...] est le dépôt le plus durable des vertus des hommes & de leurs foiblesses »²¹. Diderot reconnaît également que le caractère durable des statues est très important en général par rapport aux peintures : les statues peuvent être conçues comme l'héritage d'une époque. La matière des statues leur donne la possibilité d'être quasi éternelles et, plus loin, elles évoquent également les souvenirs d'une nation : « ce sont des ouvrages de sculpture qui transmettent à la postérité les progrès des beaux-arts chez une nation²² ». Diderot revient plusieurs fois à cette problématique, comme en 1767 aussi à propos d'un buste exécuté par Le Moyne : « Qu'en pensera la postérité²³ » ? Il semble évident alors que Diderot tout comme Falconet croient à ce que l'art de leur époque sera jugé par les statues qui resteront à la postérité, mais cet accord n'explique guère la supériorité de la sculpture sur la peinture, point sur lequel leurs opinions divergent par ailleurs.

¹⁷ *Salon de 1765*, p. 443.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ FALCONET, *Op. cit.*, p. 10.

²⁰ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 237.

²¹ FALCONET, *Op. cit.*, p. 2.

²² *Salon de 1765*, p. 456.

²³ DIDEROT, Denis, « Salon de 1767 », in *Œuvres*, t. 4, *Op. cit.*, p. 798-799. (Dans la suite : *Salon de 1767*.)

Mais si l'on aborde cette question sous l'angle philosophique, nous pouvons constater qu'avant le XVIII^e siècle, la théorie des sens, selon laquelle la vue est supérieure au toucher, semble justifier aussi la supériorité de la peinture sur la sculpture parce que les théoriciens démontrent un parallèle entre les sens et les arts, à savoir ils attachent la vue à la peinture et le toucher à la sculpture²⁴. Mais au XVIII^e siècle, la hiérarchie des sens établie à la base de leur importance lors du processus de la connaissance humaine change, ce qui implique nécessairement un changement du jugement des différents domaines artistiques. Selon l'importance accrue du toucher face à la vue, la peinture ne devrait être plus appréciée que la sculpture seulement parce que cette première est nettement attachée à la vue.

À l'époque des Lumières, la sculpture est tenue pour « l'art des aveugles » pour qui les couleurs n'ont aucune importance, mais qui mettent l'accent sur le toucher lors de la perception. Parmi les domaines d'art, c'est sans doute la sculpture qui est le plus liée au toucher. Avec les mots de Diderot, « [l]a sculpture est faite pour les aveugles et pour ceux qui voient »²⁵. Diderot ne trouve pas pertinente la comparaison de la sculpture et de la nature à cause du manque des couleurs : il trouve que les figures sculptées sont simples et « toute[s] blanche[s] »²⁶. De même, il retrouve dans une statue « si peu [des] données qui pourraient faciliter la comparaison de l'ouvrage de l'art avec celui de nature »²⁷. Ces affirmations sont comme autant de preuves pour l'esthétique coloriste de Diderot : il fonde sa critique de la sculpture en premier lieu sur l'absence des couleurs. Bien évidemment, les couleurs rendent une œuvre d'art plus vraisemblable car les couleurs sont présentes dans le monde. Pourtant, à part l'absence des couleurs, Diderot a également un autre critère à cause duquel il sous-estime la sculpture. Selon lui, l'œuvre est réussie lorsqu'elle arrive à imiter fidèlement la nature, mais il est persuadé que la sculpture, avec la froideur et la lourdeur du marbre et de la pierre, n'est pas capable de bien représenter le monde pour la simple raison qu'elle ne s'accorde pas avec les qualités fragiles²⁸ :

C'est que la matière qu'elle emploie est si froide, si réfractaire, si impénétrable ; mais surtout, c'est que la principale difficulté de son imitation consiste dans le secret d'amollir cette matière dure et froide, d'en faire de la chair douce et molle [...].²⁹

Le sens du toucher pose une question qui est peut-être encore plus intéressante en sculpture qu'en peinture. Il est évident que la matière la plus souvent utilisée par les sculpteurs donne réellement une autre sensation lors du toucher que celle des objets représentés. Le marbre est froid, il diffère sensiblement du corps humain : la matière des statues est dure, contrairement à la peau et à la chair. Selon Diderot, il faut « rendre chaudement »³⁰ la nature et « faire de la chair douce et molle »³¹. Diderot

²⁴ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 19.

²⁵ *Salon de 1765*, p. 441.

²⁶ *Ibid.*, p. 440.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 101-102.

²⁹ Cette question se pose par rapport à celle de la représentation franche de la nudité des sexes : elle est moins « scrupuleuse » selon Diderot dans la sculpture que dans la peinture, parce que cette première est beaucoup plus semblable à la vérité que cette dernière. (*Salon de 1765*, p. 442.)

³⁰ *Ibid.*

considère dans son *Essais sur la peinture* comme la tâche la plus difficile d'un artiste la représentation fidèle de la chair :

[C]'est la chair qu'il est difficile de rendre ; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat ; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpirent imperceptiblement ; c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste.³²

La question se pose alors avec vigueur si la chair peut être fidèlement rendue par la sculpture sans les couleurs, sans la mollesse de la matière froide. Pour cette raison, nous nous concentrerons par la suite sur la question de la représentation fidèle de la chair dans la sculpture à travers la présentation de quelques œuvres majeures du XVIII^e siècle, d'après les critiques d'art de Diderot et les *Réflexions* de Falconet.

Premièrement, il est intéressant de mentionner que, selon Falconet, les statues antiques n'arrivent pas à la représenter fidèlement bien qu'elles soient considérées comme les imitations les plus parfaites de la nature selon les critiques d'art du XVIII^e siècle :

Je [Falconet] ne dois pas oublier ici une observation importante au sujet des anciens ; elle est essentielle sur la manière dont les sculpteurs traitaient les chairs. Ils étoient si peu affectés des détails, que souvent ils négligeoient les plis & les mouvements de la peau dans les endroits où elle s'étend & se replie selon le mouvement des membres.³³

Falconet va encore plus loin en affirmant dans ses *Réflexions sur la sculpture* que les sculpteurs de son époque sont supérieurs aux sculpteurs anciens dans la représentation fidèle de la chair : « Cette partie de la sculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection³⁴ ».

Par contre, comme nous avons déjà constaté, Diderot est relativement sceptique concernant l'aptitude de la sculpture à offrir la représentation vraisemblable des êtres : à son avis, elle n'est pas apte à rendre la nature aussi fidèlement que la peinture. Il n'est pourtant pas totalement insensible aux valeurs de la sculpture – ou plutôt de certains sculpteurs – car il avoue que quelquefois la représentation des statues est très fidèle et, parfois même, il exprime devant les statues une exaltation aussi grande que devant un tableau de Chardin pour leur vraisemblance. Pour cette raison, il faut bien reconnaître que Diderot aime la sculpture lorsqu'il y retrouve ce qu'il aime dans la peinture³⁵.

Pour comprendre les critiques de Diderot, nous devons éclairer en quelques mots les circonstances d'écriture de ses *Salons* : il y décrit les œuvres d'art pour les lecteurs qui ne les ont pas vues auparavant lors des expositions. Il essaie de recréer les objets par des mots qui permettent à ses lecteurs – ceux de la revue manuscrite intitulée *La Correspondance littéraire* – d'imaginer et de voir en pensée ces œuvres en lisant les descriptions. Par la suite, nous nous occuperons des statues des artistes

³¹ *Ibid.*

³² *Essais sur la peinture*, p. 475.

³³ FALCONET, *Op. cit.*, p. 23.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 107.

qui arrivent à bien représenter la nature même selon la critique parfois assez sévère de Diderot par l'analyse de ses écrits théoriques et critiques. Il affirme notamment que « l'homme n'est pas Dieu »³⁶ et que « l'atelier de l'artiste n'est pas la nature »³⁷. Mais comme nous avons déjà vu, Diderot tient au principe que « [l]e vrai de la nature est la base du vraisemblable de l'art »³⁸. Il cherche donc dans les œuvres la représentation la plus fidèle possible de la nature.

Si de temps à autre, Diderot propose aux lecteurs-spectateurs de toucher les toiles et les statues, c'est peut-être aussi à cause des débats philosophiques du XVIII^e siècle, selon lesquels la vérité peut être décidée par le toucher, car la vue peut être la source des tromperies : le toucher a alors une fonction de vérification lors de la perception. À ce facteur s'ajoute un autre, à savoir que les lecteurs des *Salons* ne sont pas véritablement présents lors de la perception des œuvres, c'est-à-dire que l'acte de toucher ne peut évidemment pas être réel, mais Diderot veut raconter dans le détail ce qu'il voit pour que ses lecteurs puissent devenir en même temps des spectateurs. Il fait alors appel au toucher lors de la description des œuvres bien réussies : celles qui imitent quasi-parfaitement la nature, et qui donnent l'impression d'être touchées comme les véritables objets. À ce même propos, nous pourrions transformer la formule de Roger de Piles : « les Yeux ont horreur des choses que les Mains ne voudraient pas toucher » dans le cas de Diderot en celle-ci : « les mains désirent toucher ce que les yeux aiment voir³⁹. »

Comme nous avons déjà constaté, l'une des valeurs, peut-être la plus importante, que Diderot recherche le plus souvent dans les statues du point de vue de leur vraisemblance, est la représentation fidèle de la chair. Pour cette raison, il fonde souvent sa critique sur la recherche de l'effet de mollesse des corps : il écrit en 1767 à propos d'un buste de Le Moyne que « la chair avec sa mollesse n'y est pas »⁴⁰, puis, il continue sa critique en dénonçant d'autres ouvrages du même artiste, exposés au même Salon : « Si le premier n'était pas de chair, bien moins celui-ci⁴¹ ». En dépit de sa méfiance à l'égard de la représentation fidèle par la sculpture, Diderot y retrouve quelquefois les qualités de la chair et, dans ces cas-là, il estime cet art. Il écrit sur l'œuvre de M. Caffieri en 1771 : « le solide de la chair s'y fait sentir sans dureté ; bref c'est une figure qui m'a fait beaucoup de plaisir⁴². » Le critique revient souvent à la question du rapport de la sculpture et de la chair : il écrit sur une figure en marbre d'Allegrain que « celle-ci a la gorge élastique comme la chair. Quelle souplesse de peau ! »⁴³, Diderot loue également la statue de Houdon : « [son] visage est moelleux et touché avec finesse »⁴⁴, la statue de Pajou : qu' « [i]l y a pourtant [...]

³⁶ *Essais sur la peinture*, p. 476.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Pensées détachées*, p. 1040.

³⁹ DÉMORIS, *Op. cit.*, p. 165.

⁴⁰ *Salon de 1767*, p. 798.

⁴¹ *Ibid.*, p. 799.

⁴² DIDEROT, Denis, « Salon de 1771 », in *Œuvres*, t. 4, *Op. cit.*, p. 941. (Dans la suite : *Salon de 1771*.)

⁴³ *Salon de 1767*, p. 800.

⁴⁴ DIDEROT, Denis, « Salon de 1781 », in *Œuvres*, t. 4, *Op. cit.*, p. 1003. (Dans la suite : *Salon de 1781*.)

de la peau, de la chair dans cette insipide figure ... »⁴⁵ ou il est encore enthousiaste à propos de Berruer parce que « ce jeune homme sait amollir et vivifier le marbre »⁴⁶. L'expression « vivifier » est un grand éloge : elle rappelle le « souffle divin » de l'anecdote de Pygmalion, et renvoie à ses *Essais sur la peinture* où Diderot écrit de l'utilisation des couleurs dans la peinture qu'elles animent les figures.

À la lumière des comptes rendus des *Salons* consacrés à la sculpture, il devient vite évident qu'aux yeux de Diderot, la sculpture la plus parfaite est celle de Falconet qui représente *Pygmalion aux pieds de sa statue à l'instant où elle s'anime*. Dans cette œuvre, qui présente l'instant où Galatée s'anime selon la légende ancienne, Diderot retrouve ce qu'il cherche dans l'art de sculpture, à savoir l'imitation parfaite de la nature. Diderot trouve la statue de la fille « animée » aussi impressionnante que pouvait l'être la statue originale dans l'histoire bien connue d'après la légende. Il nomme le sculpteur l'« [é]mule des dieux »⁴⁷ qui a « renouvelé le miracle »⁴⁸. Dans l'imagination de Diderot, les personnages du groupe s'animent :

Quelles mains ! Quelle mollesse de chair ! Non, ce n'est pas du marbre. Appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté, cédera à votre impression. Combien de vérité sur ces côtés ! Quel pieds ! Qu'ils sont doux et délicats !⁴⁹

Diderot pense reconnaître dans cette statue la vraie chair, voire, il y retrouve même les nuances des chairs. Selon le critique, le sculpteur était capable dans ce cas-là de différencier les chairs des différents personnages : l'enfant, la jeune femme et l'homme. Il annonce que « [c]'est une matière une, dont le statuaire a tiré trois sortes de chairs différentes. Celles de la statue ne sont point celles de l'enfant, ni celles-ci les chairs du Pygmalion »⁵⁰. Il est vrai que la peau – « les chairs » – des hommes varient selon l'âge et le sexe. Bien que le critique ne le mentionne pas, cette différence – à savoir la différence dans la flexibilité et la dureté de la chair – peut être perçue non seulement par la vue, mais aussi par le toucher. Diderot trouve ce groupe de statues si vraisemblable qu'il propose aux spectateurs de toucher les figures pour sentir leurs mollesse⁵¹. Bien sûr, ce tact ne peut être qu'imaginaire car par un vrai toucher, l'illusion s'effondrait sûrement. Plus loin, ce mouvement vers l'œuvre ne peut jamais être réel parce que Diderot propose de toucher la statue à ses lecteurs et non à quelque personne réelle qui l'accompagne lors de ses visites aux *Salons*. Par l'assimilation de la matière de la statue à la chair, il aide à bien imaginer cette sculpture pour les gens qui lisent ses lignes sans voir la statue. Grâce à la description de Diderot, ils voient dans leur imagination des figures vraies qui

⁴⁵ *Salon de 1767*, p. 803.

⁴⁶ *Salon de 1765*, p. 456.

⁴⁷ DIDEROT, Denis, « Salon de 1763 », in *Œuvres*, t. 4., *Op. cit.*, p. 286.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Il est aussi intéressant de mentionner que Diderot retrouve également la représentation des sentiments dans le groupe *Pygmalion et Galatée* : « Ô Falconet, comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour fondus ensemble. » (*Ibid.*) Cette énonciation confirme bien son opinion sur la vraisemblance de l'œuvre.

peuvent être touchées et non seulement vues, des figures qui ont des corps mous et chauds, et qui sont donc très loin de la froideur du marbre.

Diderot revient souvent à cette statue dans ses critiques, il en parle comme d'un modèle à suivre pour les autres sculpteurs. Il écrit par exemple à propos d'un bas-relief de Le Moyne que : « Pour ces chairs-là, elles sont belles assurément, mais ce n'est pourtant pas encore la mollesse de la statue de *Pygmalion* ...⁵². » Également à propos de l'éloge de cette statue, il cite l'exclamation d'un autre sculpteur, Pigalle qui s'est écrié, selon Diderot, que « [J]e voudrais bien l'avoir fait⁵³ ». Cette exclamation témoigne de ce que ce n'est pas seulement Diderot qui considère cette statue comme l'une des plus belles sculptures de l'époque, mais aussi les artistes contemporains.

Pourtant, dans les critiques de Diderot en général, nous ne retrouvons pas souvent l'éloge sans réserves de Falconet, parce que – comme Diderot avoue dans son *Salon de 1765* – il juge ce sculpteur « avec [...] sévérité, au poids du sanctuaire »⁵⁴. Mais ensuite, il reconnaît qu'en dépit des « défauts de ses morceaux, il n'y a pas un artiste à l'Académie qui ne fût vain de l'avoir fait »⁵⁵. Diderot considère Falconet comme l'un des meilleurs sculpteurs de l'Académie. Il écrit dans ce sens en 1765 que « [V]oici un homme qui a du génie [...] il pétrit la terre et le marbre ...⁵⁶ ». Le verbe « pétrir » donne l'impression comme si la pierre que travaille Falconet n'était pas solide mais d'une matière qui peut être formée comme la pâte. C'est à ce point que la matière « froide », « réfractaire » et « impénétrable » s'amollit comme le cire et devient « la chair douce et molle ». Diderot cite le nom de Falconet souvent dans les comparaisons avec d'autres sculpteurs, par exemple en réfléchissant sur une statue de Le Moyne :

M. Le Moyne ! il faut savoir travailler le marbre, et cette pierre réfractaire ne se laisse pas pétrir par les premières mains venues. Si quelqu'un du métier, comme Falconet, voulait être franc, il vous dirait [...] qu'il faut finir tout ce qui est fait pour être vu de près.⁵⁷

En dépit de la critique sévère de Diderot concernant la statue en question, il avoue presque que la sculpture peut être supérieure à la peinture. Il affirme à propos de l'éloge de Vien adressé à la statue *Pygmalion et Galatée* de Falconet ce qui suit : « lorsque Vien disait que pour le coup vous aviez prouvé que la sculpture l'emportait sur la peinture, il n'avait pas tout à fait tort »⁵⁸.

Nous pouvons alors constater que, malgré la théorie esthétique coloriste de Diderot, il apprécie quelquefois l'art qui n'utilise pas de couleur. Puisqu'il s'agit des figures humaines qui font l'objet principal de la sculpture, Diderot, en tant que

⁵² *Salon de 1765*, p. 450.

⁵³ *Ibid.*, p. 447.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 452.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 446.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 450.

critique d'art, y recherche la représentation fidèle de la chair qui est, selon lui, la plus grande difficulté de l'artiste, du sculpteur tout comme du peintre. Il retrouve souvent la représentation correcte et fidèle de la nature dans la sculpture, aussi bien que dans la peinture, mais il est évident que Diderot préfère l'art de la peinture à la sculpture. Il se prend plutôt pour un bon juge de la peinture mais pour quelqu'un qui ne s'entend pas trop à la sculpture. Ces propos sont révélateurs de ce qu'il est conscient des limites de ses compétences : « J'oserai acheter un tableau sur mon goût, sur mon jugement ; s'il s'agit d'une statue, je prendrai l'avis de l'artiste⁵⁹. »

À ce propos, il est intéressant de remarquer que dans les *Salons* de Diderot, nous retrouvons beaucoup moins de commentaires sur les statues que sur les peintures. D'une part, parce que quantitativement, il y a moins de sculptures exposées aux Salons à cause d'une simple raison : la dimension des œuvres. D'autre part, parce que – comme nous avons déjà mentionné – Diderot se considère comme quelqu'un qui ne s'entend pas à la sculpture et, plus loin, ce qui semble être la raison la plus évidente, c'est qu'il trouve la sculpture moins intéressante et moins vraisemblable que la peinture : « La peinture me rappelle par cent côtés ce que je vois, ce que j'ai vu, il n'en est pas ainsi de la sculpture⁶⁰ ». Il arrive par ailleurs que Diderot déclare à propos d'une statue bien réussie que celle-ci est plutôt une peinture qu'une statue, justement parce qu'elle arrive à bien représenter le mouvement : « ce n'est pas de la sculpture, c'est de la peinture, c'est un beau Van Dyck⁶¹. » Dans cette affirmation, nous retrouvons un certain mépris ressenti à l'égard de la sculpture, comme s'il était inimaginable pour Diderot que la sculpture soit capable de bien montrer le mouvement.

