

chimeres



Chimères est une revue littéraire publiée par les étudiants gradués du Département de Français et d'Italien de l'Université du Kansas. Nous publions des articles scolaires, des poèmes et des histoires en français ou en italien. Nous cherchons toujours des manuscrits de tous les étudiants gradués de langue et de littérature.

Chimères paraît deux fois par an, en automne et au printemps. Le prix de l'abonnement pour l'année scolaire est de \$3.75. Adresser les chèques à Chimères.

Envoyez les manuscrits (en double), les abonnements, et toute correspondance à l'Editeur, Chimères, P.O. Box 2093, Lawrence, Kansas 66045.



PRINTEMPS

CHIMÈRES

1976

Rédacteur:

Lee D. Gerstenhaber

Collaborateurs:

John Magerus

Susan Ramsey

Colleen Nagel

Kathryn Walters

Martha Perrigaud

Elizabeth Witt

Conseller Stylistique:

Anne Lacombe

Conseillers Universitaires:

Tom Booker

Barbara Craig

Francesca D'Antoni

Anne Lacombe

Kenneth S. White

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Couverture.....JAN KOBE

Page 4.....M. M. SHANKS

Page 33.....SHIRLEY HUGHES

TABLE DES MATIERES

VIVIAN GROSSWALD: Poèmes.....4

DANA G. CLINTON: Lautréamont-Maldoror:
L'Antéchrist.....5

SUE SWANSON: Etude de symétrie dans
On ne badine pas avec l'amour.....21

NELLY H. SEVERIN: The Function of the Magic
Fountain in Chrétien's Yvain.....27

SUSAN RAMSEY: L'anecdote dans le premier livre
des Essais de Montaigne.....38

BILL GWYNN: Diderot et la doctrine de l'ut pictura
poesis dans la pensée esthétique du
XVIIIème siècle.....50

THERESE

Le baiser criminel de mon rêve
Tranche en deux la vertu
Le désir menaçant s'empare de moi
Brouillard irréel expression interdite
Fusillade du sommeil terre terre désordonnée



Notre enfant naît
Du souffle de nos corps
Dans ce soir fatigué
Qui nous endort

Il est la joie
L'air que berce l'amour
Réchauffé de nos voix
Au jour le jour

Chair de l'esprit
C'est toi que nous cherchons
Chaleur qui nous unit
Nous qui aimons

VIVIAN GROSSWALD
COLUMBIA UNIVERSITY

Lautréamont-Maldoror: Antéchrist

Le personnage de Lautréamont-Maldoror que l'on trouve dans Les Chants de Maldoror présente une énigme depuis sa publication en 1869. Il semble évident que, derrière les masques humoristiques et les hyperboles des Chants, se dissimule l'expression profondément sérieuse d'un génie de la fin du dix-neuvième siècle, et que cette expression prend la forme d'une lutte contre le "Tout-Puissant." On peut aussi voir dans la révélation de l'esprit de Lautréamont un homme que l'on peut qualifier d'Antéchrist selon la conception de Nietzsche: un homme pleinement conscient de son sort métaphysique et qui réagit selon les principes posés dans The Antichrist.

Il faut tenir compte de l'époque où ont été composés les Chants. Le milieu du dix-neuvième siècle voyait de grands bouleversements dans la pensée humaine, dus surtout à des découvertes scientifiques. La grande thèse de Darwin a mis en doute les anciens concepts de la religion, et tout homme intelligent devait questionner la position de l'homme dans l'univers. Anna Balakian signale justement des preuves d'une connaissance de Darwin dans Les Chants de Maldoror; en expliquant que Lautréamont se trouvait devant un dilemme: comment réorganiser le monde biologique en abaissant l'homme sans pourtant perdre l'instinct de l'infini? On peut cependant trouver des solutions à cette question laissée sans réponse par Balkin. Certes, Lautréamont est déconcerté; c'est pourquoi il réagit pour chercher une réponse à ses inquiétudes.

Un des premiers résultats de ce bouleversement d'esprit pour Lautréamont comme pour Nietzsche était une dissatisfaction immense devant les vertus modernes et les formules de vie acceptées par tout le monde

au XIX^e siècle. On s'est vite rendu compte de la fausseté du monde, puis on a éprouvé la nécessité de lutter, de détruire. L'optique des deux auteurs est évidemment la même. Nietzsche, en décrivant "nous," c'est-à-dire l'homme antéchrist, explique:

We ourselves, we free spirits, are nothing less than a "reevaluation of all values, an incarnate declaration of war and triumph over all the ancient conception of "true" and "untrue".²

Mais le monde tel qu'il était vers 1870 était basé surtout sur le concept de christianisme, ce qui n'était plus acceptable. Pour dire cela aux hommes, les deux auteurs ont choisi d'écrire; cette méthode de lutte était fort importante pour eux.

This book belongs to the very few . . . one must be honest in matters of the spirit to the point of hardness before one can even endure my seriousness and my passion . . . One must have become indifferent . . . the courage for the forbidden, the predestination for the labyrinth. An experience of seven solitudes. New ears for new music. New eyes for what is most distant. A new conscience for truths that have so far remained mute . . . reverence for oneself; unconditional freedom for oneself.

Well then! Such men alone are my readers, my right readers, my predestined readers; what matter the rest? The rest--that is merely mankind. One must be above mankind in strength, in loftiness of soul--in contempt. (pp.568-69)

C'est de la même manière que le lecteur des Chants,

"à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse, et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance,"³ doit se méfier de ce qui va suivre.

Comment donc Maldoror (on appellera ainsi le personnage de l'oeuvre qui est une combinaison souvent fortuite de Maldoror, de l'auteur, du "je") typifie-t-il l'Antéchrist nietzschéen? Il commence par être sceptique: "de quel droit viens-tu sur cette terre . . . épave pourrie, ballottée par le scepticisme?" (p.76); c'est l'état primaire nécessaire selon Nietzsche: "strength, freedom which is born of the strength and overstrength of the spirit, proves itself by scepticism" (p.638). Cette puissance, cette force devient le pivot du problème qu'attaquent nos antéchrists; ce qui est bien et ce qui est mauvais se déterminent non plus par les règles de la religion traditionnelle, mais plutôt par la force de l'individu.

En termes très succincts, Nietzsche présente le manifeste de l'Antéchrist:

What is good? Everything that heightens the feeling of power in man, the will to power, power itself. What is bad? Everything that is born of weakness. What is happiness? The feeling that power is growing, that resistance is overcome . . . The weak and the failures shall perish: first principal of our love of man. And they shall even be given every possible assistance. (p.570)

La religion chrétienne, dit-il représente tout ce qui est faible et impuissant dans le monde; elle protège et même nourrit les faiblesses de l'homme tout en l'empêchant de considérer comme de bonnes des vertus comme la force, la virilité, la beauté. C'est une attitude essentiellement négative et répré-

hensible qui nous enseigne que les hommes forts et puissants sont mauvais. Celui qui accepte cette vision du monde renonce à la volonté d'être puissant; il renie aussi ses propres instincts qui le pousseraient vers le beau et la force. L'état présent du monde est un état de faiblesse et de non-résistance, tant il est contrôlé par cette religion. Pour l'Antéchrist, tout cela est l'opposé de ce qui doit être; tout cela veut dire que l'homme a perdu sa force et se contente de fermer les yeux et de se cacher derrière "Dieu," au lieu d'être fort. C'est, définitivement, se tromper soi-même, en évitant de chercher à vraiment se connaître.

Maldoror, Antéchrist en ce sens, déteste les faibles et adore la force. Tout le livre est une manifestation de sa suprême puissance, toute sa volonté n'est que le désir personnel d'être le plus fort. Et la faiblesse de la religion se montre calirement dans les Chants, comme, par exemple, l'épisode où une petite famille est affrontée à Maldoror qui veut tuer le fils unique. La réaction des parents est un exemple de cette "incapacity for resistance" dont parle Neitzsche (p.600): "Femme, je ressens les mêmes impressions que toi; je tremble qu'il nous arrive quelque malheur. Ayons confiance en Dieu; en lui est le suprême espoir" (p.64). Il est significatif que leur fils meure sans opposer d'autre résistance que ses prières. Cet incident est typique des personnages qui s'opposent à Maldoror; "chacun s'enveloppe dans le manteau de la résignation, et remet son sort entre les mains de Dieu. On s'accule comme un troupeau de moutons" (p.119). Celui qui refuse de lutter ne mérite pas non plus notre pitié; l'Antéchrist considère la pitié comme la pratique même de la négation en ce qu'elle pardonne la faiblesse et ôte à la vie tout sentiment d'une valeur positive. Maldoror ne peut pas être accusé de pitié. Il ressent quelquefois un frisson de regret (avant de

tirer sur le brave nageur, par exemple), mais puisqu'il est le plus fort, il ne ressent jamais de pitié.