Dans cet article, nous avons fait la comparaison de deux domaines des arts visuels, la peinture et la sculpture, afin de savoir lequel peut être considéré comme plus noble, lequel arrive à donner le plus la sensation du vrai selon les théoriciens d'art et philosophes du XVIII^e siècle. Mais cette question reste sans réponse univoque parce que, comme nous l'avons démontré, il existe là-dessus plusieurs points de vue. C'est une question à laquelle un peintre et un sculpteur donneront évidemment des réponses différentes. En guise de conclusion, nous citons les mots très frappants de Diderot qu'il écrit à ce propos dans ses *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* : « [u]n peintre se connaît-il en sculpture ? Un sculpteur se connaît-il en peinture ? Sans doute ; mais le peintre ignore ce qui reste à faire au sculpteur, et le sculpteur ce qui reste à faire au peintre. Ils sont mauvais juges du point qu'on atteint dans l'art et de l'espérance qu'on peut concevoir de l'artiste⁶². »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 440.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Salon de 1781*, p. 1002. (Il s'agit de la statue intitulée « Le Marchénil de Tourville » de Houdon.)

⁶² *Pensées détachées*, p. 1058.

La représentation du passé (austro-) hongrois dans les récits de voyage de langue française à l'ère des réformes

Géza SZÁSZ

Parmi les évidences auxquelles tout chercheur de l'histoire des voyages en Hongrie doit faire face, deux faits émergent aussi bien par leur importance que par leur influence.

En vertu du premier, après une attente qui semblait se prolonger pour des raisons différentes tout au cours du XVIII^e siècle, les voyageurs français se sont remis en nombre à sillonner les chemins de la Hongrie pendant la première moitié du XIX^e siècle. Ceci est particulièrement vrai à partir des années 1830-1840, période qui correspond dans l'histoire de la Hongrie (et dans l'historiographie hongroise) à l'ère des réformes¹.

Quant au deuxième constat, il relève de l'analyse des résultats écrits de ces voyages, c'est-à-dire des récits de voyage. Apparemment, la présentation de l'histoire du pays parcouru (ou la méditation sur celle-ci) faisait de plus en plus partie intégrante de tout récit de voyage digne de ce nom. Le nombre de pages consacrés au passé de tel ou tel pays allait croissant ; souvent les voyageurs-auteurs-narrateurs tentaient d'expliquer par cela les phénomènes du présent.

Or, dans le cas de la Hongrie, la représentation de l'histoire devait toujours occuper une place importante. Notre pays, loin d'être « oublié » par l'Occident, symbolisait plutôt pour celui-ci la survivance du passé, des caractères féodaux. En même temps, et nous en savons gré aux voyageurs, les récits font toujours clairement allusion à la Hongrie comme État indépendant et semblent conscients par conséquent de l'existence d'un passé national.

Cependant, la représentation de ce passé national paraît souffrir de lacunes et d'inégalités (techniques ou substantielles) ; notamment en ce qui concerne les périodes les plus récentes, c'est-à-dire les siècles de l'union personnelle entre l'Autriche et la Hongrie. Le sujet gagne encore d'importance si l'on considère que, en partie dès la fin du XVIII^e siècle, et plus massivement pendant les années 1830-1840, les bienfaits de cette union étaient contestés en Hongrie.

¹ Pour l'étude de cette période de l'histoire de la Hongrie, voir p. ex. BARTA, István, « Réformes et Révolution », in PAMLÉNYI, Ervin (dir.), *Histoire de la Hongrie des origines à nos jours*, Roanne-Budapest, Éditions Horvath-Éditions Corvina, 1974, p. 235-312 ; BÉRENGER, Jean, *L'Autriche-Hongrie 1815-1918*, Paris, A. Colin, 1994 ; HOREL, Catherine, *Histoire de Budapest*, Paris, Fayard, 1999 ; KECSKEMÉTI, Károly, *La Hongrie et le réformisme libéral (1790-1848)*, Rome, Il Centro di ricerca, 1989 ; MOLNÁR, Miklós, *Histoire de la Hongrie*, Paris, Perrin, 1996 ; SPIRA, György, « La révolution bourgeoise », in : HANÁK, Péter (dir.), *Mille ans d'histoire de la Hongrie*, Budapest, Corvina, 1986, p. 109-114 ; KOSÁRY, Domokos, *Újjáépítés és polgárosodás* [Reconstruction et modernisation], 1711-1867, Budapest, História-Holnap, 1990 ; MÉRÉI, Gyula (dir.), *Magyarország története tíz kötetben* [Histoire de la Hongrie en dix volumes], tome 5/1-2 (1790-1848), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980.

Notre analyse vise justement à démontrer les principaux traits caractéristiques des lacunes et des inégalités dans la représentation de l'histoire de la Hongrie (principalement en relation avec l'Autriche), ainsi que la lente évolution de celle-ci, et les facteurs susceptibles d'y avoir contribué.

L'ensemble des textes produits en rapport avec la Hongrie pendant la période mentionnée étant tout de même trop vaste, et ne se prêtant qu'à prononcer des généralités, nous avons choisi, pour leur représentativité, quatre textes, issus chacun de voyageurs illustres, qui seront désormais considérés comme des « récits majeurs ». Il s'agit des récits des voyages du maréchal Marmont, duc de Raguse, d'Anatole de Demidoff, d'Edouard Thouvenel et de Xavier Marmier². Ainsi, nous aurons à notre disposition quatre textes qui couvrent largement la période précédant les révolutions de 1848.

La représentation de l'histoire de la Hongrie

Si l'on se penche sur les récits des quatre voyageurs mentionnés, on se rend compte facilement de l'existence de cinq sujets communs dans ceux-ci. Parmi ces sujets, on trouve, à côté de la cathédrale d'Esztergom, le couronnement des rois, les bains et les impôts, bien évidemment l'histoire de la Hongrie.

En les examinant de plus près, ces sujets peuvent être rangés dans deux catégories : ceux qu'on pourrait lier plus étroitement au déroulement « physique » du voyage (monuments ou paysages vus, description des personnes rencontrées), et ceux sur lesquels on « médite » plutôt (par exemple la société ou l'histoire). La frontière entre les deux est souvent floue, voire perméable. Ainsi la description des villes de Buda et de Pest pousse presque toujours nos voyageurs à faire des réflexions d'une part sur le passé mouvementé et l'administration du pays (Buda) et d'autre part son avenir et sa société (Pest).

Ces cas montrent encore avec plus d'autorité que certains sujets paraissent comme indispensables dans chaque récit de voyage. Ce trait offrait au lecteur la facilité d'avoir des vues différentes sur tel ou tel phénomène de la Hongrie, et aidait par cela le développement du sens critique. L'image du pays pouvait se trouver par cela diversifiée, et sortir des clichés. Ou même y rester clouée encore plus, par les jugements répétitifs des voyageurs.

Voyons maintenant de plus près la représentation de l'histoire, qui est – comme on le sait déjà – « sujet de méditations » pour les voyageurs (et pour les lecteurs).

² 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 vol., Paris, Ladvocat, 1837 ; DEMIDOFF, Anatole de, *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie exécuté en 1837*, Paris, Bourdin et C^{ie}, 1840 ; THOUVENEL, Edouard, *La Hongrie et la Valachie. Souvenirs de voyage et notices historiques*, Paris, Arthus Bertrand, 1840 ; MARMIER, Xavier, *Du Rhin au Nil. Tyrol, Hongrie, provinces danubiennes, Syrie, Palestine, Egypte. Souvenirs de voyages*, 2 vol., Paris, Arthus Bertrand, 1846.

Il va déjà presque sans dire que parmi les sujets communs des récits, l'histoire de la Hongrie (ou plutôt sa présence et sa représentation) occupe une place importante. Comment expliquer pourtant cette importance ? Outre les raisons déjà mentionnées, en Hongrie, les différences frappantes d'avec les sociétés occidentales ont souvent poussé les voyageurs à recourir à des références ou explications historiques. L'évocation d'un passé de nature différente de celle de la France par exemple (invasion des Mongols, batailles avec les Turcs) pouvait renforcer le caractère exotique du pays et alimenter l'intérêt pour le récit. En même temps, des raisons étrangères à la Hongrie (ou à la société hongroise) pouvaient influencer la présence d'un aspect historisant dans le récit. Parmi ces raisons on doit mentionner l'engouement de la période romantique pour l'histoire (c'est d'ailleurs l'époque d'une « vogue de l'histoire » avec Jules Michelet, Edgar Quinet, Adolphe Thiers ou Augustin Thierry). En remontant un peu plus loin, on constate que déjà les méthodes du voyage du XVIII^e siècle avaient conseillé aux voyageurs l'étude de l'histoire du pays visité³.

Dans les récits étudiés, les références historiques peuvent changer de longueur et d'aspect d'un récit à l'autre. Par exemple, à l'exception d'une relation assez détaillée de la campagne de Joseph II contre les Turcs (1788), le maréchal Marmont, réfugié en Autriche après la révolution de juillet 1830, se contente d'allusions ou de références courtes, et ne les place pas dans un système de correspondances⁴. Une certaine régularité peut y être tout de même observée. Tout d'abord une vision peu diversifiée de l'histoire du pays : sur six références, deux sont relatives aux guerres napoléoniennes (donc à un passé relativement récent), trois à l'occupation turque, et une à l'Antiquité. Les références « napoléoniennes » sont événementielles (campagne de 1809) ; leur présence est presque évidente dans le texte d'un auteur qui avait lui-même activement participé aux guerres du début du XIX^e siècle. Les références « turques » restent sur le plan des généralités et servent surtout à expliquer des phénomènes sociaux du pays. Par ce dernier geste, le maréchal rejoint ceux qui expliquaient le retard de la Hongrie exclusivement par l'occupation turque de cent cinquante ans. Cela pouvait servir un autre but aussi chez le maréchal Marmont : le rôle de « bouc émissaire » des Turcs pour toutes les difficultés a pu placer l'Autriche, « pays adoptif » du maréchal, sous une lumière positive⁵. La seule référence antique est relative à la ville de *Steinamager* (Szombathely), dont on apprend qu'elle avait existé à l'époque romaine et qu'on y découvrait des « antiquités »⁶.

³ Voir à ce sujet p. ex. BOURGUET, Marie-Noëlle, « 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^e siècle et les transformations du discours du voyageur », *Acta Romanica*, tomus XX, Szeged, JatePress, 2000, p. 33-46.

⁴ MARMONT, *Op. cit.*, t. 1, p. 1-122.

⁵ *Ibid.*, p. 7-8 et 31 (campagne de 1809) ; p. 21, 57 et 81 (Turcs).

⁶ *Ibid.*, p. 34.

Le « rôle explicatif » de l'histoire se fait également observer dans le récit du comte Démidoff⁷. Ce dandy d'origine russe a exécuté en 1837 un voyage de Paris jusqu'à la Russie méridionale. Accompagné de toute une équipe de savants et d'artistes, il traversait aussi la Hongrie. (L'expédition suivait la ligne du Danube et empruntait le bateau à vapeur de Pest jusqu'à la mer Noire.) À la vue de l'oisiveté et de l'indifférence des paysans hongrois au sud de Pest, le récit du comte évoque les souffrances vécues par ce peuple dans le passé :

Depuis que nous avons passé le Rhin, nous nous sommes demandé plus d'une fois comment donc tant de gens peuvent se trouver inoccupés dans tous les villages, au moment même où la récolte semblerait exiger le concours de tous les habitants des campagnes. Quelle cause peut donc laisser tout ce loisir à des peuples si misérables ? Le pays que nous parcourons semble cependant fait tout exprès pour le labeur de l'homme, car l'inondation qui ravage chaque année les campagnes est un ennemi qu'il faudrait combattre pour le vaincre. Mais non ! le paysan hongrois cherche, pour y planter sa case, quelque lieu élevé, et une fois à l'abri, il abandonne son champ à l'invasion annuelle du fleuve. C'est qu'aussi ce peuple a bien longtemps souffert ; et en fait d'invasions, il en a vu de plus cruelles que celles du Danube ! De là vient sans doute qu'il s'est fait indifférent à tous ces fléaux. C'est partout la même inertie, la même insouciance, le même mépris pour cette forte et féconde nature qui a tout prodigué à l'homme de ces contrées, tout, excepté l'énergie et l'amour du travail, ces deux puissants mobiles à l'aide desquels l'industrie humaine ose empiéter même sur l'Océan, et dire à la tempête, comme le grain de sable dans l'Écriture : « Tu n'iras pas plus loin ! »⁸

À côté de ce discours « tolérant », une rapide revue des dynasties et rois régnants en Hongrie au Moyen Age se trouve insérée dans la présentation de Buda. L'évocation de quelques noms, d'Attila à Louis II ne donne pas beaucoup de repères au lecteur. Pourtant, le comte Démidoff semble voir clair dans l'histoire de la Hongrie. Il rend par exemple évident l'importance de la conquête du Bassin des Carpates (fin IX^e siècle) et s'oppose par cela à la théorie hunnique (selon laquelle les Hongrois et les Huns constitueraient le même peuple). L'existence d'une Hongrie jadis indépendante est aussi relatée – sa fin serait l'occupation turque. La représentation des souffrances de l'occupation turque sert de prologue à celle des bienfaits de la réunion de la Hongrie à l'Autriche :

Bude annonce assez, par son aspect imposant, qu'elle est le représentant de cette Hongrie historique qui fut si longtemps heureuse, forte et indépendante. Sous les Romains, elle se nommait Sicambria, et la tradition veut que son nom actuel lui ait été

⁷ Sur la personnalité et le voyage de Démidoff, voir p. ex. TRONCHON, Henri, « Les débuts de la littérature hongroise en France », *Revue des Études Hongroises et Finno-Ougriennes*, 1925/3-4, p. 191-192 ; HUGO, Victor, *Journal 1830-1848*, Paris, Gallimard, 1954, p. 201 ; LORENZ, Otto, *Catalogue général de la librairie française pendant 25 ans (1840-1865)*, 4 vol. Paris, Champion, 1820, t. 2, p. 72 ; BRADY, Gilles, « De Paris à Odessa à travers les pays roumains. Un journal de voyage inédit de 1837 », in *Voyager au XIX^e et XX^e siècles. Actes du colloque organisé par l'Équipe d'Accueil Etudes Romanes (1-3 décembre 1994)*, ouvrage collectif, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998, p. 321-340.

⁸ DÉMIDOFF, *Op. cit.*, p. 80-81.

imposé en mémoire d'un frère d'Attila, nommé Buda. Quoi qu'il en soit, Bude est restée debout pour raconter toute cette vaillante histoire de la Hongrie, qui commence à la conquête d'Arpad, voit s'élever au onzième siècle la dynastie d'Étienne, se continue sous les vingt-trois rois de sa race et sous les souverains de la branche d'Anjou, jusqu'à Wladislas II, qui rassembla les lois en code, et finit à Louis II, dont la mort, arrivée à Mohacs, en 1526, entraîna la chute de l'antique monarchie hongroise.

Bude, ainsi arrachée à ses princes légitimes, et soumise pendant plus d'un siècle et demi au pouvoir des Turcs, a gardé malgré elle les traces de cette domination violente [...] depuis que la Hongrie, longtemps partagée, a reconnu les droits héréditaires de la maison d'Autriche, Bude a repris son titre bien mérité de reine et de capitale.⁹

La représentation des relations austro-hongroises mérite encore attention. D'après le texte de Démidoff, elles seraient fructueuses pour la Hongrie ; tout aspect conflictuel est donc totalement absent.

La référence napoléonienne (donc la campagne de 1809) est présente dans le récit de Démidoff, à propos des ruines du château de Dévény (Theben dans le texte) et de la citadelle de Presbourg (Pozsony, aujourd'hui *Bratislava*)¹⁰.

Le retour de la référence turque se fait au sujet de l'arrêt à Mohács. On mentionne les deux batailles de Mohács (1526 et 1687), en signalant que la défaite subie en 1526 par les Hongrois préluait à l'occupation turque. L'importance de cette bataille est soulignée par Démidoff. Il en parle deux fois dans son texte ; et les deux fois, il souligne son caractère de catastrophe nationale, comme s'il voulait rejoindre le rang des Hongrois persuadés de ce qu'on « eût perdu le chemin quelque part »¹¹.

Le troisième récit qui pourrait nous intéresser est celui écrit par le jeune Edouard Thouvenel, qui sera plus tard ministre des Relations extérieures de Napoléon III. Il effectuait son voyage initiatique en Europe centrale en 1838, à l'âge de 20 ans¹².

⁹ *Ibid.*, p. 48-49.

¹⁰ *Ibid.*, p. 60 (Dévény) et 62-63 (Presbourg).

¹¹ *Ibid.*, p. 84-85.

¹² Sur la personnalité et le voyage de Thouvenel, voir KÖPECZI, Béla, « Les voyageurs français en Hongrie à l'Ere des Réformes » in : ROHR, Jean – VÍGH, Árpád (dir.), *L'image de la Hongrie en France, 2 : Guides et récits de voyage*, Paris, Institut Hongrois, 1996, p. 31-32 ; BIRKÁS, Géza, *Francia utazók Magyarországon* (Voyageurs français en Hongrie), Szeged, Univ. Szegediensis, 1948, p. 122-125 ; TRONCHON, *Op. cit.*, p. 192 ; LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse et Boyer, 1866 et ann. suiv., t. XV, p. 163 ; SÁRVÁRY, Dezső, *Francia útleírások Budáról és Pestről, 1838-1884*, [Récits et descriptions de voyages à Buda et à Pest en langue française, 1838-1884], Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, 1940, p. 4 ; *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale. Auteurs*, t. 188, Paris, Imprimerie nationale, 1962, p. 603-604 ; BAJOMI LÁZÁR, Endre, *Francia tükör. Válogatás a 19. század magyar vonatkozású francia irodalmából* [Miroir français : choix de littérature française du XIX^e siècle en rapport avec la Hongrie], Budapest, Magvető, 1987, p. 592-593 ; SÖTÉR, István, *Magyar-francia kapcsolatok* [Relations franco-hongroises], Budapest, Teleki Tudományos Intézet, 1946, p. 143. D'après I. Sötér, Thouvenel serait venu en Hongrie en 1839, mais aucun éclaircissement n'est donné par l'auteur sur ce sujet. Cf. SÖTÉR, *loc. cit.*

Nous pouvons remarquer à propos du récit d'Édouard Thouvenel que sa conception de l'histoire était « anecdotique » ; c'est-à-dire en évoquant les événements ou les personnages historiques, il soulignait plus le pittoresque ou le « sensationnel » que le sérieux ou le profond. Ce trait rend son interprétation de l'histoire de la Hongrie superficielle. Les anecdotes historiques sont présentes dès le début du texte, avant même l'entrée en Hongrie¹³. La situation n'évolue guère au fil du récit. On a beau apprendre par exemple que Komárom, célèbre de sa forteresse, a été fondée par le « grand Mathias Corvin », et les remparts étaient renversés par un tremblement de terre en 1783, sa participation à l'histoire du pays n'est guère évoquée¹⁴.