L'Antéchrist réagit avec rage contre tout ce qui est chrétien, parce qu'il renie "everything on earth that represents the ascending tendency of life, to that which has turned out well, to power, to beauty, to self-affirmation" (p.593). Ce qui doit régner sur la terre, ce ne sont pas des règles extérieures imposées à l'homme, mais la force. L'homme devra s'affirmer s'il veut vivre pleinement: "The fundamental laws of self-preservation and growth demand . . . that everyone invent his own virtue, his own categorical imperative." (Nietzsche, p.577). Maldoror arrive à cette même croyance:

Chacun doit se faire justice lui-même, si non il n'est qu'un imbécile. Celui qui remporte la victoire sur ses semblables, celui-là est le plus rusé et le plus fort. Est-ce que tu ne voudrais pas un jour dominer tes semblables? (p.93)

Evidemment, celui qui "se fait justice lui-même" ne serait pas choisi de Dieu; selon le christianisme, cette manifestation d'orgueil serait le suprême péché. L'ensemble des Chants est une attaque contre la passivité du chrétien; tout y vante la puissance égōïste. En effet, ce nouvel "univers" est tout le contraire de l'univers chrétien vu par l'Antéchrist. Dans cet univers, la force de l'individu est la seule vraie vertu, celle de l'homme qui, tout en reconnaissant la tragédie de ne pas pouvoir croire à l'au-delà, retrouve l'optimisme dans la force de sa lutte contre la vie. Les forces de Maldoror sont tellement immenses qu'elles rivalisent en effet avec celles normalement attribuées à Dieu.

Mais cette lutte n'est pas aussi simple qu'on peut le croire. Les Chants existent en partie pour

nous montrer les difficultés que rencontre un homme qui s'éveille à cette nouvelle conscience de la vie. Maldoror nous fait comprendre ceci dans l'épisode où il sauve la vie de son ami Holzer :

O toi, Holzer, qui te croyais si raisonnable et si fort, n'as-tu pas vu, par ton exemple même, comme il est difficile, dans un accès de désespoir, de conserver le sang-froid dont tu te vantes? (p.-26)

Holzer, c'est aussi Lautréamont-Maldoror; les puissants sont aussi les solitaires dans la vie et il faut du courage pour endurer cette solitude.

Ce rapprochement de la passivité du christianisme et du désir de force de l'Antéchrist, pose un problème fondamental, celui de l'au-delà opposé à la vie sur la terre. Le christianisme est négatif en ce qu'il est devenu véritablement hostile à cette terrestre; pour s'augmenter les joies de l'au-delà, on ne doit respecter que ce qui est "céleste"; la vie sur terre ne compte pas. L'Antéchrist réagit violemment contre ce concept négatif où il ne voit que manifestation de faiblesse, refus de vivre. Cette attitude est nuisible à l'homme, et il la rejette: "We experience what has been revered as God, not as 'godlike,' but as miserable, as absurd, as harmful, not merely as an error, but as a crime against life" (p.627). Cette confrontation de la vie et de l'au-delà, a un grand retentissement dans les Chants. D'un côté, les faibles se disent que "tel qui croit vivre sur cette terre se berce d'une illusion dont il importerait d'accélérer l'évaporation" (p.217); il est à noter que ces mots sont ceux d'un prêtre qui montre en Maldoror un mauvais exemple. D'un autre côté, Maldoror dit au petit sur le banc: "Il n'est pas nécessaire que tu penses au ciel; c'est déjà assez de penser à la terre. Es-tu fatigué de vivre, toi qui viens à peine de naître?" (p.92). Et Maldoror au Chant

Troisième remporte la victoire sur l'Espérance; ceci ne veut sans doute pas dire que tout devient pessimiste, mais plutôt que la Fausse Espérance, cette illusion qui retient l'homme de penser à la vie qu'il mène sur terre, est vaincue et ne doit plus aveugler et égarer l'homme.

Le combat se prépare entre Dieu, la religion, les forces extérieures, et l'homme égoïste. On a beaucoup parlé de l'image du tourbillon qui ouvre le Chant Cinquième; ce tourbillon peut très bien représenter cette lutte. Evidemment le centre du tourbillon, c'est l'individu, la force extérieure à laquelle il est presque forcé de recourir, malgré lui, chaque fois qu'il sort de lui-même explorer l'extérieur. Peut-être ce tourbillon exprime-t-il le principe égoïste de l'Antéchrist: "When one places life's center of gravity not in life but in the "beyond"--in nothingness--one deprives life of its center of gravity altogether" (p.618).

Cette théorie serait en elle-même faible si Lautréamont ne nous avait pas donné l'explication de cette force. "C'est à la voix de l'instinct que les étourneaux obéissent, et leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton" (p.195). C'est une force interne donc qui nous pousse vers l'intérieur, qui nous fait recourir à nos instincts, et qui nous fait rejeter les principes du christianisme. La religion chrétienne nous enseigne d'ignorer tout ce qui est naturel; ce naturel est la réalité, c'est donc la réalité qui nous est refusée par les doctrines chrétiennes. Selon Nietzsche, la réalité gêne le christianisme qui apprend à ne pas vouloir voir ce qu'on voit et à ne pas vouloir voir comme on voit. Le base du christianisme n'est donc qu'un immense mensonge.

Mais Maldoror s'est vite aperçu de ce mensonge que l'on nous enseigne dès l'enfance; ses instincts ont su se faire entendre pour le guider:

Il nous cacha son caractère tant qu'il

put, pendant un grand nombre d'années; mais, à la fin, à cause de cette concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque jour le sang lui montait à la tête; jusqu'à ce que, ne pouvant plus supporter une pareille vie, il se jeta résolument dans la carrière du mal. (p.46)

Mais son caractère et son comportement ne sont pas anormaux; ce sont les autres hommes, formés à haïr tout ce qui ne suit pas "les règles" qui veulent que ce personnage soit mensonge, tandis qu'en réalité c'est eux qui vivent aveugles:

Celui qui chante ne prétend pas que ses cravattes soient une chose inconnue; au contraire, il se loue de ce que les pensées hautaines et méchantes de son héros soient dans tous les hommes. (p.47)

L'homme est ainsi remis avec les animaux qui vivent d'après leurs instincts et n'ont pas besoin d'inventer un système pour cacher une volonté de faiblesse. "We no longer derive man from the 'spirit' or 'the deity'; we have placed him back among the animals" (Nietzsche, p.580). Pendant un instant, bien entendu, il est désorienté; mais dès que l'homme cesse de trouver l'infini dans le concept de Dieu, il le trouve en lui-même.

Pour rejeter finalement l'influence chrétienne, il faut bien des luttes car il est dur de se défaire des habitudes. Mais la religion est faite pour que tout le monde souffre sans cesse, pour qu'on ne puisse jamais penser à la révolte. "To make sick is the true, secret purpose of the whole system of redemptive procedures" (Nietzsche, p.632); si on ne souffre pas, on n'a pas besoin d'être pardonné ni de participer à la vie dans l'au-delà. Maldoror remarque ce même procédé: "C'est ainsi que le

Créateur, conservant un sang-froid admirable, jusque dans les souffrances les plus atroces, sait retirer, de leur propre sein, des germes nuisibles aux habitants de la terre" (p.128). Ainsi on souffre deux fois: d'abord d'être puni dans la religion ("un coup de pied, bien appliqué sur l'os du nez, était la récompense connue de la révolte au règlement," p.100), puis de ne pas vivre cette vie terrestre comme il faut. Maldoror réagit avec rage. Il voit les autres qui corrompent l'esprit de l'homme et qui en rient mais il ne rit pas. Et, progressivement il connaît mieux cette véritable nature de la religion et ce qu'elle fait de l'homme, jusqu'au jour où il peut se moquer calmement de cette injustice. Il dit au fossoyeur: "Rappelle-toi-le bien; nous sommes sur ce vaisseau démâté pour souffrir. C'est un mérite, pour l'homme, que Dieu l'ait jugé capable de vaincre ses souffrances les plus graves" (p.71). Finalement, quand il dit "cependant, je ne suis pas un criminel" (p.56), il ne veut pas que nous trouvions cela ironique. Il est criminel de se laisser affaiblir par la religion.

A mesure qu'il prend conscience de la fausseté chrétienne, sa haine de l'homme s'accroît. Cependant on ne doit pas se tromper là-dessus, car il ne déteste pas véritablement les hommes. Mais il lui est impossible de croire que les hommes puissent si bien se laisser duper qu'ils ne luttent pas contre toutes ces absurdités. C'est exactement le sentiment exprimé par Nietzsche: "At this point, I do not suppress a sigh. There are days when I am afflicted with a feeling blacker than the blackest melancholy--contempt of man" (p.610). Est-ce qu'il déteste l'homme? Pas vraiment; c'est, comme il le dit à la page suivante, que "our time knows better," opiniâtré et surtout faiblesse de l'homme qui préfère se cacher dans l'illusion universelle. Et une fois de plus il s'emporte contre Dieu: "Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine" (p.89). C'est vrai que le concept de "Dieu" a permis à cette "vermine" de naître

et de proliférer.

Car la plupart des hommes ont rejeté la primauté de la raison qui leur aurait révélé la vérité. L'Antéchrist croit à la raison et à la science qui est fondée sur elle. Le christianisme, en rejetant la réalité, a dû exiger la foi aveugle de ses disciples; la foi fait un esclave de l'homme, ne lui permettant pas de chercher à rien connaître: "And if faith is quite generally needed above all, then reason, knowledge, and inquiry must be discredited" (p.591); "Thou shalt not know--the rest follows" (p.629). Remarquons qu'à plusieurs reprises Maldoror attaque Dieu simplement pour lui arracher la connaissance qu'il a défendue à l'homme. Mais si l'on trouve enfin la raison, on trouve aussi que l'on n'a pas besoin d'autre chose. L'autréamont a réussi à trouver dans les mathématiques une puissance égale ou supérieure à celle du Créateur:

La terre ne lui montre que des illusions et des fantasmagories morales; mais vous, ô mathématiques concises, par l'enchaînement de vos positions tenaces et la constance de vos lois de fer, vous faites luire, aux yeux éblouis, un reflet puissant de cette vérité suprême dont on remarque l'empreinte dans l'ordre de l'univers.
(p.107)

Ces mathématiques, c'est-à-dire la puissance de la raison, lui donnent aussi un aperçu sur cette grandeur de l'humanité qu'il cherche en dépit de l'absence de Dieu: "Je me suis nourri . . . de votre manne féconde, et j'ai senti que l'humanité grandissait en moi, et devenait meilleure" (p.108). Notons que ceci répond à la définition du bonheur de l'Antéchrist.

Il est donc tout naturel que Maldoror s'attaque enfin à Dieu; les Chants ont quelquefois une atmosphère allégorique, et nous y sommes les témoins du combat qui oppose deux grandes théories, celle de

l'existence de Dieu et celle de l'Antéchrist. C'était inévitable:

Au moins, il est avéré que, pendant le jour, chacun peut opposer une résistance utile contre le Grand Objet Extérieur . . . oh! voir son intellect entre les sacrilèges mains d'un étranger . . . Humiliation! notre porte est ouverte à la curiosité farouche du Célest Bandit . . . Si j'existe, je ne suis pas un autre . . . Je veux résider dans mon intime raisonnement . . . ma subjectivité et le Créateur, c'est trop pour un cerveau. (p.205)

La lutte commence le jour où Maldoror se rend compte de l'horrible vérité que Dieu détruit les hommes:

Un jour, donc . . . je soulevai avec lenteur mes yeux spleenétiques . . . vers la concavité du firmament, et j'osai pénétrer, moi, si jeune, les mystères du ciel! . . . jusqu'à ce que j'aperçusse un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un orgueil idiot . . . celui qui s'intitule lui-même le Créateur! (p.99)

La lutte contre Dieu est surtout une question de puissance; une fois qu'il constante, presque avec surprise, qu'il continue à respirer après avoir blasphémé (p.55), Maldoror prend courage et commence la bataille. A plusieurs reprises il nous rassure sur sa victoire, car le Créateur "avait pour adversaire quelqu'un de plus fort que lui" (pp.83,110). Mais ce n'est qu'au Chant Sixième que la victoire reste définitivement à Maldoror qui a vaincu le crabe-archange de Dieu. Cet archange veut persuader Maldoror de revenir à son "ancien maître," mais Maldoror le tue sans hésitation. Plus tard l'archange renaît pour être encore tué. "Alors, une poutre séculaire, placée sur le comble

d'un château, se releva de tout sa hauteur . . . et demanda justice à grands cris. Mais le Tout-Puissant, changé en rhinocéros, lui apprit que cette mort était méritée" (pp.257-78). C'est Dieu qui finit par céder.

Mais c'est seulement une victoire; il reste à convaincre les autres hommes. Maldoror reconnaît que Dieu continue à être une force dans le monde: "nous vivons, tous les deux, comme deux monarques voisins, qui connaissent leurs forces respectives" (p.129).

Une lecture profonde révèle que Lautréamont déteste la faiblesse de l'homme mais non pas l'homme lui-même. Comme Nietzsche, "he is motivated by an intense concern with the meaning of this thought for the individual" (p.18); il incite l'homme à s'examiner, à prendre conscience de sa véritable condition: "O être humain! te voilà, maintenant, nu comme un ver, en présence de mon glaive de diamant! Abandonne ta méthode; il n'est plus temps de faire l'orgueilleux!" (p.82). Il redoute vraiment que Dieu réussisse à garder l'intelligence et que l'homme se laisse contrôler. Il essaie par sa poésie de dérober la peur aux hommes et de leur donner la confiance nécessaire pour combattre comme lui: "Qu'il n'envoie plus sur la terre la conscience et ses tortures. J'ai enseigné aux hommes les armes avec lesquelles on peut la combattre avec avantage" (p.129). Un peu plus loin, il nous dit de prendre conscience de la nouvelle atmosphère intellectuelle et d'achever de guérir de cette maladie universelle qu'est la religion. Maldoror apparaît comme le véritable Rédempteur de sa race. Car les Chants sont bien faits pour ébranler les convictions du lecteur par le moyen du scandale. Comme écrit Léon Pierre-Quint:

Dans une première forme des Chants, nous avons vu Maldoror, Promothée diabolique, venir insulter le Créateur dans son ciel, l'accuser de se saouler et de manger, avec un voracité écoeurante, des membres humains.

C'est alors qu'il essaie de sauver l'homme, jadis bon, des griffes de Dieu. Il se mesure à Dieu. Il répand le mal avec sadisme, avec folie. C'est l'insoumission, c'est l'émancipation, qui, seules, peuvent nous sauver.⁴

Lautréamont ne prétendait point écrire une fiction vraisemblable; tout était symbolique ou allégorique et il le dit au dernier chant. Un moyen de rivaliser avec Dieu est d'être aussi capricieux dans la cruauté que lui. Le pauvre cheveu abandonné par son maître Dieu explique:

Je saurais supporter mon malheur avec résignation. Mais, je ne manquerai pas de dire aux hommes ce qui s'est passé dans cette cellule. Je leur donnerai la permission de rejeter leur dignité, comme un vêtement inutile, puisqu'ils ont l'exemple de mon maître. Je leur conseillerai de sucer la verge du crime, puisqu'un autre l'a déjà fait. (p.155)

Le cheveu peut facilement passer pour le personnage de Maldoror.