Les deux meilleurs exemples de cette conception anecdotique sont justement deux anecdotes auxquelles l'auteur consacre une place assez importante : l'infortune de Clara Zach (dont la légende serait connue par tous les Hongrois) et le destin du roi Louis II¹⁵. Le prologue de la première contient même une interprétation bien curieuse du règne de Charles Robert d'Anjou, qui aurait été un monarque corrompu et corrompant toute la Hongrie. Il est vrai, Thouvenel prétexte une légende populaire ; mais à part cela, on n'apprend rien de l'histoire de la Hongrie indépendante¹⁶. Un peu plus loin, le texte semble établir un lien direct entre le transfert de la couronne à Vienne par Joseph II et l'insuccès des réformes voulues par cet empereur :

C'est dans la chapelle du château, et loin des yeux des profanes, que l'on conserve la couronne envoyée à saint Étienne par le pape Silvestre ; le peuple a pour cet emblème royal un respect voisin de la superstition. Le monarque qui, à son avènement, ne l'a point reçu des mains du primat n'est pas considéré comme légitime. [...] Joseph II avait fait transporter à Vienne cette précieuse couronne. Ce fut un deuil public. Les réformes essayées par l'empereur échouèrent toutes auprès de ceux même qui auraient dû les soutenir. En outre, il avait eu l'imprudence d'entamer les privilèges du clergé ; l'archevêque de Gran se mit ouvertement à la tête d'un parti qui aurait pu tenter de rompre l'union de la Hongrie et de l'Autriche, si Joseph ne fût pas mort. Léopold II, son successeur, pour calmer cette dangereuse irritation, rendit la couronne à la ville de Bude. [...] Depuis Léopold, la coutume de ceindre la couronne de saint Étienne s'est conservée chez les empereurs d'Autriche.¹⁷

Le récit s'ouvre ici aussi à une légende hongroise, celle-ci rappelant la *Bulle d'Or* du roi André II (1222)¹⁸.

Les Huns ne peuvent guère manquer de ce récit ; mais on les évoque en passant, à propos de la ville d'*Alt-Bude* (Óbuda, aujourd'hui un des quartiers de *Budapest*, sur la rive droite du Danube) sans préciser l'époque ou les noms des

¹³ THOUVENEL, *Op. cit.*, p. 2-3 (guerres turques et anecdote de la rencontre Léopold I^{er} – Sobieski).

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 12-14 (Clara Zach) et 104-107 (Louis II). Ce dernier épisode est depuis le XVI^e siècle un des éléments les plus présents dans les ouvrages historiques français qui s'occupent aussi de la Hongrie.

¹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 12-14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21-22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

chefs : « C'est là que les Huns firent une halte au milieu de leurs brutales conquêtes, et que leur roi posa son trône de fer¹⁹. »

La première référence turque se fait longuement attendre dans ce récit ; elle n'apparaît qu'au début du troisième chapitre, consacré à l'étude de la vie politique et sociale de la Hongrie. Selon le texte, les guerres continues contre les Turcs ont rendu l'esprit des Hongrois « remuant et belliqueux ». Étrange ressemblance avec les propos de Marcel de Serres, auteur d'une description statistique de l'Autriche et de la Hongrie au début du XIX^e siècle²⁰. Comme on le voit, la référence turque sert de nouveau à expliquer (et adoucir) la présence d'un trait négatif.

La suite est pourtant plus curieuse ; le récit de Thouvenel fait la première véritable allusion à ce que depuis la réunion de la Hongrie à l'Autriche, les choses ne soient pas toujours très bien allées entre les deux pays. La manière dont le texte essaie de relater de ces rapports conflictuels, sans préciser la nature (politique ou militaire) des conflits, est celle d'une description anthropomorphique :

Les guerres continuelles que, du XIV^e siècle au XVIII^e, les Hongrois, placés à l'avant-garde de l'Europe, durent soutenir contre les Turcs, contribuèrent à nourrir leur esprit remuant et belliqueux. Le long intervalle qui s'écoula de 1529 à 1682 fut perdu pour la civilisation dans ces contrées, théâtre de luttes glorieuses et de déchirements intérieurs. Le roi n'était qu'un général en chef élu par ses frères d'armes. Aussi, comme la Pologne, sa malheureuse voisine, la Hongrie, à la mort de chaque souverain, était-elle ensanglantée par le choc des ambitions rivales. L'élection de Léopold d'Autriche [l'empereur-roi Léopold I^{er}, 1658-1705], avec réversibilité de la couronne à ses héritiers, cicatrisa cette première plaie ; la seconde, l'invasion des Turcs, fut fermée par Sobieski, le prince Eugène et Marie-Thérèse. Tant que l'union de la Hongrie et de l'Autriche ne fut qu'une alliance contre l'ennemi commun, elle resta sincère de part et d'autre. Mais, le danger une fois dissipé, bien des germes de division se sont développés entre deux pays dont l'un est jaloux de ses privilèges, de son indépendance, de sa constitution enfin, et dont l'autre est soumis au régime absolu.²¹

Le récit de Xavier Marmier, bibliothécaire de Sainte-Geneviève ayant traversé la Hongrie en 1845, paraît le plus clair et le plus organisé parmi ceux qui constituent notre corpus²².

Le premier domaine abordé est celui de l'histoire religieuse. Saint Étienne (prince régnant de 997 à 1000, puis roi jusqu'à 1038) est évoqué comme fondateur des évêchés du pays. Apparemment, autorités religieuses et laïques ont toujours été d'accord en Hongrie. La seule exception est constituée évidemment par le règne de

¹⁹ *Ibid.*, p. 23-24.

²⁰ Cf. SERRES, Marcel de, *Voyage en Autriche ou essai statistique et géographique sur cet empire*, 4 vol., Paris, Arthus Bertrand, 1814, t. 1, p. 127-128.

²¹ THOUVENEL, *Op. cit.*, p. 47-48.

²² Sur la personnalité et le voyage de Marmier, voir KÓPECZI, *Op. cit.*, p. 34-35 ; BIRKÁS, *Op. cit.*, p. 125-126 ; SÔTÉR, *Op. cit.*, p. 144 ; TRONCHON, *Op. cit.*, p. 200-203 ; MONCHOUX, André, « Un romantique français ami de l'Allemagne : Xavier Marmier » in : *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean Marie Carré*, ouvrage collectif, Paris, M. Didier, 1964, p. 85-87 ; SZÉCHENYI, István, *Napló [Journal]*, Budapest, Gondolat, 1978, p. 1075.

Joseph II²³. La présentation de la bataille de Mohács donne lieu à l'évocation d'un caractère spécifique de l'Église de Hongrie médiévale. Au Moyen Age, les prélats hongrois participèrent à la défense du pays, et le commandant suprême de l'armée était souvent un ecclésiastique :

Autrefois ces prélats étaient tenus, comme les nobles, d'armer, en cas de guerre, un certain nombre d'hommes et de les conduire sur le champ de bataille. Dans la déplorable journée de Mohács (1526), qui ouvrit aux Turcs le chemin de la Hongrie, l'archevêque de Kaloutscha, Paul Tomari [Pál Tomori, archevêque de Kalocsa], s'élança lui-même contre les musulmans à la tête des troupes hongroises, et mourut les armes à la main avec six autres prélats du royaume.²⁴

On voit ici de nouveau la référence turque, entre événementiel et explicatif (la défaite ouvrit la voie de la ruine), et aussi la vision de la bataille de Mohács comme *catastrophe nationale*. Quelques pages plus tard, on trouve la première référence turque clairement événementielle : la reprise de Buda par les Alliés. Et si explication y a, c'est pour apprendre au lecteur que la culture balnéaire a été implantée à Buda par les Turcs²⁵.

Chez Thouvenel, on a déjà vu une interprétation de l'avènement de Charles (Robert) d'Anjou. (Il aurait été une créature du pape Boniface VIII.) La version de Marmier est foncièrement différente, et souligne plutôt l'importance numérique et la puissance de la noblesse hongroise : « [...] là [à Pest] est le cœur de la contrée, la plaine de Rakos, ancien champ de mai des Magyars, où Charles d'Anjou fut élu roi de Hongrie par quatre-vingt mille gentilshommes »²⁶.

Un peu plus loin, la référence historique servirait encore à expliquer les souffrances du passé – mais la ville de Pest s'y prête mal, puisqu'elle se développe bruyamment. Dans ce cas, l'évocation de l'histoire appuie le contre-exemple et rend sceptique : les malheurs du passé n'expliqueraient rien. Pest a été plusieurs fois détruite ; ceci n'a pas empêché sa reconstruction, ni son développement capitaliste pendant la première moitié du XIX^e siècle²⁷.

Le récit de Marmier innove encore à un point : il présente l'histoire du peuple hongrois et de la Hongrie jusqu'à la fin du XIII^e siècle. En se risquant de parler des théories sur l'origine du peuple hongrois, il évoque le souvenir d'un voyage précédent. Quand il était en Suède, on lui suggérait l'idée d'une parenté entre

²³ MARMIER, *Op. cit.*, p. 119-121.

²⁴ *Ibid.*, p. 123.

²⁵ *Ibid.*, p. 126.

²⁶ *Ibid.*, p. 128. *Champ de mai* : dès le VIII^e siècle, avec l'expansion de l'utilisation des chevaux à des fins militaires, le traditionnel *champ de mars* (revue annuelle des hommes-soldats libres) des Francs se plaçait progressivement au mois de mai. La principale raison en était que les chevaux soient nourris d'abord de l'herbe du printemps. Ceci a évidemment raccourci la durée des campagnes, de mai à octobre. (Au lieu de mars-novembre.) Les propos de Marmier constituent une allusion aux origines guerrières de la monarchie hongroise et au comportement politique de la noblesse hongroise.

²⁷ *Ibid.*, p. 136-137.

Hongrois et Finlandais. Il ne prend pourtant pas position dans le débat, et cite l'opinion d'Auguste de Gérando²⁸.

L'histoire urbaine est de retour à l'étude de « l'état politique de la Hongrie ». Et avec elle, l'histoire des rois. Si les descendants d'Arpad ne savaient pas encore comment aider les villes, Charles d'Anjou favorisait celles-ci. C'est d'ailleurs ce même roi qui aurait « apporté en Hongrie des notions de police et de finances ». Les derniers siècles du Moyen Age sont représentés comme un véritable « âge d'or » pour les villes²⁹.

À côté des villes, les campagnes et le servage ont aussi leur histoire dans le récit de Marmier. Le texte concentre à ce propos sur les efforts des despotes éclairés (Marie-Thérèse, Joseph II) et des diètes de réforme. Si les différentes mesures avaient beaucoup amélioré la condition des paysans, la Hongrie restait un pays où on n'a pas encore réussi à abolir le servage (malgré le décret de Joseph II). Les activités de Léopold II sont tout de même représentées comme l'achèvement de l'affranchissement des paysans :

On désigne les paysans par les mots de *paraszt ember*, équivalent de manant, de vilain ou bâtard ... Ce manant, ce vilain a été plusieurs fois l'objet de la sollicitude des rois de Hongrie. En 1547 et 1737, une tentative fut faite pour améliorer sa condition, tentative imparfaite qui resta à peu près sans résultat. Marie-Thérèse, avec sa générosité de caractère, voulut au moins fixer d'une façon positive les droits des seigneurs et les obligations des paysans, afin de prévenir des actes arbitraires qui ne se renouvelaient que trop souvent. Elle fit à ce sujet rédiger un règlement explicite, et envoya dans les diverses provinces du royaume des commissaires chargés d'en assurer l'exécution. C'est là le premier diplôme dont les paysans hongrois aient eu à se réjouir, le commencement tardif de leur *bill* d'émancipation, de leur *magna charta*. En 1785, Joseph II abolit le servage ; mais comme il n'avait point voulu se faire couronner en Hongrie, ni prêter le serment d'usage, les Hongrois ne le considéraient point comme un souverain légitime, et les états n'ayant pas été convoqués pour donner à cette libérale résolution le caractère législatif, l'édit impérial ne fut pas accepté comme une loi. Léopold II acheva l'œuvre incomplète de ses prédécesseurs. Les statuts rédigés par la diète de 1791 et promulgués sous le titre d'*Urbarium*, affranchirent définitivement les paysans, et l'*Urbarium* de 1836 leur a encore concédé quelques avantages.³⁰

Étant donné l'itinéraire de Marmier, un événement de l'histoire de la Hongrie devait encore être largement commenté. Il s'agit évidemment de la bataille de Mohács. Rien à voir avec l'anecdote ; le triste bilan de la bataille est évoqué à côté du destin malheureux de Louis II et d'une critique de l'attitude de Jean Szapolyai. La deuxième bataille y trouve aussi la place qu'elle mérite (comme revanche de la première)³¹. En parlant de la première bataille, Marmier met en relief une fois de plus le caractère de catastrophe nationale :

²⁸ *Ibid.*, p. 152-157.

²⁹ *Ibid.*, p. 171.

³⁰ *Ibid.*, p. 174-175.

³¹ *Ibid.*, p. 205-206.

Nulle bataille n'a eu, dans les temps modernes, des suites pareilles à celle de Mohacz. De ce jour-là date l'entrée des Turcs en Hongrie, leurs ravages dans le pays et cette domination que, pendant un siècle et demi, rien ne put ébranler.³²

Dans notre étude, nous avons parcouru les différentes représentations que donnaient nos auteurs de l'histoire de la Hongrie.

La lecture des récits nous montre en fait que ces représentations étaient loin d'être complètes ; il en va de même pour l'histoire commune de l'Autriche et de la Hongrie.

Le maréchal Marmont, ancien soldat de Napoléon I^{er} et proche de l'empereur François, semble même ignorer l'existence d'un tel passé, et évite par conséquent tout jugement. Les textes de ses successeurs sont déjà plus diserts à ce sujet. Cependant, si l'histoire de la Hongrie jadis indépendante est présente dans leurs textes, ils ne poussent jamais l'argumentation jusqu'à contester les droits de la dynastie des Habsbourg. Le même constat peut être fait après l'examen de la représentation des relations austro-hongroises. La majeure partie des auteurs souligne le caractère fructueux de l'alliance austro-hongroise (pour la Hongrie, évidemment), et essaie de déduire les problèmes des conditions de circonstance ou des erreurs de certains monarques. La figure tant contestée de l'empereur Joseph II (1780-1790), symbolisant à lui seul l'opposition entre la modernisation centralisatrice et la tradition des privilèges et coutumes féodaux, se prêtait à merveille à illustrer les contradictions. Face à lui, fidèlement à une opinion plus ou moins généralisée, Léopold II (1790-1792) apparaît comme le grand réparateur des griefs.

Notons tout de même que, contrairement à l'usage général de l'histoire dans les récits de voyage, l'évocation des conflits éventuels du passé austro-hongrois ne semble pas créer une occasion de méditer sur les rapports actuels entre la Hongrie et l'Autriche. Ignorance bienveillante ou confiance extrême dans l'esprit critique du public ? Voilà une question qui pourrait être débattue – mais dont l'étude risquerait de dépasser largement les dimensions de cet article.

³² *Ibid.*, p. 205.

Le théâtre comme emblème de la vie de Casanova¹

Iona KOVÁCS

Casanova dramaturge de sa vie

Casanova (1725-1798) considère toute sa vie comme une comédie dont il est l'auteur et le metteur en scène à la fois, sans parler du fait qu'en plus, c'est lui qui y joue le rôle principal. Pour Casanova, ce qui compte surtout, c'est ce que le distributeur des rôles soit le plus souvent lui, bien qu'il n'arrive pas toujours à réaliser ce but, et qu'il devienne plus d'une fois la dupe des autres, contrairement à ce que la légende répand de sa figure d'aventurier triomphant. Casanova champion des échecs amoureux ? Il serait temps de consacrer une grande étude aux mésaventures du grand séducteur, nombreuses et souvent honteuses. Comme dans le cas de la Charpillon (l'épisode de Londres, 1763), où le désir inassouissable et non satisfait le mènera dans une tragicomédie assez douloureuse. Il fera échec, ridiculement en plus, face à une petite prostituée vulgaire et sera humilié publiquement à tel point que l'idée du suicide lui vient à l'esprit un moment... Toutefois, il conclut assez tristement de cette expérience tragicomique que sa vie change de couleur et que de nouvelles aventures, moins gaies, voire frustrantes, vont suivre. Il commence le récit de l'épisode de Londres, plus exactement le début de son aventure avec la Charpillon par cette conclusion définitive, en donnant un sous-titre éloquent au chapitre : « La Charpillon et les suites funestes de cette connaissance ». Il continue sur un ton tragique :

Ce fuit dans ce fatal jour au commencement de septembre 1763 que j'ai commencé à mourir et que j'ai fini de vivre. J'avais trente-huit ans. Si la ligne perpendiculaire d'ascension est égale en longueur à celle de la descente, comme elle doit être, aujourd'hui, premier jour de novembre 1797², il me semble de pouvoir compter sur presque quatre années de vie, qui en conséquence de l'axiome: *motus in fine velocior*³ passeront bien vite.⁴

Il est clair que le premier acte en question est sa jeunesse qui se termine à son avis à Londres, et d'une façon peu flatteuse pour lui. L'acte suivant sera constitué des aventures qui se dérouleront avant sa retraite à Dux et le dernier acte sera son exil en Bohême et sa mort survenue en 1798, toujours à Dux. On peut donc reconsidérer les

¹ En ce qui concerne l'arrière-plan philosophique de cette attitude, v. mon article : « La théâtralisation d'une vie dans les *Mémoires de Casanova* », in *Atelier du roman*, Paris, Flammarion, juin 2003 [n°34], p. 51-61.

² Pour les superstitions de Casanova, cf. entre autres la fuite des Plombs dont la date a été fixée par lui d'une manière tout à fait étonnante. Là, il a réussi à s'évader, mais pour le moment de sa mort, il s'est trompé dans ses prédictions, puisqu'il est mort plus tôt, en 1798.

³ Le mouvement s'accélère à la fin. (d'après Galilée, sur la chute des corps, selon la note de l'édition citée, v. ci-dessous).

⁴ *Histoire de ma vie* [par la suite HV], III/221. (coll. "Bouquins", Paris, Robert Laffont, 1993, 3 tomes).

épisodes principaux de sa vie comme les scènes de cette pièce de théâtre imaginée et jouée par lui. Dans ce rêve théâtral, les véritables passages dans le monde du vrai théâtre ne sont pas rares non plus.

L'arrière-plan de cette vie théâtralisée est bien évidemment Venise avec son agitation et ses sept théâtres qui, par rapport aux autres grandes villes culturelles de l'époque comme Paris ou Londres, comptent pour une exception européenne. La vie quotidienne à Venise comprend les spectacles qui s'intègrent dans les programmes spontanément, faisant partie de la routine de tous les jours. Casanova, comme tous les jeunes de son entourage fréquentait chaque soir les théâtres pour continuer dans les casinos (*casini*) de la ville en jouant et en prenant des soupers et des repas amicaux en grande compagnie jusqu'au petit matin. On pouvait bâtir des projets pareils d'autant plus que les théâtres vénitiens n'avaient pas de jour de relâche, comme les autres théâtres de l'Europe à l'époque. Pour rencontrer des dames et nouer de nouveaux liens de toutes sortes, les théâtres offraient un endroit idéal, et Casanova en profitait largement. Il visitait régulièrement les loges des comédiennes et des danseuses pour les inviter à souper après le spectacle, si ses moyens financiers le permettaient à l'occasion (grâce à des sommes importantes gagnées dans les casinos par exemple).

Ce programme théâtral lui a tellement réussi à Venise qu'il en avait fait une habitude lors de ses voyages et pouvait rencontrer toutes sortes de personnes ainsi, y compris des souverains aussi bien que des escrocs. Parmi ses maîtresses, on trouve également un nombre particulièrement élevé d'actrices et de danseuses. Pourtant, son amitié la plus durable et la plus fidèle est celle qui le liait à la famille des comédiens danseurs Balletti et cette relation n'avait pas débuté sous le signe de l'amour.