Cependant il reste un problème: une fois que l'homme est devenu Antéchrist, doit-il abandonner aussi sa passion de l'infini? On peut bien croire que non. Dès le début de sa lutte, Maldoror reconnaît qu'il a peur du vide: "Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini . . . Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin! Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ca m'étonne . . . je croyais être davantage!" (p.54). Mais peu à peu il découvre qu'une grandeur pourrait apaiser cette soif: ce sera sa poésie, ce sera la puissance de ses chants. Cette capacité de grandeur le situe au-dessus du concept traditionnel de Dieu, jusqu'à ce que les autres découvrent aussi la "divinité" de son âme poétique:

Moi, Elsseneur, je te vis pour la première fois, et, dès ce moment, je ne pus t'oublier. Nous nous regardâmes pendant quelques instants, et tu te mis à sourire. Je baissais les yeux, parce que je vis dans les tiens une flamme surnaturelle . . . tu ne ressemblais pas aux marçassins de l'humanité; mais une auréole de rayons étincelants enveloppait la périphérie de ton front. (p.222)

On voit ici aussi la croyance au surhomme; tout le monde ne possède pas l'étincelle. Nietzsche présente cette même proposition (voir les parties 43 et surtout 57 de The Antichrist),

Au début du Chant Deuxième, Lautréamont dit qu'il sent un vrai besoin d'écrire. Le résultat de son oeuvre espère-t-il, sera de réorganiser la pensée humaine, égarée dans les labyrinthes d'un faux dieu. Et c'est en cela que Lautréamont et Nietzsche se rapprochent le plus du point de vue philosophique:

Si Lautréamont est nihiliste, c'est dans le sens de Nietzsche, pour qui détruire signifiait renverser. Lautréamont, nihiliste, s'attaque au monde et aux valeurs, afin de les renverser, et d'instaurer non pas "rien," mais un autre monde contraire à cette réalité pénitentiaire contre laquelle il se bat.5

C'est la "revaluation of all values," le crédo de Nietzsche, la raison d'être de son Antichrist.

Lautréamont présente donc le dilemme de l'homme situé entre Darwin et Freud, l'homme qui comprenait le besoin de transformer le monde en commençant par l'intérieur. Les Surréalistes, un demi-siècle plus tard, allaient reconnaître en Lautréamont un frère mystique, en particulier grâce à l'alchimie du langage qui exprime ses angoisses métaphysiques.

On découvre donc dans les Chants de Maldoror un personnage qui annonce indubitablement l'Antéchrist de Nietzsche: un homme devenu conscient de la fausseté de la religion chrétienne, un homme qui croit dans la puissance individuelle qui l'emportera sur ce christianisme nuisible à l'humanité. Nietzsche, il est vrai, a eu vingt ans de plus pour se confirmer dans ses idées de l'Antéchrist, mais il paraît bien probable que Lautréamont, s'il avait vécu, aurait trouvé dans cet autre homme égaré un vrai frère d'esprit et de courage.

DANA G. CLINTON
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹Anna Balakian, "Lautréamont's Battle with God," dans Surrealism: The Road to the Absolute, rev. ed. (1959: New York: Dutton, 1970), pp.50-66.

²Friedrich Nietzsche, The Antichrist, dans The Portable Nietzsche, traduit et édité par Walter Kaufmann (New York: Viking Press, 1954), p.579. Toutes les citations de The Antichrist sont tirées de cette édition.

³Lautréamont, Oeuvres Complètes (Paris: Garnier-Flammarion, 1969), p.45. Toutes les citations des Chants de Maldoror renvoient à cette édition.

⁴Léon Pierre-Quint, Le Comte de Lautréamont et Dieu (Marseille: Cahiers du Sud, 1928), cité dans Philip, p.47.

⁵Paul Zweig, Lautréamont ou les violences du Narcisse, Archives des Lettres Modernes, no.74 (Abbeville, France: F. Paillart, 1967), p.50.

Etude de symétrie dans
On ne badine pas avec l'amour

Une étude des symétries que présente la structure de On ne badine pas avec l'amour permet de mieux saisir l'unité contestée de cette pièce. Une lecture rapide de l'oeuvre laisse une impression de désordre et de déséquilibre. D'abord, la pièce présente les deux pôles du genre théâtral sans véritable transition: la comédie burlesque, à la manière de Molière, fait place à la tragédie brutale. D'autre part, les personnages se répartissent nettement en deux "familles": les grotesques et les premiers rôles. Cependant, l'ensemble offre une impression d'unité. Musset analyse en détail les conflits qui déchirent la nature humaine et parviennent à suggérer un message de profonde vérité humaine. Grâce à des effets savants de symétrie, Musset fait jaillir l'ordre du déséquilibre apparent.

Abordons cette étude par l'analyse du déséquilibre le plus évident, celui du comique et du tragique. En réalité, l'importance quantitative de ces deux éléments s'équilibre si l'on considère que la fréquence de leur présence est inversement proportionnelle du début à la fin de la pièce.¹ Le quatuor grotesque (Blazius, Pluche, Bridaine, le Baron) domine le premier acte, tandis qu'il disparaît des dernières scènes. Musset suit un ordre logique dans la caractérisation de ses personnages. Les grotesques ne se prêtent qu'à une caractérisation superficielle; leur présentation est donc volontairement extérieure, caricaturale; mais à mesure que la pièce intériorise l'analyse, que le thème central se développe, le drame s'éloigne des préoccupations alimentaires ou hiérarchiques, c'est-à-dire de la comédie, pour approfondir les conflits sentimentaux et se transformer en tragédie. A l'inverse de ce mouvement, les gro-

tesques s'effacent, ils doivent céder la place aux êtres vivants dont les problèmes sont réels et graves.

Cependant, la disposition scénique des grotesques et des premiers rôles est conforme à l'esthétique romantique formulée par Hugo dans la Préface de Cromwell. Dans la nouvelle forme littéraire qu'a suggérée Hugo: "Le laid existe à côté du beau."² L'originalité de Musset réside dans son interprétation du principe énoncé par Hugo: il pousse à l'extrême et épuise les possibilités d'emploi du "grotesque" et du "sublime," soulignant la signification de la locution "à côté de"; en effet, il établit et poursuit strictement la juxtaposition du "laid et du beau." Chaque entrée en scène de Perdican, de Camille ou de Rosette fait suite à des scènes comiques ou grotesques.³ La régularité de cette succession est un procédé purement théâtral visant à produire un "effet" sur le spectateur. Le grotesque fonctionne, ainsi que l'a prévu Hugo comme "un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée."⁴ A juste titre, on devrait substituer "la réalité" au "beau" dont parle Hugo, car chez Musset, la fonction des grotesques, ces fantoches dont l'intelligence et la vraisemblance sont limitées, est, en partie, de faire ressortir la vie des premiers rôles.

Ainsi de l'entrée en scène de Perdican. Blazius avait déjà tracé de son élève un portrait à l'image de son précepteur, et le spectateur attend un pédant moliéresque: "la bouche toute pleine de façons de parler si belles et si fleuries qu'on ne sait que lui répondre les trois quarts du temps."⁵ Et l'arrivée de Perdican était aussi préparée par une scène et demie de fantoches. C'est donc avec beaucoup de plaisir et quelque surprise qu'on entend les premières paroles joyeuses du jeune homme: "Bonjour mon père, ma soeur bien-aimée! Quel bonheur! que je suis heureux!" (I,ii,94-5). Voici un jeune homme qui retourne au château paternel après dix ans d'absence, et qui éprouve des sentiments humains; point de pédantisme. Ses paroles suivantes contredisent le proverbe "tel

père, tel fils," car il se montre indifférent aux précisions mécaniques qui obsèdent le Baron. A la question de celui-ci: "Quand as-tu quitté Paris, Perdican?", il répond: "Mercredi, je crois, ou mardi" (I,ii,98-99). Au fur et à mesure que le drame psychologique approche du paroxysme, la dissemblance entre les actions et les paroles des fantoches deviennent de plus en plus vides et futiles.

Pendant, il ne faut pas conclure que les seuls effets de symétrie consistent à opposer ces deux familles de personnages. Loin de là: les grotesques incarnent les défauts humains dont Perdican et Camille ne sont pas exempts; il existe donc une parodie, bien qu'à niveau irréel et outrageusement exagérée. Ces défauts, "la vanité, le bavardage et la colère" (III,vii,28) sont, selon Perdican, les causes du drame qui a éclaté entre Camille et lui. L'incarnation de ces défauts par les grotesques souligne le ridicule de toute cette tragédie, qui aurait pu être évitée sans ces folies humaines, et sur le fait que "tout cela est triste à mourir" (II,v,225).

En outre, il convient de remarquer que non seulement les personnages se repartissent en deux catégories, mais aussi qu'ils s'assemblent deux par deux à l'intérieur de ces catégories.⁶ Dès la première scène, le chœur établit un parallèle rigoureux entre les deux instituteurs, Blazius et Dame Pluche, car, en dépit des différences qui distinguent ces personnages (par exemple, celui-ci est très gros et celle-là est décharnée), on a l'impression qu'ils sont coulés dans le même moule. A la troisième scène du même acte, le chœur souligne les caractéristiques pareilles de Blazius et de Bridaine, et l'on trouve à travers la pièce une symétrie d'actions et de caractéristiques entre ces deux ivrognes qui se rivalisent pour la première place à la table du Baron. Il y a aussi une comparaison importante à établir même entre les tiers, Rosette et Laura. Celle-ci n'est jamais présente sur scène, mais on doit remarquer que, tandis que Rosette peut

représenter le côté innocent et terrestre du caractère de Camille, Laura en est le côté religieux, amer, et faussé.

La pièce fournit donc une surabondance d'exemples de symétrie, mais c'est l'étude de Camille et de Perdican qui est la plus importante. Leur première entrée en scène est simultanée, et leurs premières actions sont symétriques: ils se tournent le dos. Malgré l'effet inattendu et peut-être comique de ce comportement, cette première scène de rencontre est très révélatrice de leurs caractères: un conflit se révèle déjà. L'éducation religieuse de Camille l'a beaucoup influencée, et ce n'est pas le cas de Perdican, qui s'oriente vers les plaisirs "sensuels" de la nature. Mais tous les deux ont en commun l'orgueil. Ce défaut est très évident dans chaque scène où ils apparaissent d'où vient la symétrie. La cinquième scène de l'acte II en est peut-être la scène la plus révélatrice. Cette scène, qui se trouve juste au milieu de la pièce, ressemble d'abord au dépit amoureux traditionnel. Camille et Perdican jouent à la bascule, mais leur jeu ne s'achève pas heureusement. Plus ils s'approchent de la vérité, plus ils souffrent, et plus leurs tirades sont archarnées. L'un agit et l'autre réagit, et les réactions, d'abord de défense, passent à l'offensive, à la vengeance. Ils s'enchaînent coup sur coup jusqu'à ce que la tragédie soit irréversible. A cet égard, c'est la symétrie qui est la cause de la tragédie. Si jamais l'un avait pu s'empêcher de réagir négativement à l'autre, la symétrie aurait été brisée, et la tragédie aurait été évitée. Il n'y a qu'un seul moment où ils veulent ensemble la même chose: c'est le moment où ils déclarent leur amour réciproque, dans la scène finale, mais il est trop tard. Une équilibre est impossible parce qu'ils avaient impliqué une tierce personne dans leurs relations.

Quel que soit le niveau d'analyse, la symétrie y est toujours l'élément prépondérant. Elle redouble

les effets comiques des grotesques, mais c'est l'emploi de la symétrie comme base de l'oeuvre qui est original et génial.

La conception de l'amour et de la vie que développe Musset dans cette pièce convient, en effet, à l'école dite "romantique," mais Musset y élabore une philosophie à proportions universelles. Camille et Perdican incarnent "cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours dans la vie," dont parlait Hugo,⁷ et comment pourraient-ils résoudre ce conflit qui est tellement universel et entre la tragédie inscrite dans la nature humaine?

Musset ne répond pas à cette question. Il montre simplement que "cette vie est elle-même un si pénible rêve! pourquoi y mêler les nôtres?" (III,viii,19-21).

SUE SWANSON
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

1

Voir le nombre de lignes prononcés par chaque "famille de personnages" dans chaque acte: (I) les grotesques: 277, les premiers rôles: 132. (II) 124, 364. (III) 136, 401.

2

Victor Hugo, "préface de Cromwell" dans French literature and thought since the Revolution (New York: Harcourt, Brace & World, 1942), p. 48.

3

Il y a une seule exception à cet ordre à la fin de la pièce: les grotesques n'interviennent ni avant ni pendant ni après les deux dernières scènes.

4

Hugo, p. 48.

5

Alfred Musset, On ne badine pas avec l'amour
(Paris: Classiques Larousse, 1965), I,i,1. 14-16.
Ci après je ne citerai que le numéro de l'acte, de
la scène, et de la ligne dans cette édition.

6

La seule exception est Rosette, qui mourra à
la fin de la pièce.

7

Hugo, p.49 .

The Function of the Magic Fountain

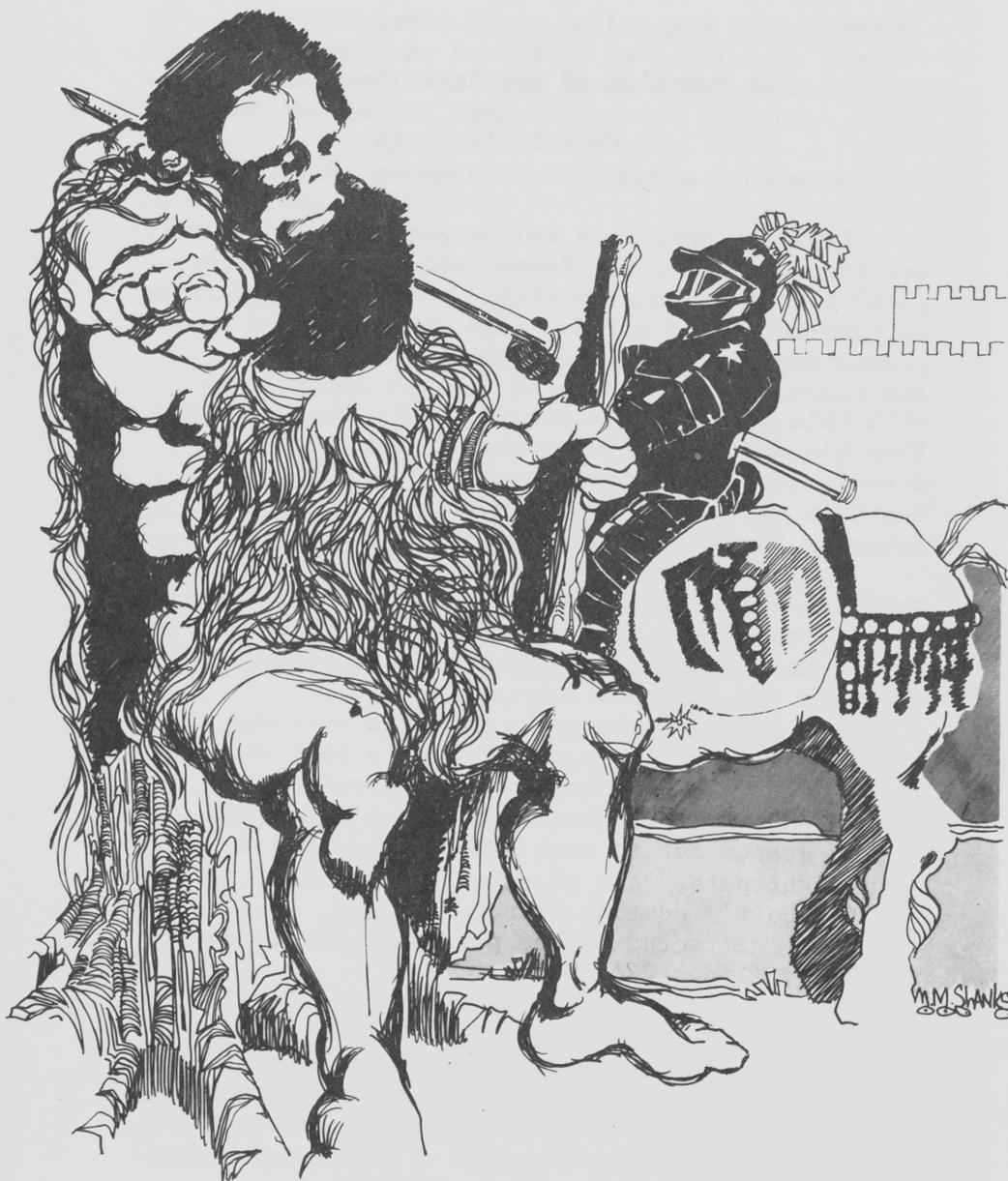
In Chrétien's Yvain

From the moment we follow one of the adventure-seeking knights of the Round Table on the "right path" into the obstacle-filled woods of Brocéliande, we have to accept a fairy-tale atmosphere of suspended disbelief. Within this enchanted forest, the fountain seems to be of central importance:¹ with this poetic and symbolic motif, the poet unifies his design, ties together the various adventures, and creates imagery of visual delight and unsolved mysteries. But the critics are still debating the significance of this fountain.