Les Balletti constituaient en fait toute une dynastie bien connue et reconnue dans l'Europe de l'époque et les liens entre les Casanova et les Balletti ont commencé avant la naissance de Giacomo Casanova, par le père. Étant donné qu'il était né dans une famille de comédiens⁵, rien d'étonnant à ce que sa vie soit placée plus tard sous le signe du jeu et du théâtre! Casanova enfant avait déjà beaucoup entendu parler de la passion de son père pour une beauté, actrice et danseuse, surnommée la Fragoletta, et l'avait rencontrée en 1748 pendant l'entracte d'un spectacle auquel il avait assisté avec un ami, Antonio Balletti. La Fragoletta, présentée par Antonio comme une amie de son père (Mario) était en fait sa grand-mère qui devait avoir dans les 70 ou 80 ans, et elle était non pas la grand-mère, mais la mère de l'ami de Casanova.⁶ Le passage où Casanova raconte rétrospectivement

⁵ Sa mère était Zanetta Farussi, beauté célèbre et comédienne recherchée dans toute l'Europe, ainsi que son père, Gaetano Casanova, qui avait abandonné sa famille pour s'engager dans une troupe par amour pour Giovanna Balletti, connue sous le nom de la Fragoletta, comédienne et danseuse, fondatrice de la dynastie des Balletti, v. dans le texte.

⁶ Il est difficile de savoir exactement l'âge de la Fragoletta, dont le surnom proviendrait de la *fragola* (it. *fraises*, du fait que ses seins ressemblaient à des fraises), puisque la date de sa naissance reste incertaine. On ne connaît que celle de sa mort (1750). Lors de la rencontre, dans la loge de l'actrice, Casanova est stupéfait de la vieille mal maquillée de cette femme et n'arrive pas à cacher sa réticence. Il a vingt ans,

cette rencontre bizarre, évoque la série de Goya sur les vieilles (*Los Caprichos*), puisque Casanova qui avait une peur terrible de vieillir dès sa jeunesse, étant devenu vieillard lui-même, ne peut pas cacher sa répulsion à l'idée que cette vieille pouvait tomber amoureuse de lui ou le désirer comme autrefois, son père. Scène digne des contes et nouvelles de Maupassant où des galants décrépits rencontrent l'amour de leur jeunesse, devenu elle aussi, vieille repoussante. Déception cruelle partout, avec la nuance que, chez le nouvelliste du XIX^e siècle, ce sont toujours les amants vieillissants qui, à l'occasion d'une rencontre à l'âge mûr, sont stupéfaits devant leur ancienne maîtresse défigurée, devenue répugnante à leurs yeux et sont tentés de tomber amoureux de la jeune fille de la dame, réincarnation surprenante de la beauté de jadis ! L'inceste hante toutes ces rencontres chez Casanova comme chez Maupassant, mais Casanova est tellement choqué de voir la vieille le convoiter qu'il évite toute rencontre avec la Fragoletta (qui mourra finalement deux ans après, en 1750).

Les Balletti étaient d'origine italienne et se sont installés à Paris au XVIII^e siècle pour se produire au Théâtre des Italiens. La plus célèbre d'entre eux était la fameuse Silvia⁷, amie et actrice préférée de Marivaux, son actrice fétiche qui avait joué la plupart des grands rôles féminins (nommés Silvia) des pièces de l'auteur. Casanova n'a jamais été son amant, de son propre aveu, bien que les rumeurs les aient souvent fait passer pour un couple d'amoureux. Casanova avait souvent cherché des amies dans les femmes, et non pas toujours des amantes, affirme-t-il dans ses mémoires. Il dresse un portrait très favorable de la belle actrice dans *l'Histoire de ma vie*. Silvia était devenue une sorte de vedette en France et les auteurs, non seulement Marivaux, écrivaient pour elle des rôles et des pièces dans lesquels elle triomphait ensuite.

Le mariage de Silvia et de Mario Balletti s'est avéré fertile, ils ont eu plusieurs enfants, entre autres cet Antonio qui avait amené Casanova dans la loge de la Fragoletta et une fille, la cadette, nommée Maria-Maddalena. Celle-ci deviendra (sous le nom de Manon Balletti) une grande actrice et danseuse, aussi célèbre que sa mère, et toute jeune, à peine adolescente, elle aura une histoire d'amour avec Casanova. L'aventurier, lors de ses séjours parisiens est hébergé par les Balletti et connaît la petite Manon dès son enfance. En 1757, quand Manon n'a que 17 ans et devient une adolescente charmante et irrésistible, il s'enflamme pour elle et ils se fiancent. Casanova ne peut toutefois pas s'empêcher de voyager et d'engager de nouvelles aventures, ils restent en contact par leur correspondance et les lettres de Manon témoignent pendant un certain temps d'un vrai retour de passion. Ensuite, Casanova semble oublier ses fiançailles et Manon décide de rompre avec lui⁸. Malgré tout, ils resteront amis, comme Silvia et toute la famille gardent leur amitié pour Casanova également.

la vieille au moins 70 ans, mais le sang ardent et les vieux souvenirs relatifs au père mort depuis longtemps ne peuvent pas empêcher la Fragoletta de convoiter le fils...

⁷ De son nom de jeune fille Gianetta-Rosa Benozzi. Elle avait épousé Mario Balletti et était devenue par ce mariage membre adoptif ou adopté de la dynastie pour ainsi dire.

⁸ Elle épousera un autre homme en 1760.

Les amitiés et les amours avec des danseuses et comédiennes

Sa passion pour le théâtre, qui deviendra une sorte de routine tout le long de sa vie (spectacles, soupers avec les actrices), bien ancrée dans l'histoire familiale se nourrit de plusieurs expériences de jeunesse. La première rencontre avec une jeune fille vouée aux carrières théâtrales remonte pratiquement au début de son adolescence. Il s'agit de « la petite Gardela », apprentie danseuse qui était protégée par le vieux sénateur vénitien Malipiero. Casanova avait 15 ans à ce moment-là (1743) et il cherchait à se faire protéger lui-même par le vieillard riche et important. Il réussit à amuser Malipiero, ce qui lui fournit table et compagnie tous les jours, régulièrement et, parmi les gens qui fréquentent le palazzo Malipiero, il remarque deux jeunes filles, celle d'un comédien, Teresa Imer et celle d'un gondolier, c'est la Gardela⁹. La première jouera un grand rôle dans la vie de l'aventurier et nous reviendrons sur elle plus loin. L'autre, la Gardela avait trois ans de moins que le jeune Casanova et Malipiero comptait la séduire et la lancer dans une carrière de courtisane ou en faire une prostituée : « Pour la mettre sur le trottoir le spéculatif vieillard lui faisait apprendre à danser; car il est, disait-il, impossible que la bille entre dans la blouse tant que personne ne la pousse¹⁰. » Le protecteur s'est gravement trompé sur la capacité de résistance et l'esprit malin de la jeune fille qui, le méprisant, mais profitant toutefois de ses leçons de danse, a bâti une grande carrière internationale d'artiste et de favorite de souverains.

L'autre jeune fille, nommée Teresa Imer, deviendra une relation plus importante et par moments dangereuse pour Casanova, elle deviendra également une cantatrice célèbre de l'époque. Elle est vénitienne, elle aussi, fille d'un directeur de théâtre, Giuseppe Ymer, et apparaît sur scène depuis toujours¹¹, pour hanter toutes les grandes scènes européennes avant de se convertir en directrice de troupes et après l'échec de cette tentative, en entremetteuse à Londres.

L'amitié entre l'aventurier apprenti et la future vedette internationale à fort penchant aventurier remonte à leur adolescence commune à Venise. Casanova, 15 ans, s'étant faufilé dans le palais Malipiero pour avoir table et compagnie à volonté, remarque vite la jeune Teresa Imer, 17 ans, qui habite en face. Elle profite de cette situation pour se faire protéger ou « sponsoriser » par le vieillard :

Il [Malipiero] aimait Thérèse, fille du comédien Imer qui demeurait dans une maison voisine de son palais, dont les fenêtres étaient vis-à-vis de l'appartement où il couchait. Cette fille âgée alors de dix-sept ans, jolie, bizarre, coquette, qui apprenait la musique pour aller l'exercer sur les théâtres, qui se laissait continuellement voir à ses fenêtres, et dont les charmes avaient déjà enivré le vieillard, lui était cruelle. Elle

⁹ Ursula Maria Gardela avait 13 ans en 1743 et elle prenait les leçons de danse payées par Malipiero qui voulait obtenir probablement ses « faveurs » en échange. La petite fille était coquine, mais intelligente, comme on l'apprend grâce à Casanova qui suivait les événements de près. Elle a déjoué les tentatives de séduction du vieil homme et a épousé un danseur bien connu du nom de Michel d'Agata et a fait une carrière internationale dont des contrats à Strasbourg et à Munich.

¹⁰ HV I/102. La Gardela est morte à Venise au début des années 90 et Casanova devait rapporter la date présumée de la mort de la danseuse au moment de la rédaction du chapitre en question.

¹¹ Régulièrement à partir de l'âge de 19 ans.

venait presque tous les jours lui faire une belle visite, mais toujours accompagnée de sa mère, vieille actrice qui s'était retirée du théâtre faire le salut de son âme, et qui avait, comme de raison, formé le projet d'allier Dieu avec le diable. Elle conduisait sa fille à la messe tous les jours, elle voulait qu'elle confesse tous les dimanches; mais l'après-midi elle la menait chez le vieillard amoureux, dont la fureur dans laquelle il tombait épouvantait quand elle lui refusait un baiser, lui alléguant en raison qu'ayant fait ses dévotions le matin, elle ne pouvait condescendre à offenser ce même Dieu qu'elle avait mangé, et qu'elle avait peut-être encore dans son estomac. Quel tableau pour moi âgé alors de quinze ans, que le vieillard admettait uniquement à être témoin silencieux de ces scènes ! La scélérate mère applaudissait la résistance de sa fille, et osait sermonner le voluptueux qui à son tour n'osait pas réfuter les maximes trop ou point du tout chrétiennes, et qui devait résister à la tentation de lui jeter à la figure ce qui lui serait tombé entre les mains¹².

Beau début pour les deux jeunes qui s'attirent mutuellement, mais ayant été surpris par le vieux, Casanova est jeté sur la rue et la fille doit se faire pardonner par quelques complaisances. Leur amitié et complicité durera pourtant toute leur vie : ils se rencontrent dans diverses villes européennes et ils auront probablement une fille commune¹³. Teresa apprécie toujours son complice et amant : elle prétend encore dans une lettre datée de 1763 que Giacomo Casanova est « poli, amical, plein de bonté » et qu'elle l'a connu comme un homme « honnête et digne de confiance » ! La solidarité entre aventuriers est une belle chose et on en voit un merveilleux exemple dans l'amitié entre Casanova et Teresa Imer...

Une autre « liaison dangereuse » des années de jeunesse deviendra danger mortel dans la vie de l'aventurier : la « Binetti ». Elle est née également à Venise sous le nom d'Anna Ramon, mais a pris le nom de scène d'Anna Binetti et a fini par devenir l'une des plus grandes étoiles du siècle sur les scènes européennes. Vers le déclin, elle a été assez intelligente pour retourner dans sa ville natale et se convertir en directrice de théâtre et en maîtresse de danse. Elle était tellement belle que le jeune Casanova, à l'âge de 19 ans, a le coup de foudre et se sent amoureux d'elle pour la vie. Pourtant, devant les difficultés de la séduction, il cède et devient plutôt ami de la Binetti qui lui causera beaucoup d'ennuis aussi lors de leurs rencontres successives dans différentes villes européennes. Il résume assez complaisamment la vie et la carrière brillante de la danseuse dans *l'Histoire de ma vie* pour achever sur la description d'un don de la nature, la peau de la Binetti :

L'âge ne parut jamais sur sa figure avec indiscretion, dont les femmes ne connaissent pas la cruelle. Elle parut toujours jeune à tous ses amants et aux plus fins connaisseurs des traits surannés. Les hommes ne demandent pas davantage, et ils ont raison de ne pas vouloir se fatiguer à faire des recherches et des calculs pour se convaincre qu'ils

¹² HV I/57-58.

¹³ Casanova prétend que la fille de Teresa, Sophie, est sa fille, et on ne dispose d'aucun document pour confirmer ou infirmer cette hypothèse. Il était possible que Sophie ait été sa fille, et puisqu'elle est devenue une belle fille, son père à tendance incestueuse, aimait cette idée de sa paternité présumée.

sont dupes de l'apparence; mais les femmes qui vieillissent à vue d'œil ont aussi raison de crier contre une autre qui ne vieillit pas.¹⁴

Casanova reste ici fidèle à lui-même en appréciant les apparences trompeuses qui font illusion comme le jeu, les décors et les costumes au théâtre. En même temps, il fait preuve de grande empathie envers les femmes, victimes du temps et du vieillissement et comprend la jalousie de celles qui, devenues vieilles se tournent farouchement contre l'exception, la Binetti qui a causé encore la mort d'un Polonais nommé *Mossinski* (qui s'est suicidé par chagrin d'amour pour elle) quand celle-ci avait déjà 63 ans¹⁵ !

En parlant de ses aventures et mésaventures liées à cette Binetti, Casanova insiste sur le fait « qu'elle fut la cause d'un bon nombre de miennes que le lecteur trouvera bien circonstanciées à leur place ». Parmi les ennuis étroitement liés à la Binetti, on trouve un qui est célèbre et qui aurait pu devenir mortel : le fameux duel avec Branicki à Varsovie. Cet épisode est engendré par la rivalité de deux danseuses vénitiennes travaillant sur des scènes polonaises, dont la Binetti qui enflamme un grand seigneur polonais contre sa rivale. Etant donné que Casanova fréquente les loges des deux vedettes, la confrontation se fait facilement. À la surprise générale (y compris du Vénitien lui-même !), c'est lui qui blesse gravement son adversaire polonais et qui doit fuir le pays où les lois sévissent sévèrement contre les duellistes. Il reste pourtant en Pologne et jouit de la réputation de courage que lui procure cette aventure. Pour tirer profit de son statut de « noble », gagné dans ce duel, il en rédigea deux fois le récit lors de sa vie : une fois en vénitien à l'usage de ses compatriotes et une fois en français pour l'insérer dans ses mémoires¹⁶.

Nombreuses sont encore les aventures qui rapprochent Casanova du monde théâtral, pour ne citer que les noms les plus connus : la Corticelli, la Barbarina ou la Cattinella qui est une aventurière accomplie et qui lui en impose par une comédie de mariage improvisée à la merveille. Ses histoires témoignent également du fait, bien connu d'autres sources aussi, que les comédiennes jolies deviennent facilement courtisanes (favorites) ou inversement. Le meilleur exemple pour ces passages fréquents entre les domaines en question, est sa relation bien complexe et tourmentée avec Giulietta Preato, surnommée la Cavamacchià, allusion sournoise au métier de son père.¹⁷

Il s'agit de la même courtisane dont parle Jean-Jacques Rousseau dans les *Confessions* qu'il appelle *Zulietta* et c'est elle qui lui a donné un conseil bien impertinent au bout de leur rendez-vous raté : « Zanetto, lascia le donne, e studia la matematica.¹⁸ » Casanova n'avait pas plus de chance avec la belle courtisane que Rousseau, c'est sûrement la raison pour laquelle son portrait dans l'*Histoire de ma*

¹⁴ HV I/407-408.

¹⁵ Selon les historiens, la danseuse était encore plus âgée à ce moment-là elle devait avoir 73 ans! Casanova se trompe en fait souvent en calculant l'âge des autres, cf. les notes, ibid. 407-408.

¹⁶ V. *Il duello*, en trad. fr. : Paris, *Mille et une nuits*, 1998. et HV, III/455-456.

¹⁷ *Cavamacchià* : en italien, le mot désigne le métier de teinturier-blanchisseur, comme le récit de Casanova l'explique aussi par la suite.

¹⁸ *Confessions*, partie II, livre VII.

vie est imprégné de sarcasme : « On l'appelait la *Cavamacchie*, ce qui veut dire dégraisseur, parce que son père avait fait le métier de dégraisseur¹⁹. » Encore enfant, elle porte les vêtements propres aux clients dont un avocat qui fait d'elle, quand elle a 14 ans, sa maîtresse et lui envoie un maître de chant. Les amants se succèdent, l'admirent et font des sacrifices pour obtenir ses faveurs. Ainsi Giulietta pense au bout de six mois d'études qu'elle est devenue chanteuse accomplie et trouve un imprésario pour l'envoyer à Vienne. Là, elle devrait chanter un rôle de castrat dans un opéra de Métastasio, mais son talent s'avère plus faible que sa beauté qui fait accourir le Tout Vienne. À tel point que l'impératrice Marie-Thérèse la juge nuisible aux bonnes mœurs et la chasse de sa capitale. Elle retourne en Italie où ses échecs en musique et ses triomphes en amour continuent à Parme et à Venise et ainsi, finit par renoncer à la scène pour devenir une grande courtisane vénitienne. Casanova est présenté à la célèbre dame qui plaît au jeune « abbé »²⁰, mais qui reste critique. Il remarque les mains de Giulietta qu'il trouve

... trop larges et trop charnues, et en dépit du soin qu'elle avait de ne pas montrer ses pieds, une pantoufle qui gisait au bas de sa robe m'instruisit qu'ils étaient aussi grands qu'elle : proportion désagréable qui déplaît non seulement aux Chinois et aux Espagnols, mais à tous les connaisseurs. On veut qu'une grande femme ait les pieds petits : c'était le goût de M. d'Holopherne qui sans cela n'aurait pas trouvé charmante Mme Judith.²¹

La courtisane sent la résistance du jeune galant et lui donne une leçon spirituelle de sa supériorité intellectuelle. Ainsi la rencontre se fait sous le signe de l'hostilité²² et Casanova est assez naïf ou crédule pour penser que la courtisane lui pardonnera sa première insolence. Il croit trop facilement à une réconciliation quand elle lui fait dire par un ami commun, Manzoni, qu'elle désire organiser un bal chez lui. Il se hâte de rendre ce service à la « célèbre Julietta » et tout se déroule selon les désirs de la belle dame. Les invités sont majoritairement ses amis à elle, sauf quelques amis intimes de Casanova. Nous sommes en temps de carnaval, donc les loups et les masques sont permis, et après le souper, elle prend à part l'hôte et lui demande de la mener dans une chambre retirée, en disant qu'une « idée plaisante » lui est venue. Casanova est prêt à jouer le jeu et ils décident de changer d'habits et descendre danser après au bal en travestis. Le toujours jeune galant espère évidemment obtenir les faveurs de la belle dame en échangeant les habits, mais il se trompe : à la première tentative de séduction elle refuse toute grâce et ils se brouillent. Ils réalisent pourtant le jeu du travestissement avec grand succès et Casanova remarque que tout le monde le croit heureux dans le bal, ayant tout obtenu de la courtisane lors de l'habillage. En retournant dans la chambre après les danses pour refaire

¹⁹ HV, I/66.

²⁰ Statut provisoire du Casanova du moment.

²¹ HV, I/68. L'allusion biblique à Holopherne et à Judith, est appuyée par des citations montrant l'érudition de Casanova.