An analysis of the literal narration will reveal how the seven fountain episodes vary, how each one is presented, and how and why the focus shifts, and it may reveal the purpose for unleashing the storm in the four challenges.

The first of the seven fountain episodes is the most elaborate one, serving as a sort of Prologue,² told by Calogrenant in first-person narration to a court audience (lines 173-578):³

- he starts out to seek adventure, finds the "right path," and after a hard journey, reaches the host's castle; (lines 173-223)
- he is attracted by the pretty daughter of the host; (lines 224-253)
- he ventures forth and is afraid of the wild bulls; (lines 275-285)
- he hesitates to approach the ugly peasant who tells Calogrenant to visit a certain fountain, where he would find a cool spring, a beautiful tree, an iron bowl, a slab of rock, and a small but lovely chapel; (lines 286-405)
- at noon, Calogrenant finds the place: he sees



- a mighty pine, a gold (not iron) basin, a bubbly spring, a huge emerald pierced with four rubies, but he ignores the chapel; (lines 408-429)
- despite the villain's warning, the pours water on the rock and is frightened by the storm it causes; (lines 430-448)
 - he listens with delight to birds in the pine; (lines 457-475)
 - he imagines ten knights galloping towards him, but only one fierce knight appears to challenge him for trespassing on his domain; (lines 476-535)
 - Calogrenant is defeated and loses his horse to the departing knight; (lines 536-543)
 - he returns to the friendly host and learns that he is the first to return alive from this adventure (lines 552-574)
 - thus after seven years, he admits his shame at King Arthur's court, which provides Yvain with a reason to avenge the honor of his family name.

The second episode begins in an elliptical manner. It is told by the poet-narrator in future tense to indicate Yvain's firm intention to challenge the knight at the fountain (lines 695-715). This résumé of twenty lines shows not only an amazing contrast to epic narration where repetitions are only slightly varied, but in addition to its artistic economy, it provides psychological insight as well. Four lines are needed to reach the friendly host, seven lines are devoted to the lovely daughter, six to the villain and four to the storm. Emphasis is clearly on aspects that Yvain can readily imagine before his journey, rather than on the more mysterious elements of his quest. As Yvain finds the entrance to Brocéliande, he ponders (again in future tense) about the fountain (lines 771-774). Then,

- he is welcomed by the host and dazzled by the daughter's beauty (15 lines);

- he reflects upon nature's ability to create such ugly monsters as the villain (7 lines);
- he reaches the fountain and, without paying attention to any other detail, he unleashes the storm (7 lines);
- the birds sing on the pine tree (4 lines);
- the Red Knight appears and, without exchange of names or challenge, a battle ensues in which Yvain is the winner (66 lines);
- the wounded knight flees.

Thus, more than half of this third episode describes the battle. The changed focus indicates that the marvellous quality of the fountain no longer is the vital point, but merely a means to an end to set off the magic ritual of storm and challenging knight. For Calogrenant the fountain had been a blind adventure, but for Yvain, who has foreknowledge about the ritual, it is the battle that counts. He can thus reclaim the full honor of his name. His fight is presented in heroic proportions, told in lively and concrete terms, far less stylized than in epic confrontations. Yvain, with a Roland-like blow, splits his opponent's helmet and head. And with an epic disregard for this mortal blow, the defeated knight returns to his castle to die. Yvain, who needs proof of his victory, pursues Esclados to the castle where he falls in love with the slain's widow, Laudine. She needs a new defender of the fountain (see lines 1626, 1739, 1850 and 2036) and Yvain wins her for his wife with Lunete's help.

When King Arthur and his court arrive at the fountain (episode 4), there is no longer any mention of the host or the ugly villain. After a lengthy argument with K  (44 lines) concerning Yvain, the King who has eyes only for the spring and the rock, pours water on the emerald (4 lines, including storm). What matters here is clearly the confrontation between Yvain and the slander-mouthed K . Yvain, unrecognized, defeats K , takes away

his horse, which, in a ritualistic gesture, he offers to King Arthur, as a parallel to Calogrenant's defeat which KÉ had mocked at court. Yvain then reveals his identity and invites everyone to Laudine's castle. Thus, in this central fountain episode, the fountain serves to call Yvain so that he may punish KÉ's slander and restore his family honor, name and reputation. The story up to this point represents the initial half of Yvain's double-quest⁴ which fulfills the classic pattern of courtly love in Chrétien's romances, an easy victory followed by the greatest adventure.

When the fountain motif occurs for the fifth time, it helps to advance the plot as in the preceding episodes. However, this time the mood is elegiac. Yvain arrives at the fountain by pure chance. His eyes wander from the emerald to the chapel. He faints and falls, recovering just in time to prevent the lion's suicide. It is well known that fainting in medieval romances often implies death and resurrection to a new life, in courtly or Christian terms. Yvain's fall from grace because of his broken promise to Laudine must be expiated in a triple pattern of contrapasso.⁵ While the fountain represents a melancholic reminder of his lost paradise, it is also the bridge to the next incident. In the Chapel, Yvain discovers Lunete who is imprisoned there because of him. He promises to be her champion the following day. There is obviously no point in challenging the fountain since Yvain does not feel that he has expiated his fault towards Laudine and the shame brought upon his own name.

The sixth episode still focuses on the Chapel which, this time, is being used for prayers by Lunete. A girl who seeks Yvain on behalf of the younger of two feuding sisters, finds Lunete at this point and is being helped by her to locate the "champion of extreme cases." We can see that Yvain, under a new name, has already established a great

reputation for his valor, equal to his former fame. The battle with Gawain must repair his reputation on a higher level than that at the time of his marriage, because the "adventures" on behalf of others in need have ameliorated both his concept of himself and his reputation in the service of humanity. Yvain contemplates a challenge of the fountain (lines 6523-30) and secretly returns to where he can communicate with Laudine who had forbidden him ever to appear before her again. Challenging the fountain (episode 7) Laudine will realize her need for help from the famous "Chevalier au lion," unaware that it is her husband. In this manner Yvain can respect her command and leave it to Lunete to arrange the details. The girl tricks Laudine into swearing that she would help to reconcile the knight with his lady and, although caught by this ruse, she must keep her promise, and the two lovers are reunited.

After this final episode, the fountain is no longer needed. All the seven fountain incidents concerned Yvain, either directly (four of them) or indirectly but closely linked to him. It is apparent with what amazing skill Chrétien has used each episode. The four challenges of the fountain not only helped the narrative progression, but also provided a moral reason connected with the reestablishment of Yvain's good name.

Chrétien's clever manipulation of the fountain motif contributes to avoid monotony and advances the story, suggesting levels of symbolic and allegorical nature. However, there remain questions for which there are no easy answers. For example, what does the fountain signify in relation to Laudine's castle? Beyond the communication aspect, e.g. to announce intruders to the property, we have no clue why this fateful spring burdens Laudine's domain. Normally in myths and fairy-tales, springs are benevolent symbols. Yet paradoxically, this fountain can ruin the countryside. Whenever it is



challenged, a storm devastates the land. The defending knight has no power to prevent or stop the storm, once unleashed. All he can and must do is to attack and kill the intruder who has learned the secret of the fountain. The well-being of the territory and its subjects depends upon his valor. The attacks seem like unlawful acts of undeclared war (see Esclados' sorrowful speech to Calogrenant); however, Chrétien presents these challenges as justifiable and even heroic deeds worthy of praise. To be sure, in contrast to Yvain's purposeful attack for restoring his name and honor, Calogrenant's challenge had been aimless and without concern for its consequences. He had followed the instructions of the villain who, although supposedly ignorant of what constitutes an "adventure," knew about the storm producing quality of the fountain. At first, his monosyllabic speech suggested a low-born peasant, unfamiliar with aristocratic life-style. He identified the objects at the fountain as common objects (iron cup instead of gold bowl, rock instead of emerald). However, his exquisite and detailed description of the clearing in the forest, and his insistence that Calogrenant not get lost, surpass the expressive possibilities of a mere peasant. In addition, he seems too eager for Calogrenant to reach the fountain. Would an ordinary peasant have revealed the secret of the fountain which destroys, as he says himself, all the animals in the forest, including presumably his bulls?