²² Voir toute l'histoire de la conversation et de la « rupture » : HV, I/66-70.

l'échange, il tente de nouveau de profiter de l'occasion, mais se trouve face à un nouveau refus, bien brutal cette fois-ci :

D'abord que nous retournâmes dans ma chambre pour nous déshabiller, la croyant repentie, et ayant d'ailleurs pris du goût pour elle, j'ai cru de pouvoir l'embrasser, et en même temps lui prendre une main pour la convaincre que j'étais prêt à lui donner toute la satisfaction qu'elle méritait ; mais elle me sangla un si violent soufflet que peu s'en fallut que je ne le lui rendisse. Je me suis alors déshabillé sans la regarder, et elle en fit autant. Nous descendîmes ensemble ; mais malgré l'eau fraîche avec laquelle je me suis lavé le visage, toute la compagnie pouvait voir sur ma figure la marque de la grosse main qui l'avait frappée.²³

Voici l'un des récits des grands échecs amoureux du héros qui a dû en essayer par la suite d'autres, tout aussi éclatants. Le refus est sûrement dû au fait que Casanova ne montrait pas une admiration sans faille à la beauté de la dame et qu'il répandait des rumeurs défavorables à Venise sur ses conquêtes achetées cher. Elle avait un caractère assez dur pour se venger, ce dont elle ne se cachait pas :

Avant de s'en aller, elle me dit en tête à tête du ton le plus ferme que si j'avais envie de me faire jeter par la fenêtre je n'avais qu'à aller chez elle, et qu'elle me ferait assassiner si ce qui était arrivé entre nous devenait public.²⁴

On comprend bien que Casanova évite de la fréquenter par la suite, ayant compris la leçon une fois pour toutes, et cherche même à ne pas se trouver dans les mêmes endroits qu'elle à Venise... La violence de Casanova se montre aussi bien dans le passage : il a failli gifler ou battre la belle ! Dans les commentaires méprisants du récit, les fréquentes allusions aux « grosses mains » et aux « grands pieds » de la beauté semblent annoncer les philosophes du XIX^e siècle, dont Balzac, qui pensaient que les grosses chevilles et les poignets peu fins dénotent le peuple, la basse naissance qui s'exprime dans le corps, ainsi que dans la vulgarité de l'esprit. Bien que l'histoire des échecs de Casanova face à la Giuletta démontre clairement le contraire, il est compréhensible que dans les rencontres tardives (en France, comme en Italie) il fasse encore tout son possible pour éviter tout conflit avec elle.

L'histoire du travestissement dans le bal donné par Casanova chez lui à la demande de la courtisane, montre bien que les carnivals et le goût pour les spectacles avaient fortement conditionné les Vénitiens à jouer facilement des rôles et à transformer leur vie en une grande fête : comédies et spectacles étaient improvisés à chaque occasion donnée. Le carnaval favorisait plus particulièrement ces jeux de rôles et les cache-cache de toutes sortes et les gens à tempérament d'aventuriers, comme Casanova et la Cavamacchià, savaient en tirer leur profit. On pourrait en conclure que Venise, au XVIII^e siècle, était une grande scène peuplée de masques. La grande culture théâtrale et le goût prononcé pour les travestissements (autorisés en temps de carnaval), favorisant les ambitions théâtrales même dans la vie de tous les jours.

²³ HV, I/93.

²⁴ HV, I/93-94.

Casanova joueur et comédien? Dès son plus tendre âge. En fait, il avait tous les talents pour devenir un grand artiste de la vie, ainsi qu'un escroc et un aventurier hors du commun. Cette école des aventuriers qu'était en fait Venise, l'avait formé et lui permettait de perfectionner ses dons naturels. Il est donc directement sorti de cette matrice fertile, tout comme d'autres comédiens extraordinaires et des escrocs qui sillonnaient après les grandes routes de l'Europe des Lumières pour en faire une vaste scène théâtrale.

Le Journal de Cléry : Souvenirs et témoignage, la chronique historique des mémoires du valet de chambre de Louis XVI

Márta VÁRADI

Le fil conducteur de la littérature autobiographique a toujours été la notion de l'*individu*, la mise en scène du « je ». Certes, la notion même de l'autobiographie est vaste et plus vaste encore sont les genres que nous pouvons classer sous la notion d'écrits intimes ou personnels ; toujours est-il que théoriquement et globalement parlant, l'autobiographie traite de sujets personnels où le scripteur est protagoniste et vis-versa. Il est possible de trouver les racines de ce genre au XVIII^e siècle en tant qu'invention de genre réflexif, de littérature trouvant en l'auteur même le sujet d'inspiration.

D'ailleurs, le terme *autobiographie* apparaît en France vers la deuxième moitié du XIX^e siècle et comme synonyme des *mémoires*. Dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* nous pouvons lire la chose suivante :

Pendant longtemps, en Angleterre comme en France, les récits et souvenirs laissés sur leur propre vie par les hommes marquants de la politique, de la littérature ou des arts, prirent le nom de « mémoires ». Mais, à la longue, on adopta de l'autre côté du détroit l'usage de donner le nom d'autobiographie à ceux de ces mémoires qui se rapportent beaucoup plus aux hommes qu'aux événements auxquels ceux-ci ont été mêlés. L'autobiographie entre assurément pour beaucoup dans la composition des mémoires ; mais souvent, dans ces sortes d'ouvrages, la part faite aux événements contemporains, à l'histoire même étant beaucoup plus considérable que la place accordée à la personnalité de l'auteur, le titre de mémoires leur convient mieux que celui d'autobiographie.¹

Philippe Lejeune complètera cette définition pour mieux distinguer *mémoires* et *autobiographie*.

Cette définition peut être précisée. Dans les mémoires, l'auteur se comporte comme un témoin : ce qu'il a de personnel, c'est le point de vue individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auquel il appartient. Sauf dans le cas d'hommes de génie qui identifient audacieusement leur histoire personnelle à l'histoire de l'univers, il n'y a pas indenté de l'auteur et du sujet traité. Dans l'autobiographie, au contraire, l'objet du discours est l'individu lui-même.²

Certes, il y a une distinction entre le genre des *mémoires* et de l'*autobiographie*, mais cette distinction est due à la naissance du « moi », à la montée et expansion de l'individualisme en Occident au tournant des XVIII-XIX^e siècles. La dénomination de l'autobiographie trouve ses origines dans le grec (*auto – bios – graphie*) et

¹ *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. I, 1866, article « Autobiographie », in LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 11.

² LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 11.

signifie « écrire sa vie soi-même » et indique donc que l'accent est mis sur la personne du mémorialiste. Selon une autre définition importante de Georges Gusdorf, l'autobiographie est « un usage privé de l'écriture, regroupant tous les cas où le sujet humain se prend lui-même pour objet d'un texte qu'il écrit »³. Bref, dans un sens large, l'*autobiographie* désigne tout livre dans lequel l'auteur s'est exprimé sur sa vie (ou une période de sa vie), ses sentiments, ses pensées – il appartient donc au genre de la littérature intime. Les réflexions faites sur le genre de l'autobiographie ont été enrichies par les travaux de Philippe Lejeune qui désignera le terme comme « récit rétrospectif en prose qu'une *personne réelle* fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».⁴ Cette définition attire l'attention sur le fait qu'il s'agit d'une *personne réelle* – il faut donc une personne psychologique, morale et sociale pour exposer une autobiographie. En plus, il rétrécit l'ère géographique et chronologique des écrits pour en exclure tout ce qui n'est pas l'Europe et l'époque moderne.

L'autobiographie est souvent une autoanalyse, donc une psychanalyse de soi et ceci sans que le scripteur le veuille ou non, que cela soit intentionnel ou non, il en sera considéré de la sorte. Comme le formule Philippe Lejeune dans son avant-propos :

Si la psychanalyse apporte une aide précieuse au lecteur d'autobiographie, ce n'est point parce qu'elle explique l'individu à la lumière de son histoire et de son enfance, mais parce qu'elle saisit cette histoire dans son discours et qu'elle fait de l'énonciation le lieu de sa recherche (et de sa thérapeutique).⁵

L'autobiographie sera un écrit analytique où l'on retrouve l'image même du « je » narrant à travers le « je » narré. Nous retrouvons cette image sous un aspect prototypique du romanesque littéraire naïf lors de la lecture des romans autobiographiques, lorsque le scripteur-protagoniste est une sorte de héros dont nous suivons les traces de la naissance jusqu'à la fin de ses péripéties. Tout cela est calqué sur la vie « ordinaire », celle de tous les jours et permet ainsi au lecteur de s'identifier avec le protagoniste et authentifiera les événements narrés. Le jeu avec le temps facilitera cette identification : entre l'alternance du passé et du présent, la réactivité du passé aidera à l'éternisation des souvenirs rendant ainsi possible une construction de mythe, celle du « soi ».

Certainement, l'autobiographie ne vaut pas de manière évidente une autoanalyse. En règle générale, nous pouvons dire que derrière la volonté d'écrire un écrit autobiographique (qu'il s'agisse de *Souvenirs*, *Mémoires*, *Journaux* ou d'autres écrits de ce genre) il existe toujours l'*instinct du chroniqueur* et le motif de l'*Ecce Homo*⁶. L'*instinct du chroniqueur* n'est autre, en réalité, que la volonté de laisser un témoignage à la postérité pour laisser une trace scriptuelle en vue de servir à

³ GUSDORF, Georges, *Les Écritures du moi*, Lignes de vie, t. I, Odile Jacob, 1991, p. 15.

⁴ LEJEUNE, *Op. cit.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ Expression latine signifiant « *Voici l'Homme* » ; c'est l'expression qu'aurait utilisé Ponce Pilate selon la traduction de la Vulgate de Jean (19:5) lorsque celui-ci présenta Jésus à la foule.

l'Histoire. De tels genres seront par exemple les *Annales*, les *Mémoires* par excellence ou encore le *Journal*. Il y a donc ensuite le motif de l'*Ecce Homo*, montrer l'homme, le sujet narré dans toute vérité naturelle. Telle sera l'inspiration de Jean-Jacques Rousseau dans les *Confessions* où il écrira : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi⁷. »

Dans cette volonté de l'*Ecce Homo* il y a aussi le besoin de conserver l'élément unique d'une expérience intérieure et de la faire partager. Mais avec qui ? Et voilà justement une des problématiques de l'autobiographie : celle de savoir à qui elle s'adresse. Y a-t-il un interlocuteur supposé ? Cet écrit s'adresse-t-il à un récepteur ? Nous doutons fort de la supposition d'un interlocuteur lors de l'analyse du *journal intime*, par exemple.

Ensuite, il y a aussi la problématique de savoir si derrière l'entreprise de l'écriture autobiographique il y avait le désir d'écrire sa vie ou plutôt de s'analyser ? Ces questions peuvent être débattues, mais il est évident que l'analyse souhaite des cas concrets et c'est pour cela que je propose d'étudier comme exemple le *Journal* de Cléry, valet de chambre de Louis XVI.

Jean-Baptiste Cant Hanet, dit Cléry (1759-1809) fut le valet de chambre du duc de Normandie⁸, puis fut le valet de Louis XVI enfermé à la tour du Temple. Le 26 août 1792, Cléry demande au maire de Paris⁹ la permission de servir le roi durant sa captivité au Temple et l'obtient. Cléry servira pendant cinq mois Louis XVI, jusqu'à l'exécution de celui-ci le 21 janvier 1793. Son dévouement vis-à-vis du roi et à la famille royale sera totale, il essaiera d'en adoucir le sort. Beauchesne écrit : « Valet de chambre aux Tuileries, Cléry était un ami au Temple¹⁰. » Suite au régicide, Cléry sera en détention au Temple durant encore quelques semaines, puis il sera libéré en mars 1793, mais arrêté et emprisonné peu de temps après, il sera emmené à la prison de la Force le 25 septembre. Il n'est libéré que le 9 août 1794, après la chute de Robespierre.

Cléry publia son *Journal*¹¹ à Londres en 1798. Ses écrits peuvent aussi être qualifiés de *mémoires* en raison de leur genre et de leurs caractéristiques littéraires, mais avant toute chose, nous pouvons déclarer que l'intention même de ce mémorialiste était de laisser un témoignage de sa vie, nous retrouvons donc chez lui l'*instinct du chroniqueur*. Chez Cléry, il ne s'agit d'aucun examen de conscience ou d'autoanalyse – il se soumet à une seule règle : celle du niveau de la pure narration événementielle. Il témoignera donc dans son *Journal* des rencontres, des

⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Confessions*, Paris, Barbier, 1846, p.1.

⁸ Louis XVII, enfant de Marie-Antoinette d'Autriche et de Louis XVI, né le 27 mars 1785 et mort à la tour du Temple en 1795.

⁹ Jérôme Pétion de Villeneuve.

¹⁰ BEAUCHESNE, Alcide de, *Louis XVII, sa vie, son agonie, sa mort; captivité de la famille royale au Temple*, t.1, Paris, Henri Plon, 1852, p. 379.

¹¹ CLÉRY, J.-B., *Journal de ce qui s'est passé à la tour du Temple pendant la captivité de Louis XVI, Roi de France*, Londres, De Baylis, 1798.

conversations dont il a été le témoin, mais publiera aussi dans ses écrits le *Testament* de Louis XVI qu'il recopia soigneusement lors de sa détention au Temple. Le dessein du valet de chambre était de mettre à nu la vérité des événements qui ont eu lieu à la tour et de présenter les souffrances du Roi et celles de sa famille. En tant que mémorialiste, il se placera à l'arrière de son récit, il ne sera pas le personnage principal de son *Journal*, c'est la figure du roi qui en sera proéminente. De nature modeste et humble, Cléry rédigera ses mémoires dont il ne sera pas le protagoniste. Il écrira en guise de préface :

En classant ces notes en forme de journal, mon intention est plutôt de fournir des matériaux à ceux qui écriront l'histoire de la fin malheureuse de l'infortuné Louis XVI, que de composer moi-même des mémoires : je n'en ai ni le talent ni la prétention.¹²

Ce sera justement pour cette raison que ce *Journal* est unique en son genre : une autobiographie dont le sujet est un *autre*, dépourvu d'autoanalyse et dont il manque toute dimension analytique.

Le frère de Cléry publia lui aussi ses *Mémoires*¹³ et c'est grâce à lui que nous aurons une description plus détaillée de son frère aîné, de son caractère et de l'histoire de leur famille. Pierre-Louis Hanet écrira aussi que Cléry s'était effacé de son *Journal*, qu'il « s'était totalement oublié ».¹⁴

Cléry ne parle pratiquement jamais de sa vie privée. Nous n'en savons d'ailleurs rien d'après son *Journal*. Il évoquera son épouse dans des uniques instants lorsqu'il s'agit directement et indirectement de la cause du roi¹⁵. Il ne fera strictement aucune mention ni de ses enfants, ni de son frère. Il scellera sous silence sa vie privée.

En plus de la volonté de témoigner, Cléry prit la plume aussi par engagement politique et par refus du compromis. Il n'accepta jamais le changement de régime, le bouleversement politique qui découla de la Révolution. Il s'engagera donc, et envisagera non seulement pour dessein la présentation du portrait royal dans les affreuses conditions dans lesquelles le souverain et sa famille étaient tenues, mais aussi la sauvegarde de l'honneur des Bourbon.

Il commence son *Journal* d'ailleurs en ces termes :

¹² *Ibid.* p.5.

¹³ HANET, Pierre-Louis, *Mémoires de*, Paris, Librairie d'Alexis Eymery, 1825.

¹⁴ *Ibid.* p. VIII.

¹⁵ « Sous le prétexte de me faire apporter du linge et d'autres objets nécessaires, j'obtins la permission que ma femme vint au Temple une fois la semaine ; elle était toujours accompagnée d'une dame de ses amies, qui passait pour une de ses parentes. Personne n'a prouvé plus d'attachement que cette dame à la famille royale, par les démarches qu'elle a faites et les risques qu'elle a courus en plusieurs occasions. [...] Ayant ainsi la facilité de parler sans être entendu, je leur demandais des nouvelles des personnes à qui la famille royale prenait intérêt, et je m'informais de ce qui se passait à la convention. C'était ma femme qui avait engagé le crieur dont j'ai déjà parlé à venir chaque jour se placer près des murs du Temple, et à crier, à plusieurs reprises, le précis des journaux. », CLÉRY, *Journal de*, Paris, Mercure de France, 1968, p. 50.

Seul témoin continuel des traitemens injurieux qu'on a fait souffrir au roi et à sa famille, je puis seul les écrire, et en attester l'exacte vérité ; je me bornerai donc à présenter les faits dans tous leurs détails, avec simplicité, sans aucune réflexion, et sans partialité.¹⁶

Puis :

Quoiqu'attaché depuis l'année mil sept cent quatre-vingt-deux à la famille royale, et témoin, par la nature de mon service, des événemens les plus désastreux pendant le cours de la révolution, ce seroit sortir de mon sujet, que de les décrire : ils sont pour la plupart recueillis dans différens ouvrages. Je commencerai donc ce journal à l'époque du dix août mil sept cent quatre-vingt-douze, jour affreux, où quelques hommes renversèrent un trône de quatorze siècles, mirent leur roi dans les fers, et précipitèrent la France dans un abîme de malheurs.¹⁷

Le récit de Cléry est donc une narration d'événement qui vaut une chronique historique. De manière subjective, il écrit sur les événements se passant au Temple, décrit la « routine » de tous les jours, mais peint aussi la malveillance et l'animosité des gardes vis-à-vis de la famille royale. Certes, il n'oubliera pas de faire mention des personnes dévouées au roi et de ceux qui ont essayé de lui apporter aide et soutien. Il décrira aussi les horreurs qu'il a vues, les cruautés du peuple en rage, mais toujours de manière factuelle. Son ton ne s'attendrira que lorsqu'il écrira sur le jeune Louis XVII. Il changera aussi de ton lors de ses dernières pages, lorsqu'il doit se remémorer les adieux d'avec Louis XVI, instant de sa vie qu'il n'a probablement jamais pu surmonter.

Cléry commencera son *Journal* de manière factuelle, ne fera aucune présentation de sa vie propre, de l'histoire de sa personnalité. Il n'y aura aucune genèse, mais une forte entrée dans le vif, un *in medias res* :

J'ai servi pendant cinq mois le roi et son auguste famille dans la tour du Temple [...] attaché depuis l'année mil sept cent quatre-vingt-deux à la famille royale, et témoin, par la nature de mon service. [...] Je commencerai donc ce journal à l'époque du dix août mil sept cent quatre-vingt-douze, jour affreux. [...] J'étais de service auprès de monsieur le dauphin à l'époque de dix août. Dès le matin du neuf, l'agitation des esprits étoit extrême ...¹⁸

Il décrit les événements dans les détails et avec exactitude, souvent il précisera l'heure même :

Le neuf au soir, à huit heures et demies, après avoir fait le coucher de monsieur le dauphin [...]. Je rentrai au château vers onze heures par les appartemens du roi [...]. A six heures, le roi descendit dans les cours du château ...¹⁹

Cette précision et ce mode factuel sera présent tout le long du *Journal*, les dialogues seront eux aussi insérés dans le récit, ainsi que des documents historiques,

¹⁶ CLÉRY, *Journal de ce qui s'est passé à la tour du Temple*, Londres, De Baylis, 1798, p. 5.

¹⁷ *Ibid.* p. 5.

¹⁸ *Ibid.* p. 6.

¹⁹ *Ibid.*

manuscrits²⁰. Plus le récit se rapproche de la remémoration du procès, plus le style devient objectif :

Le jeudi 17 janvier, M. de Malherbes entra vers les neuf heures du matin [...]. Le vendredi 18, le roi ne reçut aucune nouvelle de M. de Malesherbes [...]. Le samedi 19, à neuf heures du matin, un municipal nommé Gobeau entra, un papier à la main [...]. Le dimanche 20 janvier, le roi, dès son lever, s'informa des municipaux s'ils avaient fait part de sa demande au conseil de la commune²¹ [...]. Deux heures venaient de sonner, on ouvre tout à coup la porte ; c'était le conseil exécutif.²²

Le *Journal* de Cléry constitue donc ses *mémoires* mais bien qu'ils aient pour protagoniste et pour narrateur le « je » de l'autobiographie, ils ont pour protagoniste le « il » du roi dans un sens symbolique, figuré. Rappelons-nous qu'il dit en tête de ses *mémoires* « ... mon intention est plutôt de fournir des matériaux à ceux qui écriront l'histoire de la fin malheureuse de l'infortuné Louis XVI ». ²³ Donc, la relation du narrateur avec son narrataire et avec son « héros » sera ici différente de la structure générale, le rapport narrataire – héros ne sera pas égal. Bien que le *Journal* ait pour sujet principal le roi, nous ne pourrions la qualifier de biographie, puisqu'il répond à tous les critères de l'autobiographie : la forme du langage est un récit, le sujet traite la vie individuelle de l'auteur et le *Journal* a une perspective rétrospective du récit.²⁴ D'ailleurs, la rétrospection du passé se fera de plus en plus lourde à travers les *mémoires* – la remémoration des événements est douloureuse, Cléry se taira sur certains passages, ou sera très bref. Le *Journal*, avec le départ du roi à l'échafaud, se terminera brusquement sur un ton affligé :

Ce furent les dernières paroles qu'il prononça dans son appartement. [...] Je restai seul dans la chambre, navré de douleur et presque sans sentiment. Les tambours et les trompettes annoncèrent que sa majesté avait quitté la tour... Une heure après, des salves d'artillerie, des cris de « vive la nation ! vive la république ! » se firent entendre... Le meilleur des rois n'était plus !... ²⁵

C'est sur ces points de suspension que Cléry finit ou interrompt pour ainsi dire son *Journal*, en disant beaucoup sur ses sentiments et sur sa peine.

Suite à sa mise en liberté, il ira rejoindre son frère à Strasbourg, puis ira en Autriche rejoindre Marie Thérèse de France qui entre-temps fut libérée et « remise » à l'Autriche. Autorisé à rentrer en France en 1801, il ne revient qu'en 1803, auprès de sa femme et de ses trois enfants encore en vie, mais retournera à Vienne où il s'éteint le 27 mai 1809. Il sera enterré sous l'épithaphe : *Ci-gît le fidèle Cléry*.

²⁰ Le *Testament de Louis XVI* (p. 86-90) et le *Décret de la convention nationale*, des 15, 16, 17, 19 et 20 janvier (p. 99) et les demandes (ou dernières volontés avant son exécution) de Louis XVI (p. 100).

²¹ Notons que Cléry n'utilisera jamais les lettres en capitales pour les termes révolutionnaires – ceci est aussi un mode qu'il utilise pour affirmer son engagement politique, son refus à la Révolution.

²² CLÉRY, *Journal de ce qui s'est passé à la tour du Temple*, Paris, Mercure de France, 1968, p. 94-98.

²³ CLÉRY, *Journal de ce qui s'est passé à la tour du Temple*, Londres, De Baylis, 1798, p. 5.

²⁴ LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, p. 10.

²⁵ CLÉRY, *Journal de ce qui s'est passé à la tour du Temple*, Mercure de France, Paris, 1968, p. 110.

L'absente de toutes musiques Deux épiphanies de la musique et du néant mallarméens

László SUJTÓ

Les deux poèmes de Mallarmé, “ Sainte ” et “ *Ses purs ongles...* ” que nous nous proposons d’étudier ici, ont déjà fait l’objet d’innombrables commentaires. Leurs premières versions ont vu le jour vers le milieu des années 1860¹, pendant la « crise » de Tourmon et d’Avignon, et reflètent les principes poétiques adoptés par le poète à cette époque, principes auxquels il devait rester fidèle jusqu’à la fin de sa carrière : en témoignent les versions nouvelles des deux poèmes, datant respectivement de 1883 et de 1889, et comportant des modifications qui ne concernent pas ce qu’on aurait appelé à d’autres époques le « contenu ». Ils sont tous les deux les produits du nihilisme métaphysique du poète pour qui, après la perte de la foi, Dieu a été remplacé définitivement par le Néant. Ils illustrent en même temps les idées de Mallarmé sur la musique, sur les rapports entre la poésie et la musique, idées qui sont déjà présentes dans sa poésie avant d’être développées dans les écrits théoriques des décennies suivantes². C’est dans cette double optique que nous allons poursuivre notre analyse, estimant (ou seulement croyant ?) que les échos de la métaphysique mallarméenne dans “ Sainte ” et ceux des idées du poète sur la musique dans “ *Ses purs ongles...* ” n’ont pas encore été suffisamment mis en vedette. Nous essaierons aussi de montrer que c’est la métaphysique de Mallarmé qui commande sa conception de la musique³.

À la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vèpre et complice :

À ce vitrage d’ostensoir
Que frôle une harpe par l’Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

¹ Celle de “ Sainte ” en 1865, celle de “ *Ses purs ongles...* ” en 1868.

² Voir en particulier *Richard Wagner. Réverie d’un poète français* (1885), *Crise de vers* (un remaniement de divers textes publiés dans les années 1890 et 1890), et *Le Mystère dans les lettres* (1896).

³ Les textes de Mallarmé auxquels nous nous référons se trouvent dans ses *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, vol. 2^e (dorénavant abrégé par le sigle *OC*).

Du doigt, que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

“ Sainte ” fait partie des poèmes de circonstance mallarméens dont le sens va de loin au-delà de l'événement qui les a fait naître, et qui, comme “ Salut ”, sont révélateurs des idées de Mallarmé sur la poésie. Elle a été écrite pour la fête de Cécile Brunet, marraine de la fille Geneviève du poète, et avait d'abord pour titre “ Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin (Chanson et image anciennes) ”. Mais elle s'adressait aussi par son sujet au mari de la marraine : M. Brunet était maître vitrier...

Le poème forme un diptyque dont les deux parties sont étroitement liées l'une à l'autre par des procédés syntaxiques analogues (il se compose d'une seule phrase ; « À ce vitrage d'ostensoir » répond « À la fenêtre »), par la reprise des mêmes mots (« santal », « livre », et surtout l'adjectif « vieux ») et par des caractéristiques prosodiques (dix vers sur seize se terminent par une rime contenant une voyelle nasale ; les rimes en *-or* du premier quatrain deviennent des rimes en *-oir* dans le troisième, tandis que les vers se terminant par *-ie*, seule voyelle haute en position de rime, trouveront un écho lointain mais puissant dans la diérèse de « Musicienne » du dernier vers). Ces deux parties présentent cependant des différences notables, ce qui fait qu'on peut parler d'une métamorphose de l'image initiale.

Le rapport entre la fenêtre et le vitrage a partagé les commentateurs : certains parlent d'un vitrail représentant sainte Cécile ; pour d'autres il s'agit d'un tableau représentant la sainte assise près d'une fenêtre, et on évoque à ce propos la *Sainte Cécile* de Mignard ; encore d'autres pensent que c'est la fenêtre qui se métamorphose en vitrage d'ostensoir. Nous adopterons de notre part la position de Bertrand Marchal selon qui ce ne sont pas les sources ou les modèles (dans la mesure où ils ont existé) qui importent, mais l'image mentale créée par le poème⁴.

Les deux premiers quatrains évoquent la sainte avec une viole qui est l'emblème traditionnelle de la musique, et avec un livre qui contient la partition d'un morceau de musique religieuse, du cantique de la Vierge Marie chanté jadis aux vêpres (le Magnificat). Comme l'instrument de musique, le livre est aussi qualifié de « vieux » : on peut donc y voir le Livre des Livres, emblème de la religion chrétienne. Il s'agit cependant d'une musique ancienne, désuète : en dehors de « vieux », le mot « jadis » revient aussi avec insistance, tandis que la pâleur de la sainte évoque la maladie ou la mort. Une déréification⁵ particulière à la poésie mallarméenne s'opère dans les deux premières strophes : la viole redevient santal, c'est-à-dire qu'elle se dépouille de la forme qu'elle a reçue du luthier et redevient le bois qui la contenait jadis en puissance, tandis que le texte et la partition du Magnificat s'effacent sur les pages du livre qui se réduit ainsi un assemblage de

⁴ MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Librairie José Corti, 1985, p. 91-92.

⁵ Sur la déréification, « condition préalable à la pureté poétique » chez Mallarmé, voir FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Le Livre de Poche, coll. « Références », 1999, p. 190-192.

feuilles vides. Mais la métamorphose ne s'arrête pas avec cette régression, et la déréification est suivie d'une dématérialisation complète. La matière même des objets est éliminée : c'est « sans le vieux santal / Ni le vieux livre » que sainte Cécile jouera désormais sa musique.

Cette musique sera une musique nouvelle, sans instruments ni partition. Elle remplacera la musique traditionnelle qui perd sa raison d'être dès qu'elle est privée de la caution du sacré (« le vieux livre » est vide, comme la transcendance). La musique nouvelle sera une musique du silence, c'est-à-dire une musique du langage, composée et exécutée par un seul instrument : la plume (« le plumage instrumental »). Elle ne célébrera pas une transcendance qui n'est pas, mais s'emploiera elle-même à créer son propre au-delà⁶ : c'est le doigt tendu qui suscitera le vol du soir de l'Ange. Elle ne cachera pas le caractère illusoire de cet au-delà : le verbe « être » fait défaut dans la seconde proposition occupant les deux dernières strophes, et son absence exprime non seulement celle de toute transcendance « réelle », mais aussi le manque d'être dont souffre la poésie. (« *Ses purs ongles...* » nous montrera que la poésie mallarméenne se situe au point d'intersection de deux néants.)

Sainte Cécile, patronne de la musique, devient ainsi celle de la poésie, considérée par Mallarmé comme supérieure à la première. À l'apogée même du wagnérisme en France, le poète renverse ainsi la hiérarchie des arts établie par le compositeur allemand et proclame la suprématie de la poésie.⁷ C'est que selon Mallarmé la musique reste extérieure au récepteur et se communique par « la matérialité des sons »⁸, tandis que la poésie est plus que « musique » : elle est « Musique », « Musique, par excellence »⁹, c'est-à-dire une musique intérieure, mentale, silencieuse, « solitaire tacite concert »¹⁰ créé par une structure, un ensemble de rapports¹¹ ; elle est la manifestation « de l'intellectuelle parole à son apogée »¹². Elle ne s'inscrit pas dans la durée, comme la musique traditionnelle qui s'étale dans le temps, ruisselant de vieux livres à des moments donnés (« selon vèpre et complie »). Cette musique sera non un art du temps mais un art de l'espace, où toutes les « notes » seront simultanément présentes, et où les rapports se noueront librement entre elles, au mépris de la temporalité.

⁶ « Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano » (lettre à Edmond Gosse du 10 janvier 1893, OC II, p. 807). Mes italiques.

⁷ Voir à ce sujet *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* (1885). Sur la critique mallarméenne de Wagner, voir ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Le Livre de Poche, coll. "Références", 2004, p. 90-94, 192-201.

⁸ L'expression est de Jean-Nicolas Illouz. Cf. *Op. cit.*, p. 199.

⁹ « La poésie, proche l'Idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité. » *Quant au livre*, OC II, p. 226.

¹⁰ *Quant au livre*, OC II, p. 226.

¹¹ « Employez *Musique* au sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique » (lettre à Edmond Gosse du 10 janvier 1893, OC II, p. 807).

¹² *Crise de vers*, OC II, p. 212.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore.

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec le seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

L'Angoisse apparaît, en raison de la majuscule allégorisante, sous les espèces d'une femme. Seuls ses ongles sont mentionnés, et l'on sait que les ongles sont l'« arme principale » des femmes qu'elles enfoncent dans la peau de leurs assaillants ou de leurs victimes ; ils apparaissent ici pour signaler les tourments qui déchirent le poète, tandis que leur pureté, soulignée par l'adjectif antéposé, indique qu'il s'agit d'une angoisse de nature très élevée, spirituelle, intellectuelle ou métaphysique. Mais ces ongles ont aussi quelque chose à offrir : leur beauté somptueuse¹³, que cependant ils ne savent à qui ou à quoi dédier. Le verbe « dédier » doit être suivi normalement d'un complément d'attribution qui manque ici, indiquant par là l'absence du destinataire à qui l'offrande s'adresse ou, autrement dit, sous l'égide duquel la beauté rare et artificielle de l'onix (à savoir l'œuvre d'art, le poème) veut se placer. Le geste vain de l'Angoisse exprime par conséquent, au début du poème, l'absence d'un idéal extérieur (« très haut ») présidant à la création, ou/et celle d'une transcendance la cautionnant. En effet, la première version du poème a été composée en 1868, peu après que Mallarmé s'est dépouillé des derniers vestiges de la foi, au terme d'une « lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, [...] Dieu »¹⁴. L'Angoisse est qualifiée de « minuit » (« ce minuit » est évidemment une apposition, et non un complément circonstanciel de temps), qui revient chaque jour inexorablement pour s'emparer du poète au moment où celui-ci fait le bilan désespérant de sa journée. Elle est aussi lampadophore, c'est-à-dire porteuse de lumière : certes, elle tient le poète en éveil, mais surtout elle suscite, elle nourrit ses rêves. Ces rêves sont évidemment ceux de la création ; vains et stériles, ils ne supportent pas l'épreuve de la réalisation créatrice, et s'évanouissent dès l'aube sans être transposés en poèmes, voire sans laisser la moindre trace : aucune cinéraire amphore ne recueille leurs cendres. Ils renaissent néanmoins le soir suivant, pareils

¹³ D'après Paul Bénichou, « onyx » signifie en grec « ongle », mais aussi, quoique plus rarement, « pierre précieuse ». (*Selon Mallarmé*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1995, p. 140, note 6.)

¹⁴ Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, *OC I*, p. 714.

au Soleil-Phénix qui les anéantit chaque matin¹⁵. Ni le rêve ni le Soleil ne meurent jamais : celui-ci renaît chaque matin, celui-là chaque soir. Cette alternance annonce d'ailleurs celle du second tercet du sonnet.

Le second quatrain présente un salon désert d'où tout objet a disparu : il n'y a même pas de « ptyx »... Ce dernier est un mot vide de sens, n'existant, au vœu de Mallarmé, dans aucune langue, et suscité par la seule nécessité de la rime¹⁶. On observe une néantisation progressive des choses et des êtres dans les deux premières strophes. Les objets sont signalés par leur manque : inutiles, les « cinéraires amphores » sont déjà absents dans le premier quatrain, tandis que le second présente des « contenant » sans contenu (le salon et les crédences sont vides). Cette néantisation culmine avec le « ptyx », objet qui n'existe même pas, automatiquement réduit au néant aussitôt que nommé ; il n'existe que dans la langue, en tant que mot creux sans référent aucun, en tant que sonorité vide. Il n'y a pas de ptyx, car le Maître (c'est-à-dire le poète) a quitté son salon pour l'emporter au bord du Styx : le *je*, le moi lyrique devient ainsi une troisième personne, un moi impersonnel.

L'auteur s'efface ainsi de la création, il est mis entre parenthèses, il est oublié, il est mort ; il s'agit ici de « la disparition élocutoire du poète »¹⁷ dont parlera *Crise de vers*. Le « seul objet dont le Néant s'honore » est évidemment le « ptyx » : l'on sait que dans la pensée de Mallarmé l'Absolu et le Néant se confondent. Cet Absolu-Néant est une pure indétermination que l'on peut essayer d'atteindre par une abstraction aussi totale que possible, en éliminant toutes les différenciations, toutes les déterminations, toutes les limitations¹⁸, et l'objet qui lui convient le mieux est le « ptyx » : il est non seulement absent, mais n'existe même pas ; il est un mot vide de sens, une pure virtualité, sans signification aucune.

Le poème devra donc naître aux rivages du Styx, fleuve de l'oubli, où l'auteur meurt, mais c'est sa mort même qui est la condition première de sa création poétique : « heureusement, je suis parfaitement mort », écrit-il à son ami Cazalis le 14 mai 1868¹⁹. Ici les choses sont sans existence réelle, et les mots sont vierges de sens. Ce n'est pas le poète qui générera le poème et le sens, mais les impulsions du langage : le poète disparu cède « l'initiative aux mots » qui « s'allument de reflets

¹⁵ Comme la conjonction « que » du vers 4 peut se rapporter en principe à « maint rêve vespéral » aussi bien qu'à « Phénix », nous pouvons admettre qu'elle se réfère à tous les deux.

¹⁶ Le 3 mai 1868 il écrit à son ami Lefébure : « Enfin, comme il se pourrait toutefois que, rythmé par le hamac, et inspiré par le laurier, je fisse un sonnet, et que je n'aie que trois rimes en *ix*, concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot ptyx, ou m'assurer qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préfère[r]ais de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime ». *OC I*, p. 728-729. Notons que selon certains commentateurs le mot signifie en grec « pli » ou « coquillage marin ». Voir par exemple BÉNICHOU, *Op. cit.*, p. 142. Voir aussi *OC I*, p. 1420. Or il existe des coquillages qui donnent un bruit pareil à la rumeur de la mer, et sont ainsi des objets créateurs d'illusions, des bibelots « d'inanité sonore »...

¹⁷ *OC II*, p. 211. La même idée se retrouve dans *La Musique et les Lettres* : « La Littérature, d'accord avec la faim, consiste à supprimer le Monsieur qui reste en l'écrivant » (*OC II*, p. 77).

¹⁸ Sur l'Absolu et le Néant mallarméens, voir MICHAUD, Guy : *Message poétique du symbolisme*, Librairie Nizet, 1947, p. 166-173, et FRIEDRICH, *Op. cit.*, p. 161-162, 174-183.

¹⁹ *OC I*, p. 713.

réciproques »²⁰. Leur sens ne sera pas identique à celui que donnent les dictionnaires, mais proviendra du contexte ; il sera modifié et enrichi par la signification d'autres mots qui les entourent. Le poème sera donc une œuvre d'art fantomatique : il se construira ainsi sur le Néant, et sera un objet de langage, voire un « être de langage »²¹, doué d'une forte cohésion interne.

L'art, devenu impersonnel, survit donc à la mort de l'auteur. Après le salon et les crédences vides, la croisée vacante apparaît comme un nouveau lieu dominé par l'absence ; sa forme carrée rappelle celle, typographique, du sonnet²². Il s'agit donc de deux cadres qui demandent à être remplis. Une scène, représentée sur un tableau, un relief ou une tapisserie, se reflète vaguement dans un miroir placé sur le mur d'en face²³ ; ses figures font écho aux références mythologiques du premier quatrain. On y entrevoit des licornes poursuivant une nixe et vomissant du feu pour l'anéantir. Dans la tradition, la licorne est non seulement un symbole de pureté, de virginité physique, mais représente aussi, avec son unique corne frontale (« phallus psychique »), la fécondation spirituelle. La stérilité angoissée du premier quatrain est donc surmontée, le Maître a retrouvé ses forces poétiques (la licorne représente aussi la puissance), et les rêveries erronées disparaissent (la nixe est une nymphe des eaux, donc elle est liée à la Nature ; elle est en outre censée troubler l'esprit des hommes qui l'aperçoivent)²⁴. L'image disparaît dans la glace à la tombée du jour (à commencer par la nixe, qui devient une « défunte nue », c'est-à-dire un nuage mort), pour céder la place au reflet de la Grande Ourse, mais on aurait tort d'y voir la disparition d'un art désuet ou une manifestation de la critique mallarméenne des mythes, formulée par l'adaptateur des *Dieux antiques*. Avec l'alternance du jour et de la nuit, la scène réoccupera sa place dans le miroir chaque matin : c'est un rêve « matérialisé » (c'est-à-dire traduit en œuvre d'art) qui à chaque lever du soleil renaît de ses cendres nocturnes gardées par ce nouveau cinéraire amphore qu'est le miroir, et qui est aussi durable que sa réplique stellaire.