Such an ambiguous figure, within the fairy-tale atmosphere, is often part of a prevailing supernatural, if not demonic power.⁶ Calogrenant was so eager for excitement that he never even questioned the wisdom of the ugly man's suggestions. Who then is this villain? Could it be that he is one and the same as the defending knight, in a dual role of the mysterious defender of the fountain? Both men are said to be endowed with unusual

strength. While the peasant is described as black as a moor, with a face that suggests an assortment of grotesque animals, Esclados is simply called "the red knight." Both black and red can be demonic colors.⁷ This mysterious double identity may be confirmed by the fact that Yvain was the last one to see the villain and that after Esclados' death, there is no further mention of this peasant, or his bulls. The fountain may, therefore, be the symbol of ritualistic purification and of regeneration through which a new king of great valor will assume power. All the episodes served to eliminate unsuitable contenders. Even Yvain, whose valor was uncontested, had to undergo the second, and more difficult, trial to attain a higher moral consciousness.

Whatever interpretation one may want to give to Yvain as a whole, it seems clear that the fountain motif fulfills structural, artistic, and symbolic functions. The shifting focus in each of the seven episodes is more than mere poetic economy to avoid repetition.⁸ It guides the audience to pay attention to what counts most in each incident. While the fountain is part of the magic world of make-believe (matière de Bretagne), it also serves as the necessary link of plot development by giving psychological motivation to the various adventures and by pointing to Yvain's moral evolution. This moral ascent, in which both the knight and his lady attain a higher level of courtly love, is ultimately the most essential aspect of true knighthood.

NELLY H. SEVERIN
UNIVERSITY OF TEXAS, AUSTIN

NOTES

¹Jean Frappier, Chrétien de Troyes: homme et oeuvre (Paris, 1957), pp. 155-156, see in it "une sorte d'unité de lieu dans la variante du décor," as well as "un arrière-plan de féerie."

²Tony Hunt, "The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue," Forum for Modern Language Studies VI (January, 1970), pp. 10-15, elaborates on the rhetorical skill and purpose of this unusual introduction section.

³Chrétien de Troyes, Yvain, ou le chevalier au lion (New York: Appleton-Century-Crofts, 1968): all references to the text will be from this edition.

⁴Cf. Z. P. Zaddy, "The Structure of Chrétien's Yvain," MLR 65 (July, 1970), pp. 523-537, who sees the structure as a combination of bi-partite and tri-partite forms.

⁵Norris J. Lacy, "Organic Structure of Yvain's Expiation," Romanic Review 61 (1970), pp. 79-84, explains the triple pattern of contrapasso as the meaningful expiation that leads to the hero's moral ascent: three times he promises to save someone in distress and each time another adventure intervenes which must be brought to a satisfactory conclusion before the deadline of the other promise expires.

⁶Cf. Joseph Campbell, The Hero of a Thousand Faces (New York, 1949), passim, where "old man figures" confront the hero early in his quest to give good or bad advice, which the hero can follow or ignore.

⁷J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (London,

1962), pp. 50-57 on color symbolism. Cf. Edmund Reiss, "Symbolic Detail in Medieval Narrative: Floris and Blancheflour," Papers on Language and Literature IV (Fall, 1971), p. 341.

⁸Daniel M. Murtaugh, "Oïr et entendre: Figuralism and Narrative Structure in Chrétien's Yvain," Romanic Review 64 (1973), pp. 161-174, sees in the repeated narrative patterns "prefigurations and acted-out metaphors of the mystery of love."

L'anecdote dans le premier livre

des Essais de Montaigne

Selon Richard Rainolde, auteur d'un manuel de rhétorique au seizième siècle, les figures de rhétorique devaient fonctionner à deux niveaux. A l'égard du style, c'était la rhétorique qui fournissait "l'éloquence." Quant aux idées, les figures renforçaient la sentence.¹ Dans le premier livre de ses Essais, Montaigne se sert principalement des figures de rhétorique à ces fins. Donc tout en reconnaissant que ses figures sont en premier lieu traditionnelles, cette étude analysera l'emploi d'une figure--la narration--afin de suggérer que les Essais dépassent de beaucoup la tradition de la rhétorique aussi bien au niveau des idées qu'à celui du style.

Par "l'éloquence," on entend un style non seulement persuasif mais aussi riche, varié et vivant. L'anecdote, intercalée parmi les autres figures de la rhétorique, joue ce rôle dans le premier livre des Essais. Mais l'anecdote de Montaigne ne se limite pas à ce rôle unique. Dans quelques essais elle est le seul élément d'unité. Dans le 24e par exemple le sujet annoncé, ce sont les différentes réactions des chefs d'état lorsqu'ils sont avertis que des complots se trament contre leur vie; Montaigne rapporte beaucoup d'histoires là-dessus. Mais entre les anecdotes, ses pensées divaguent un peu partout. Il parle des médicaments, de l'art, des tactiques militaires et de la mort. Cependant

il revient à son sujet grâce à de nouvelles anecdotes sur des assassinats politiques.

Parfois l'anecdote donne l'impression d'avoir inspiré l'essai. C'est le cas dans ce même 24e essai où les réactions opposées de François de Guise et de l'Empereur Auguste donnent naissance à des réflexions sur l'étrangeté de la conduite humaine. On reconnaît facilement ce rôle inspirateur, car l'anecdote ou les anecdotes, viennent en tête et annoncent l'essai. Et l'on retrouve ce procédé dans plusieurs essais: entre autres, "Comme l'ame discharge ses passions sur des objects faux..." (IV), "Que le goust des biens et des maux depend en bonne partie de l'opinion que nous en avons" (XIV), et "De l'aage" (LVII).

Assez souvent l'anecdote annonce par avance un thème qui va s'introduire plus tard dans l'essai. Considérons le capitaine Lucullus dont l'histoire est racontée vers le commencement de l'essai "Du pedantisme" (XXV). Lucullus est devenu grand capitaine sans expérience car il a bien digéré ses leçons quand il était enfant. Cette anecdote se glisse au beau milieu d'un passage où Montaigne parle non pas de la mise en action des connaissances mais des têtes pédantiques à la fois trop pleines et vidés. Le thème dont il s'agit dans l'anecdote de Lucullus ne sera développé qu'une quinzaine de pages plus tard. Or il a été annoncé par avance dans l'anecdote.

Enfin, le rôle de l'anecdote qui est peut-être le plus intéressant sinon le plus important c'est de définir le sujet d'un essai. Le sujet n'est pas toujours annoncé par le titre. Souvent il ne se trouve pas non plus dans les constatations générales de l'auteur, car ce dernier a tendance à s'exprimer en termes absolus tandis que son sujet est en réalité plus restreint qu'il ne nous porte à le croire. C'est l'anecdote qui établit les limites

et la portée de ses généralisations. Dans l'essai XXI, le sujet annoncé dans le titre est l'imagination. Voici un exemple du sujet tel qu'il est défini dans des constatations générales: "'Fortis imaginatio generat casum', disent les clercs. Je suis de ceux qui sentent tres grand effort de l'imagination."² Le sujet est déjà un peu limité. Il s'agit de l'effet de l'imagination sur le plan concret. Mais il serait très dangereux de s'attendre à ce que Montaigne croie que l'imagination peut produire n'importe quel événement. Il faut chercher dans les anecdotes ce dont il parle. Et nous trouvons une série d'histoires de gens qui se sont rendus malades à force de s'imaginer malades. Voilà le vrai sujet de l'essai et la portée limitée de "l'imagination produit l'événement." De même, dans le premier essai, Montaigne dit,

La plus commune façon d'amollir
les coeurs de ceux qu'on a offensez,
lors qu'ayant la vengeance en main,
ils nous tiennent à leur mercy, c'est
de les esmouvoir par submission à
commiseration et à pitié. Toutes-
fois la braverie, et la constance,
moyens tous contraires, ont quelque-
fois servi à ce mesme effect.³

Le sujet c'est donc comment attendrir une personne fâchée. Dans ses narrations, Montaigne limite ses règles de conduite aux circonstances où un peuple est conquis par un ennemi vindicatif. Nous lisons par exemple l'histoire d'un prince qui a fait grâce à une ville entière en raison de la résistance courageuse de trois hommes.⁴ Celui qui élargit la portée de la constatation (en l'appliquant au citoyen qui a fait affront au roi, par exemple) fait tort au principe, car nous n'avons pas le droit de dépasser les circonstances telles qu'elles sont

définies dans les exemples.