La Grande Ourse qui se reflète dans la glace pendant la nuit est un segment de l'univers. Il existe, entre les sept étoiles qui la composent, des liens que l'homme a établis il y a de longs siècles déjà. Or c'est justement la tâche à laquelle la poésie,

²⁰ *Crise de vers*, OC II, p. 211.

²¹ MAURON, Charles, *Mallarmé par lui-même*, Éditions du Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 1964, p. 65.

²² Sur l'analogie du rectangle de la fenêtre et du celui du poème à écrire, voir MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Librairie José Corti, 1985, p. 182.

²³ « ... une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés ; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde », lit-on dans la lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868 (OC I, p. 732). Ce commentaire de Mallarmé a poussé certains critiques à de véritables acrobaties pour montrer comment le miroir évoqué dans le poème pouvait réfléchir son propre cadre. Nous tiendrons compte des lois de l'optique en disant que la scène qu'on voit dans la glace avant la tombée du jour doit se trouver sur (ou devant) le mur d'en face.

²⁴ Sur la licorne et la nymphe, voir CHEVALIER, Jean – GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Éd. Seghers et Éd. Jupiter, 1973, vol. 3, p. 122-124, et p. 289.

telle que Mallarmé la conçoit à partir de ces années, doit s'employer : elle doit saisir des rapports, voire « l'ensemble des rapports existant dans tout »²⁵, elle doit être en « corrélation intime [...] avec l'Univers »²⁶. La syntaxe verbale devra être le miroir de la syntaxe cosmique²⁷ : l'ordonnement du texte doit être la réplique de celui de l'univers. La scène avec les licornes et la nixe reflète des structures d'ordre cosmique : c'est un épisode de la Fable (c'est-à-dire du mythe, tel que Mallarmé le définit à l'encontre de Wagner), « celle inscrite sur la page des Cieux »²⁸. Et de façon générale, qu'est-ce que les mythes reflètent, sinon des relations à valeur universelle²⁹ ?

Le miroir est, dans la tradition, le symbole de la connaissance, de l'intelligence. Le mot *Speculum* qui le désigne en latin a donné naissance à *Speculari*, dont le premier sens était « observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles, à l'aide d'un miroir »³⁰. Il n'est autre, bien entendu, que le poète « mort », chosifié : pure surface réfléchissante qui ne fait que renvoyer l'image de ce qui lui est extérieur. C'est le moi impersonnel dont Mallarmé parle dans sa lettre à Cazalis du 14 mai 1867, et dans lequel l'univers se reflète :

C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui avait été un moi. Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité.³¹

Ce miroir se trouve finalement au point de rencontre de deux abîmes, de deux néants : la scène mythologique est pure fiction (d'autant plus que les licornes et les nymphes n'existent pas dans la réalité), tandis que les étoiles ne sont présentes que sous la forme de sept points lumineux. Le caractère évanescant, fantomatique de l'art répond ainsi au vide du ciel. La poésie traduit donc le néant par le néant ; elle se construit par un non-être (l'auteur mort) sur le néant, par le truchement d'un langage composé de mots privés de tout au-delà.

Et, tout comme « Sainte », « *Ses purs ongles...* » se termine par la célébration de cette musique du silence qu'est la poésie. Cette musique ne se réduit pas à un jeu gratuit de sonorités : l'allitération dérisoire « aboli bibelot » parodie le formalisme ornemental parnassien. L'inanité sonore est abolie : c'est la musique silencieuse des mots qui, comme les étoiles composant la Grande Ourse, « s'allument de reflets

²⁵ *Crise de vers*, OC II, p. 212.

²⁶ Lettre du 24 septembre 1867 à Villiers de l'Isle-Adam, OC I, p. 724.

²⁷ MICHAUD, Guy, *Op. cit.*, p. 181.

²⁸ *Richard Wagner. Réverie d'un poète français*, OC II, p. 157.

²⁹ André Vial remarque que l'adaptation par Mallarmé des *Dieux antiques* de George Cox raconte l'histoire de la nymphe Callisto qui, « éveillant le courroux d'Artémis, et changée en ourse [...]. Mais pour la même raison que Callisto est changée en ourse, il se dit que ces étoiles étaient, elles, habitées par des ours : et c'est de là que vinrent les noms de la Grande et de la Petite Ourse ». VIAL, André, *Mallarmé. Tétralogie pour un enfant mort*, Librairie José Corti, 1976, p. 41.

³⁰ *Dictionnaire des symboles*, vol. 3, p. 220.

³¹ OC I, p. 714.

réciproques » ; c'est la musique qui vient de l'harmonie ou de la dissonance des significations générées par le texte³². Cette musique est sans existence réelle, matérielle : c'est une musique hautement abstraite, l'idée même de la musique, sa « notion pure » : elle est l'absente de toutes musiques, de tous morceaux de musique³³. C'est la musique absolue ou l'Absolu de la musique, comme celle « exécutée » par la Sainte dans les deux dernières strophes du poème précédent. Et l'Absolu de la musique correspond chez Mallarmé au Néant de la musique, c'est-à-dire au silence.

Cette musique remédie aussi, quoique illusoirement, à l'absence de la transcendance, de même qu'aux déchirements de l'Angoisse et à la vanité de son offrande : le haut idéal est enfin trouvé. Le septuor des étoiles est une structure de l'univers, et la mission de la poésie est de saisir ces rapports³⁴ et de les traduire par un langage spécialement agencé, porteur d'une musicalité latente, virtuelle. (Notons que le sonnet se construit sur deux rimes qui reviennent obstinément sept fois.) Les vaines imaginations de l'esprit, le cercle vicieux des rêves irréalisés cèdent la place à un mouvement en avant, signalé par les nombres cachés dans les derniers vers (4 dans « *cadre* », 5 dans « *scintillations* », 6 dans « *sîtôt* », 7 dans « *septuor* »). Le chiffre 7 marque la clôture du cycle (le texte se ferme sur lui-même) et l'accomplissement de la création. Les sept notes de la gamme musicale sont présentes, et à la stérilité initiale succède la fécondité créatrice : l'œuvre s'inscrit pour toujours dans le cadre vide du miroir, pendant que les mots remplissent les vierges vers de la forme de sonnet. « *Ses purs ongles...* » raconte finalement sa propre genèse.

Dispensateur de l'intellectuelle parole à son apogée, Mallarmé est musicien du silence.

³² Sur la nature de cette musique mallarméenne, voir FRIEDRICH, *Op. cit.*, p. 191.

³³ Cf. la célèbre phrase de l'Avant-Dire au « *Traité du Verbe* » de René Ghil : « 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 rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets » (OC II, p. 678).

³⁴ « ... les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres ». Sur l'évolution littéraire [Enquête de Jules Huret], OC II, p. 702.

L'Île-Atlantide de Makine

Erzsébet HARMATH

Le thème « varia » de ce volume se révèle être un sujet très intéressant du point de vue littéraire car il nous incite à penser plutôt à la géographie qu'à la littérature, le mot « varia » symbolise pour nous une variation continue d'orientations spatiales. Dans la première partie de cet article, nous nous pencherons sur les définitions des termes *île* et *archipel* à l'aide des termes géographiques, puis philosophiques en nous appuyant sur les concepts *île déserte*, *devenir* et *monde en archipel* de Gilles Deleuze. Après la présentation de ce modèle purement théorique, nous en ferons une illustration, faisant sortir des flots l'île-Atlantide, la « France-Atlantide »¹ d'Andreï Makine, écrivain français.

Géographie et littérature, ou l'île du devenir-écrivain

Le premier texte de Gilles Deleuze écrit sur les îles désertes date de 1950. Initialement il était destiné à un numéro spécial consacré aux îles désertes par le magazine Nouveau Femina. Ce texte, jamais publié jusqu'à l'édition posthume des écrits de Deleuze préparée par David Lapoujade en 2002, figurait sur la bibliographie esquissée par Deleuze en 1989 sous la rubrique *Différence et répétition*. Ce premier texte, *Causes et raisons des îles désertes*, un texte manuscrit, porte le nom de tout le volume *L'île déserte et autres textes* lors de sa publication. Dans les années '93 un autre livre fait son apparition, *Critique et clinique*² où Deleuze fait référence à ses « îles et entre-îles » et témoigne de l'importance « du monde en archipel », développement progressif du terme île, un monde toujours en progrès, toujours correctable et innovable.

Dans le domaine de la géographie, une île est définie comme « une étendue de terre entourée d'eau »³, que cette eau soit celle d'un cours d'eau, d'un lac ou d'une mer. L'archipel est formé d'« un groupe d'îles »⁴ proches les unes des autres, dont l'origine géologique est souvent commune. L'archipel signifie « une étendue de mer parsemée, entrecoupée d'îles »⁵. Dans la conception des géographes, comme l'affirme Gilles Deleuze, il y a deux⁶ grandes sortes d'îles : les « îles continentales »

¹ MAKINE, Andreï, *Le testament français*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 29.

² DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 110.

³ *Le Petit Larousse grand format*, Paris, Larousse, 2001, p. 528.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵ Wiktionary, dictionnaire en ligne, consulté le 10.02. 2009, <http://fr.wiktionary.org/wiki/archipel>

⁶ Il y a une troisième sorte d'île : l'île fluviale. Elle se forme sur l'île continentale, dans les deltas d'un fleuve, et dans les larges cours d'eau, comme l'île de la Cité. L'eau dépose les sédiments apportés à des points où le courant perd une partie de son intensité. Certaines îles fluviales sont éphémères, d'autres peuvent disparaître lorsque le volume d'eau agrandit ou la vitesse du cours d'eau change. Puisque le lieu

et les « îles océaniques »⁷. Ces deux îles se différencient par leur naissance : les îles continentales sont situées sur le même plateau continental que le continent qui leur est proche. Séparées du continent, elles naissent d'une érosion, d'une fracture, « elles survivent à l'engloutissement de ce qui les retenait »⁸. Il s'agit donc en fait, d'une partie du même continent : c'est la hauteur du niveau de la mer qui définit l'île, comme dans le cas de l'île de la Grande-Bretagne.

Les autres types d'îles s'appellent îles océaniques, elles sont des îles « originaires, essentielles »⁹. Un atoll est une île océanique « formée de récifs coralliens »¹⁰ construits sur une île volcanique érodée et submergée et qui entoure une lagune d'eau peu profonde. Après avoir accumulé les coraux et les polypes sur plusieurs centaines de mètres de hauteur, le récif surgit à la surface de l'eau et forme une nouvelle île. C'est une île pleine de coraux, un « véritable organisme »¹¹. Nées au milieu de l'océan, telles les Maldives, ces îles ne font partie géologiquement d'aucun continent. Aussi peuvent-elles émerger lors de la subduction d'une plaque tectonique par une autre, telle Martinique des Petites Antilles, ou surgir lorsque la plaque bouge en apportant « à l'air libre un mouvement des bas-fonds »¹², comme dans le cas des îles Hawaïi.

On pourrait dire que rêver des îles, c'est vouloir se séparer du reste du monde, c'est vouloir être seul et perdu, mais cela pourrait aussi bien suggérer qu'on aspire à un nouveau début, au recommencement de la vie dans un circuit naturel. Deleuze croit que même si l'on a laissé derrière soi une île, c'est vers l'île que le chemin nous reconduit, parce que « séparation et recréation ne s'excluent pas sans doute »¹³. L'île, on devrait l'imaginer d'une manière philosophique la considérant comme l'imagination de l'homme. Alors que l'homme se trouve sur une île coupée du monde, il se sent séparé mais cela provient uniquement de sa perception, de son sentiment d'isolement. L'île n'est pas séparée du continent, dit Deleuze, « c'est l'homme qui se trouve séparé du monde en étant sur l'île »¹⁴.

Géographiquement l'île entourée d'eau, isolée du reste du monde peut être de deux façons : habitée ou non-peuplée, c'est-à-dire déserte. Mais dans le sens de la philosophie deleuzienne toute île « est et reste théoriquement déserte »¹⁵. Les gens s'installent sur l'île, mais ils ne font autre que l'habiter. Peuplée ou non, l'île est toujours déserte. Malgré sa notion négative de déserte, l'île peut avoir un sol fertile, peut disposer de fruits inimaginables, d'animaux sauvages et d'espèces de plantes inconnues. Elle peut être tel un paradis ou peut contenir un désert, mais comme

de ces îles fluviales est défini sur un continent ou une île continentale, elles ne seront pas traitées séparément dans notre étude.

⁷ DELEUZE, Gilles, *Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ *Le Petit Larousse grand format*, Paris, Larousse, 2001, p. 95.

¹¹ *Ibid.*, p. 95.

¹² DELEUZE, Gilles, *Île déserte et autres textes*, éd. cit., p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

l'affirme Deleuze, « ce n'est pas nécessaire »¹⁶. Le vrai désert, comme le Sahara n'est pas habité parce que les conditions de vie ne sont pas assurées pour les gens. Le manque de vie pourrait signifier aussi le manque de conditions d'écriture pour un écrivain. Mais chez Deleuze l'île déserte est la prémisse de toute possibilité, surtout de l'écriture. L'île est déserte et reste inhabitée c'est parce que nul bateau ou autre type de moyen de transport n'a fait son apparition dans les alentours, c'est-à-dire qu'aucune idée créative n'est encore venue à l'écrivain.

Pour rompre le caractère « désert » de l'île, l'homme devrait désert, c'est-à-dire « délaisser un lieu, le quitter »¹⁷, faire fuir ses pensées, ses idées. Devenir créatif, cela devrait être la forme de vie de l'homme sur l'île. Il devrait laisser voler son imagination, il devrait reprendre le mouvement et l'élan qui a produit l'île. L'homme devrait renoncer à la mimésis, à la représentation de son monde à partir de schémas, il devrait abandonner les clichés et stéréotypes qui l'entourent dans le monde entier. Le seul lieu qui lui permet de se débarrasser de ses automatismes et des propres préjugés c'est l'espace nomade, « ainsi le désert, la steppe, la glace ou la mer, espace local de pure connexion »¹⁸ – dit Deleuze.

Le désert, cet espace nomade de l'île est un espace lisse à vision rapprochée et à continuation infinie, parce qu'il n'y a pas d'horizon : « là où la vision est proche, l'espace n'est pas visuel, ou plutôt l'œil lui-même a une fonction haptique et non optique : aucune ligne ne sépare la terre et le ciel, qui sont de même substance »¹⁹. Alors le nomade, comme le touareg qui avance dans le désert, n'a pas une seule direction vers laquelle il s'en va mais une variation continue de ses orientations, car le désert n'a pas de centre. Dans le désert il n'existe pas de repères comme modèle visuel selon lesquels le touareg pourrait s'orienter. Il n'est jamais « en face » de quelque chose, mais il se trouve dans le désert, « sur » le désert, car c'est un espace sans profondeur. Comme il n'y a ni limite, ni contour ni forme dans cet espace particulier, le nomade part toujours « au milieu, par le milieu »²⁰ sans perspective et s'oriente selon les précipitations temporaires, les végétations. Le nomade va toujours d'une partie à une autre, il déserte, fuit tout le temps et ne s'arrête que pour donner la pâture à ses animaux. Les pattes des animaux servent d'yeux tactiles, haptiques et non pas optiques pour le nomade qui opère de proche en proche. Et puis le nomade repart de nouveau en déterritorialisant le terrain laissé derrière soi et en reterritorialisant le nouveau lieu dans lequel il se perd sans repères.

Cet espace nomade, le Lisse offre à l'écrivain, à l'artiste la possibilité de créer, de tracer une ligne de fuite. La ligne de fuite est une ligne déterritorialisante qui passe toujours « entre », « au milieu » de l'espace nomade. Elle permet de retrouver la liberté et le devenir-créateur, telle la terre qui émerge de l'eau formant une île. L'homme devrait construire son monde selon la dynamique de l'île, faire une partie de l'île, devenir-île. Cet homme capable de correspondre à ces exigences

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷ *Le Petit Larousse grand format*, Paris, Larousse, 2001, p. 323.

¹⁸ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 615.

¹⁹ *Ibid.*, p. 616.

²⁰ *Ibid.*, p. 36.

doit être « une Idée d'homme, un prototype, un homme qui serait presque dieu, une femme qui serait une déesse, un grand Amnésique, un pur Artiste »²¹.

Tel est l'homme, telle est l'île déserte, disposés au recommencement de la vie, à la renaissance du monde. Mais le monde fonctionne selon des modèles, et puisque les hommes ne peuvent pas suivre l'élan de l'île, ils se heurtent contre ce que Deleuze appelle « l'île du dehors »²², le monde des actions mécaniques. En plus, l'individu constitué de toutes sortes de lois ne parvient pas tout seul à cette sorte d'identité de « Dieu ». Il avance alors dans l'espace nomade, dans le Lisse « qui ne fait qu'un avec le devenir lui-même ou avec le processus »²³ : le « devenir-animal »²⁴, le « devenir-femme »²⁵, le « devenir-minoritaire »²⁶, le devenir multiple, « faire le multiple »²⁷, écrire à deux, ce qu'a fait Gilles Deleuze avec Félix Guattari.

Devenir n'est pas une action, c'est un processus qui n'a pas de début ni de fin, c'est un verbe à l'infinitif. Ainsi on ne peut pas devenir quelque chose ou quelqu'un. Le devenir n'a pas de but. Le devenir ne suppose pas une transformation totale, radicale et irréversible. C'est-à-dire que l'homme ne devient pas réellement animal, et l'animal ne devient pas un homme. L'homme ne fait pas l'animal, ne l'imité pas, il le devient lorsqu'il se met en relation avec lui. C'est comme les oiseaux de Mozart : il y a un « devenir-oiseau » dans la musique de Mozart mais l'oiseau est pris dans un « devenir-musique » formant ensemble « un bloc de devenir ».

Pour mieux pouvoir nous imaginer ces nouveaux termes, Deleuze formule l'expression « le bloc de devenir »²⁸, où deux êtres, dans ce cas l'homme et l'animal forment un bloc de devenir. Ce bloc est très spécial car aucune des deux parties ne veut régner sur l'autre. C'est une relation de coordination et non pas de subordination. On parle plutôt de « l'alliance » dans cette relation de l'homme et de l'animal, car le devenir n'a aucun rapport avec la descendance ou la filiation. Les deux êtres, l'animal et l'homme vivent dans une « symbiose »²⁹ parfaite formant un bloc de devenir. Leur rencontre c'est « l'entretien, simplement le tracé d'un devenir »³⁰. Deleuze donne plusieurs exemples de ce type de relation. C'est le cas du chat du babouin où le virus C assure l'alliance. C'est comme la relation de la guêpe avec l'orchidée, « une double capture »³¹, parce que l'orchidée attire par son leurre visuel et son odeur la guêpe mâle afin que celle-ci transporte et diffuse le pollen, pendant que la guêpe trouve dans l'orchidée son organe sexuel. L'orchidée forme une image de guêpe, elle sera le devenir-guêpe, de l'autre côté on voit le devenir-

²¹ DELEUZE, *Île déserte et autres textes*, éd. cit., p. 13.

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ DELEUZE – GUATTARI, *Op. cit.*, p. 617.

²⁴ *Ibid.*, p. 292.

²⁵ DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 8.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁸ DELEUZE – GUATTARI, *Op. cit.*, p. 290.

²⁹ *Ibid.*, p. 291.

³⁰ DELEUZE – PARNET, *Op. cit.*, p. 8.

³¹ *Ibid.*, p. 8.

orchidée de la guêpe. Ces devenirs constituent un processus, une « évolution a-parallèle de deux êtres qui n'ont absolument rien à voir l'un avec l'autre »³², « noces entre deux règnes »³³.

Ces types de devenirs traversent notre vie, même s'ils sont « imperceptibles »³⁴, on peut découvrir leurs traces dans le style. Le mot « style » prend chez Deleuze un sens particulier et ne se réfère pas à un usage particulier de mots, à l'ornement ou à l'usage des figures de style. « Il n'y a pas de mots propres, il n'y a pas non plus de métaphores (toutes les métaphores sont des mots sales, ou en font). Il n'y a que des mots inexacts pour désigner quelque chose exactement »³⁵ – dit Deleuze pour affirmer que le style caractérise des auteurs qui « n'ont pas de style... ». Créer son propre style ne relève point d'un savoir stylistique. Il n'y a pas de modèle pour savoir comment se faire un style. Au lieu de promouvoir l'accès au style, son modèle classique empêche même celui-ci car le style n'est pas lié à une structure. Au contraire, se créer un style, c'est minoriser sa langue maternelle, c'est « arriver à bégayer dans sa propre langue »³⁶, « écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier »³⁷. Ce serait le devenir-minoritaire.

Pour Deleuze, écrire en une langue mineure ne signifie pas qu'on est le membre d'une minorité dans un pays où la langue parlée par la majorité diffère de celle que la minorité utilise. Écrire en une langue mineure c'est minoriser la langue majeure, c'est « être comme un étranger dans sa propre langue. Faire une ligne de fuite »³⁸. C'est le cas de l'allemand de Kafka, écrivain juif tchèque qui s'exprime en allemand. Pour se faire un style, il faut creuser la langue, il faut faire une nouvelle langue à l'intérieur de sa propre langue, il faut « parler dans sa langue à soi comme un étranger ».

Selon Marcel Proust qui sert de référence à Deleuze depuis Proust et les signes : « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres tous les contresens qu'on fait sont beaux³⁹. » (Rendre étrangère la langue : minoriser la langue). Toute création artistique a quelque chose à voir avec le devenir et par là avec le multiple. Tel Deleuze qui a travaillé ensemble avec Félix Guattari, ils ont écrit « entre les deux »⁴⁰, ni l'un ni l'autre ne réclamait d'accentuer ses propres idées, ils pensaient entre les deux. Ils ont eu des « vols de pensées », ils ont eu des « rencontres »⁴¹ d'idées, chacun des deux a suivi une évolution non parallèle, un mouvement ondulatoire différent, un devenir-écrivain. Lorsque

³² DELEUZE – GUATTARI, *Op. cit.*, p. 17.

³³ DELEUZE – PARNET, *Op. cit.*, p. 9.

³⁴ *Ibid.*, p. 9.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 10.

³⁷ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Kafka ; Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 33.

³⁸ DELEUZE – PARNET, *Op. cit.*, p. 10.

³⁹ PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 303.

⁴⁰ DELEUZE – PARNET, *Op. cit.*, p. 24.

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

Guattari et Deleuze réfléchissaient ensemble, toujours de manière différente ils ont formé un bloc de devenir, une noce où chacun se trouvait changé par celui qui devenait. La noce de Deleuze-Guattari est le contraire du couple, qui se réfère à deux entités. La noce c'est le devenir. Et le devenir c'est de la géographie, des orientations, des directions, des îles désertes.

Ces petites îles désertes tendent à formuler un monde en archipel. Ce monde est un espace dont les îles sont en relation de coordination et n'essaient pas de former un tout comme un puzzle : « chaque élément vaut pour lui-même et pourtant par rapport aux autres : isolats et relations flottantes, îles et entre-île, points mobiles et lignes sinueuses »⁴². Le devenir pousse de plus en plus loin ce monde toujours changeant et en processus. Le monde en archipel implique un perspectivisme de la part de l'artiste, un perspectivisme en archipel qui conjugue panoramique et travelling. Cette vue de type panorama et le voyage, le travelling, tout se fait par le devenir.

Par le devenir, l'imagination de l'homme créatif renaît telle l'île déserte. Deleuze compare l'île à un œuf : « l'île est ce que la mer entoure, et ce dont on fait le tour, elle est comme un œuf »⁴³. « Naissance et renaissance »⁴⁴. Toute ronde qu'elle soit, autour de l'île se trouve l'océan qui symbolise le désert. Comme trésor le plus précieux l'île a le naufragé. Et pourtant elle reste déserte, car « l'essence de l'île déserte est imaginaire et non réelle, mythologique et non géographique »⁴⁵. Les gens ont besoin de littérature pour comprendre leur mythes⁴⁶. Parce que dans la littérature tout est possible, même les paradoxes.

Les îles océaniques sont originelles et l'île symbolise l'origine, mais « l'origine seconde »⁴⁷. De cette manière, la répétition est assurée, le cycle prend naissance après la deuxième origine et ainsi il n'y a ni commencement ni fin. C'est pour cela que la seconde origine a plus d'importance, parce que la série se réalise et elle ne s'arrête jamais. Donc, l'idée de cette seconde origine donne tout sens à l'île déserte.

La France-Atlantide et le devenir-écrivain de Makine

D'origine russe mais d'expression française, Andreï Makine est un écrivain venu s'installer en France en 1987. Depuis 1990, il publie des livres dont la majorité traite de la Russie. À côté des descriptions minutieuses du pays délaissé, certains romans donnent l'image de la France telle qu'elle est vue par un Étranger, un émigré venu de la steppe sibérienne.

⁴² DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, éd. cit., p. 110.

⁴³ DELEUZE – PARNET, *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶ « La littérature est l'essai d'interpréter très ingénieusement les mythes qu'on ne comprend plus, au moment où on ne les comprend plus parce qu'on ne sait plus les rêver ni les reproduire. » DELEUZE, *Île déserte et autres textes*, p. 15.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

Makine se trouve dans un « entre-deux », entre la civilisation et la culture russes et françaises, et il parvient à exprimer cette double position dans ses œuvres par des associations inhabituelles, images composées d'une manière étrange pour les Français de langue maternelle. Cela ne veut pas dire que ces compositions soient incorrectes grammaticalement, elles confèrent seulement un caractère représentatif aux œuvres makinienues. Comme les autres immigrés, Makine ne veut pas non plus s'assimiler dans la population du pays d'accueil, il s'y adapte harmonieusement en gardant un fort attachement envers la Russie, où il ne veut jamais retourner.

Dans deux romans de Makine, *Le testament français*, d'inspiration autobiographique, et *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, une île prend naissance, la France qui « telle une Atlantide brumeuse sortait des flots »⁴⁸. L'éruption de cette île a lieu en Russie lors de la rencontre des narrateurs, jeunes garçons tous les deux, avec une vieille dame appelée Charlotte-Alexandra, personnage identique dans les deux romans. Dans *Le testament français* paru en 1995, le narrateur Aliocha est plus jeune, alors que dans l'autre roman, paru en 2003, il a déjà sept ans.

Dans ce premier roman, la naissance de l'île paraît être décisive pour Aliocha et sa petite sœur car cette apparition est soudaine et définitive dans l'imagination des enfants, elle marquera toute la vie du jeune Aliocha. Les circonstances agréables de l'été assurent le surgissement de l'île : Charlotte assise sur le balcon dans la brise du soir avec les petits-enfants venus d'une ville industrielle pour passer leurs vacances à la campagne. Cette « île-Atlantide » est une île océanique parce qu'elle sort de l'eau dans un espace lisse, la steppe sibérienne qui paraît être une mer :

... une étendue d'eau sombre scintillait au fond des steppes, montait, répandait la fraîcheur âpre des grandes pluies. Sa nappe semblait s'éclaircir progressivement – d'une lumière mate, hivernale.

Nous voyions maintenant sortir de cette marée fantastique les conglomérats noirs des meubles, les flèches des cathédrales, poteaux des réverbères – une ville ! Géante, harmonieuse malgré les eaux qui inondaient ses avenues, une ville fantôme émergeait sous notre regard.⁴⁹

C'est Paris inondé, dont la Seine s'est transformée en une vraie mer au cours de l'hiver 1910. Les premières images de l'île-Atlantide, que les enfants rencontrent dans les récits de Charlotte, leur grand-mère, n'étaient pas du tout décevantes. Inondation silencieuse et déluge dans la capitale, des événements qui donnent la possibilité à un autre monde de naître, celui de l'Atlantide. C'est un monde de rêve à côté du monde réel russe, monotone et barbare. Le déluge est un moment de privilège permettant le recommencement parce que la crue emporte tout, voit même les contours en donnant l'occasion d'une deuxième origine.

Alors l'île-Atlantide surgit de l'eau apportant à la surface de la steppe sans limites un véritable organisme plein de sons, d'odeurs et d'émotions. C'est petit à petit que l'île prend forme. Mais cette île est aussi déserte. Bien qu'elle soit peuplée du Président Félix Faure et de sa maîtresse, avec le Tsar et la Tsarine qui font une

⁴⁸ MAKINE, Andreï, *Le testament français*, éd. cit., p. 29.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

visite en France, tout les récits racontés par Charlotte sont des contes aux motifs stéréotypiques de la France de la Belle Époque. Pendant des années, Aliocha les écoute et adolescent, il se rend compte qu'il les connaît déjà par cœur. Il sent que l'image de l'Atlantide s'est complétée en lui, mais le temps prouvera le contraire.

À l'école, Aliocha était toujours mal vu à cause de son érudition, mais grâce aux contes sur la France, la mini société scolaire l'accepte et il se croit même irremplaçable. Le narrateur raconte les anecdotes, accumulées au fil des ans, qui plaisent aux auditeurs de différents clans : « prolétaires », « tekhnars » et « intellectuels »⁵⁰. Comme sa présence est provisoire dans cette petite société, il remarque assez rapidement qu'il doit varier ses récits français, changer de ton, adapter différents styles, corriger les anecdotes pour satisfaire les interlocuteurs. C'est ainsi que l'image de la France se voit modifiée par l'imaginaire d'Aliocha et qu'elle devient une île non déserte. Puisque le narrateur laisse fuir ses pensées, il crée cette île-Atlantide à son gré. Il n'imité plus sa grand-mère dans les récits de souvenirs et d'aventures historiques, mais il renouvelle l'image fixe de la France et la pousse de plus en plus loin, tant qu'elle en devient inégalée. Dans l'espace russe, Aliocha voit avancer devant lui un monde auquel il n'a accès qu'en été, chez sa grand-mère, dans la steppe sibérienne. Car la steppe est l'espace par excellence du Lisse, espace par excellence de la fiction. Le narrateur déserte la ville pour échapper aux exigences et aux interdictions, pour se sentir libre et « illimité » au milieu de la steppe. Il devient nomade de la steppe russe peuplée par un univers français.

Dans *La terre et le ciel de Jacques Dorme* le narrateur, dont on ne connaît pas le nom, explore la France à travers une bibliothèque nouvellement découverte. C'est l'ancienne bibliothèque Samoïlov aménagée dans une petite pièce coupée du reste de la maison où habitait Charlotte « au milieu des steppes »⁵¹. Depuis l'incendie de en 1942, cela fait vingt ans. La bibliothèque était inaccessible jusque-là car sa porte « s'ouvrait sur le dehors, sur le vide à l'endroit de l'aile effondrée »⁵². Pour sauver les restes de la bibliothèque, l'adolescent passe par la fenêtre du palier et en rapporte quelques livres. C'est enfin un déclic, puisqu'à partir de ce moment-là le jeune narrateur commence à lire tous les livres mis à sa disposition par Alexandra qui possède elle aussi une étagère de livres. Le narrateur s'était déjà familiarisé avec la langue française. Comme Choura⁵³ lui avait transmis sa dernière richesse (la langue française) qu'elle pouvait partager, elle a fait l'éducation française du jeune garçon. C'était une éducation non dirigée, une éducation :

⁵⁰ *Ibid.*, p. 224.

⁵¹ MAKINE, Andreï, *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, Paris, Mercure de France, 2003, p. 15.

⁵² *Ibid.*, p. 49.

⁵³ « Le prénom français avait aussi subi une lente russification, devenant d'abord Choura, puis glissant vers le diminutif affectueux de Sacha, enfin revenant au nom plein d'Alexandra qui n'avait rien à voir avec son vrai prénom. » *Ibid.*, p. 47.

...sans système, sans préméditation. Un livre laissé ouvert sur le coin d'une table, un mot russe dont Alexandra me révélait le passé français... Le sentiment d'être enfin chez moi se mêlait imperceptiblement à cette langue étrangère que j'apprenais⁵⁴.

Tout un monde mystérieux naît d'un seul « livre-ossement » que l'adolescent-paléontologue découvre enfermé dans une chambre russe. Chaque roman sur les rayonnages d'Alexandra représentait une ville française, un quartier de Paris reconstitués des fossiles et des vestiges d'une civilisation disparue. Comme la porte de la chambrette s'ouvrait sur le dehors, le monde russe s'ouvrait aussi sur le Dehors, le Vide, la steppe, pour recevoir le nouveau monde français auquel l'adolescent aspirait.

L'histoire qui avait le plus marqué le jeune garçon était celle de Jacques Dorme : cette histoire d'amour entre le pilote français de l'escadrille Alsib et Alexandra se grava dans sa mémoire. Après vingt ans, l'adolescent devenu journaliste ouest-européen retourne en Sibérie afin de rechercher les traces de Jacques Dorme disparu lors d'une mission dans les steppes illimitées. Alors le journaliste va au milieu du « désert blanc »⁵⁵, une steppe couverte de neige, une terre infinie et blanche. Il devient le nomade des steppes qui se perd dans l'immensité neigeuse. L'horizon se dissimule dans la steppe, la terre et le ciel de Jacques Dorme n'existant plus. Dans le blizzard, la steppe devient espace de pur connexion, où le seul point de repère est le câble tendu d'une maison à la suivante. Sur l'infini des glaces, le journaliste se rappelle les récits de Choura, écoute les anecdotes des Russes sur Jacques Dorme. Pendant que le narrateur redessine l'itinéraire du pilote français, il se donne la liberté d'imaginer la vie de celui-ci alors qu'il trace une ligne de fuite dans la vie de Jacques Dorme.

Pareil aux deux narrateurs présents dans *Le testament français* et *La terre et le ciel de Jacques Dorme*, Makine lui-même sera nomade et créateur à son tour, « un pur Artiste » car il se lance dans le devenir. Il participe au processus de devenir-femme. C'est n'être ni homme ni femme. Il ne s'agit pas d'écrire comme une femme. Femme ne se réfère pas nécessairement à l'écrivain, « mais le devenir-minoritaire de son écriture, qu'il soit homme ou femme »⁵⁶. Dans le sens deleuzien c'est le devenir-femme, le devenir-minoritaire et Makine a réussi à créer une langue mineure à l'intérieur de la langue française littéraire, il parvient à minoriser le français et le creuser.

Vivant au milieu de la steppe, Makine prend la vitesse des nomades : il fuit la steppe, écrit des romans, se forme un perspectivisme archipelique et trace des lignes de fuite. Même s'il est romancier, pour lui écrire c'est devenir. Non pas devenir-écrivain, c'est devenir autre chose : devenir Charlotte, Jacques Dorme et Aliocha. Pour l'auteur c'est expérimenter le multiple, c'est faire le multiple : c'est parler comme Charlotte, raconter comme Jacques Dorme et écrire comme Aliocha. Il fait un bloc de devenir avec tous ces personnages, qu'il n'imité pas.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁶ DELEUZE – PARNET, *Op. cit.*, p. 55.

Makine se crée son propre style, car il insère dans son écriture le conte, la chanson, la citation, le bilinguisme. Il écrit tel le nomade dont l'animal avance dans la steppe grâce à ses yeux « haptiques ». Comme le dit Makine

on écrit avec les yeux, pas avec la plume. Avec la plume vous écrivez de jolis romans, vous faites de belles phrases, "à la française", mais elles manqueront de vision. Car l'écriture ne se résume pas seulement à des mots, au style, ni même à l'enchaînement des phrases : c'est surtout une vision.⁵⁷

Sur la steppe lisse, espace de prédilection de la fiction, Andreï Makine va de plus en plus loin pour devenir dans chaque roman autre. Il devient le naufragé de l'île océanique qui réussit à combattre le caractère « désert » de l'île, poursuivant l'île dans sa renaissance répétitive.

⁵⁷ TALLON, Jean-Louis, *L'écriture est une vision*, entretien HorsPress, webzine culturel, date de la consultation le 15.01.2009, <http://pagesperso-orange.fr/erato/horspress/makine.htm>

Nos auteurs

Sándor ALBERT : *albert@lit.u-szeged.hu*

Maître de conférences habilité au Département d'études françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : théorie et philosophie de la traduction, philosophie du langage

Ildikó FARKAS : *ifarkas59@gmail.com*

Maître-assistant au Département d'études françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la terminologie technique européenne, le processus de formation de l'eurojargon hongrois

Zsuzsanna GÉCSEG : *gecsegz@lit.u-szeged.hu*

Maître de conférences au Département d'études françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : linguistique théorique ; syntaxe générative du français et du hongrois, sémantique formelle, structure informationnelle de la phrase

Erzsébet HARMATH : *eharmath@yahoo.fr*

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

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

Beatrix KONCZ : *bettikoncz@hotmail.com*

Étudiante en troisième année à la formation doctorale en littérature française à l'Université Eötvös Loránd de Budapest

Domaine de recherches : la littérature française du Moyen-Âge

Eszter KOVÁCS : *polieszter@yahoo.com*

Assistante au Département d'études françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : les récits de voyage chez Diderot

Ilona KOVÁCS : *sademarki@vipmail.hu*

Maître de conférences habilité au Département d'études françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : histoire littéraire française et hongroise des XVIII^e et XIX^e siècles

Katalin KOVÁCS : *kovacsk@lit.u-szeged.hu*

Maître de conférences au Département d'études françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la pensée picturale des XVII^e et XVIII^e siècles

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

Étudiant en troisième année à la formation en linguistique française et enseignant au Département d'études françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : linguistique informatique, extraction terminologique automatique

Miklós PÁLFY : *palfym@lit.u-szeged.hu*

Professeur au Département d'études françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : lexicographie et histoire de la langue française

Olga PENKE : *polga@sol.cc.u-szeged.hu*

Professeur au Département d'études françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : littérature et culture des Lumières en France et en Hongrie

Erzsébet PROHÁSZKA : *proerzs@yahoo.fr*

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

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

László SUJTÓ : *sujto.laszlo@gmail.com*

Maître-assistant au Département d'études françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : poésie du XIX^e siècle, histoire de civilisation française

Géza SZÁSZ : *szasz@primus.arts.u-szeged.hu*

Maître de conférences et chef du Département d'études françaises à l'Université de Szeged

Domaine de recherches : la France au XX^e siècle, récits de voyage français

Dóra SZÉKESI : *szdora@hotmail.com*

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

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

Zsófia SZŰR : *szurzs@gmail.com*

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

Domaine de recherches : esthétique du XVIII^e siècle, la place du spectateur, la relation du spectateur et de l'œuvre

Márta VÁRADI : *varadi.marta@t-online.hu*

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

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



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

Felelős kiadó: Dr. Szász Géza egyetemi docens, tanszékvezető
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 200, munkaszám: 54/2009.