Cette dernière fonction de l'anecdote illustre le point où l'exemplification est assimilée aux idées des Essais. Sans l'appui de l'anecdote, on se tromperait entièrement quant à la portée des observations générales sur l'existence et la conduite humaines. Considérons l'explication que propose Rainolde du rapport entre l'exemple et l'idée selon la tradition de la rhétorique:

/ The function of rhetorical devices
is/ to grounde profunde and subtile
argument, to fortifie & make stronge
our assercion of sentence, to prove
and defende, by the force and power
of arte, thinges passyng the compasse
& reach of our capacitee and witte.⁵

Encore une fois nous devons reconnaître que la fonction principale de l'anecdote suit la tradition de la rhétorique. Cependant, Montaigne prétendait faire dans ses Essais des choses autres que l'exposition des sentences et des arguments subtils. Dans la mesure où ses intentions différaient de celles de la rhétorique, l'emploi de l'anecdote se modifie.

Une des intentions réalisées dans le premier livre, est d'offrir un portrait de son auteur. Montaigne nous le dit dans sa préface "Au lecteur" et il l'affirme à travers l'oeuvre en se prenant lui-même comme sujet d'étude, et en révélant continuellement ses attitudes envers maints autres sujets. Dans le portrait, les anecdotes fonctionnent conjointement avec les observations. Le plus souvent elles conservent le rôle traditionnel de renforcer l'idée. Et pourtant, l'anecdote qui agit en opposition à la sentence révèle parfois mieux le caractère de l'auteur que la franchise dont il se vante.

Dans le premier essai Montaigne avoue avec toute franchise que lui-même serait plus sensible à la tactique de la soumission de la part d'un peuple conquis. "Je serois pour me rendre plus naturellement à la compassion, qu'à l'estimation."⁶ Or, il rapporte à son propos cinq longues anecdotes de la résistance courageuse d'hommes d'une "rare vertu," dans lesquelles il se révèle en réalité plus sensible au courage qu'à la soumission. Ce sont de telles révélations d'attitude, sans doute inconscientes, qui rendent l'auteur des Essais si vivant. Comme il le dit dans le 37e essai, "C'est l'office des gens de bien de peindre la vertu la plus belle qui se puisse."⁷ Et justement, l'interprétation qu'il offre d'une anecdote quelconque est extrêmement révélatrice.

Quant à ce qui intéresse l'auteur, on reconnaît à juste titre les thèmes de la mort et de la vie vertueuse: ces deux thèmes sont repris à travers le premier livre et ils sont pleinement illustrés par des anecdotes. Mais deux autres thèmes--celui de la tactique militaire et celui de la politique--se détachent avec autant d'éclat. Ces thèmes constituent le sujet principal des essais: I, III, V, VI, XIII, XV, XVII, XXIV, XXXV, XLIII et XLV. Ils attirent moins l'attention de nos jours, mais ce n'est pas que le sujet manque d'intérêt, car on étudie encore le traitement rabelaisien de la tactique militaire de la politique. La raison de cette négligence se trouve plutôt dans la manière de présenter les sujets, car Montaigne ne les aborde guère que par une série d'anecdotes, sans s'efforcer de formuler des observations générales. Nous voyons maintes batailles--la tactique du vainqueur et celle du vaincu; les tentatives du peuple conquis pour amollir les vainqueurs; les initiatives réussies ou non d'obtenir une trêve; les cérémonies observées et rompues par des rois, des papes et des ambassadeurs....Si de nos jours nous n'appré-

cions pas tellement le compte-rendu anecdotique, une preuve qu'il suscitait plus d'intérêt au seizième siècle c'est que ces deux thèmes de Montaigne n'apparaissent que sous forme d'anecdote. Il faut enfin nous rappeler que l'intérêt de Montaigne pour la tactique et la cérémonie politique sont des aspects de son portrait, tout comme ses réflexions sur la mort et la vie vertueuse.

A travers tout le premier livre, on remarque que l'ambivalence est le trait dominant du portrait de Montaigne. Tantôt il est moralisateur, tantôt il se refuse à prescrire les actions de l'homme; tantôt il formule de vastes généralisations sur l'existence humaine, tantôt il se réjouit de l'impossibilité de le faire. Cette dernière ambivalence est évoquée presque uniquement par la tension entre l'anecdote et la sentence.

"Les autres forment l'homme; je le recite."⁸ et pourtant, il existe dans le premier livre des Essais une tendance moralisatrice: l'homme devrait mépriser la mort; il devrait se soumettre à l'autorité de l'Eglise; le mensonge est à éviter et l'amitié à rechercher; l'instruction des enfants devrait procéder selon un certain ordre... Dans ces jugements, la façon la plus sûre d'apprécier le degré de certitude de Montaigne est de regarder de près l'emploi des exemples. Dans "Des menteurs" (IX) Montaigne critique la pratique du mensonge d'une façon directe pendant les trois quarts de l'essai. Sa condamnation en est absolue: "En vérité le mentir est un maudit vice ... La menterie seule et, un peu au-dessous, l'opiniastreté me semblent estre celles desquelles on devrait à toute instance combattre la naissance et le progrès."⁹ Après l'invective, deux anecdotes suivent qui illustrent l'ignominie du mensonge. Puisque l'invective s'établit toute seule pendant la plus grande partie de l'essai, les anecdotes sont réduites au rôle d'obligation (presque négli-

gée) et l'impression qui se forme, est que l'auteur est très sûr de son jugement. Le procédé est le même dans "Des prières" (XVI), "De l'amitié" (XXVIII), et "De l'institution des enfants" (XXVI). Le nombre des anecdotes est restreint et elles n'apparaissent qu'après que le jugement à déjà été bien établi. Or, dans "Que philosopher c'est apprendre à mourir" (XX) les anecdotes se répandent partout. Montaigne propose un grand nombre de raisons pour mépriser la mort, mais en multipliant les anecdotes (qui mettent en scène des hommes qui méprisent la mort) au point qu'elles prédominent sur les sentences, il pose lui-même la question: est-ce que l'homme moyen est capable de se rendre indifférent à la mort? Ainsi, sa sentence est fortement et continuellement minée par la surabondance des anecdotes, et son jugement est rendu moins certain.

Dans les essais où Montaigne ne s'efforce pas de prescrire des attitudes à l'homme, on rencontre souvent une incertitude semblable, mais l'incertitude est voulue; c'est plutôt un refus de juger. Montaigne crée en effet une situation où tout jugement est impossible et il le fait dans une large mesure à travers ses anecdotes. Dans les chapitres I, V, XVI, XVIII et XXIV la structure même de l'essai est fondée sur l'opposition de deux (ou de plusieurs) anecdotes. L'opposition sert de point de départ, de conclusion ou bien de motif récurrent. Montaigne, saurait-il tirer des conclusions à propos de "La peur"? (XVIII). Il nous annonce dans sa première phrase que c'est "Une étrange passion" qu'il ne comprend pas. Le reste de l'essai est consacré à des anecdotes: la peur a fait avancer l'armée française vers les Italiens, elle a causé la défaite des troupes du Capitaine Juille; elle a fait fuir tel soldat et a "/cloué/ les pieds et les entraves"¹ de tel autre. Les anecdotes servent à mettre en re-

lief l'absence de conclusion.

Dans d'autres essais la tendance est à vouloir généraliser à partir de ses observations. Nous avons vu que Montaigne y réussit dans les essais sur l'autorité religieuse, sur le mensonge, sur l'amitié et sur l'instruction des enfants. Il y a des exemples analogues où Montaigne reste dans le domaine de l'observation sans vouloir moraliser. Il écrit que "Nos affections s'emportent au delà de nous" (III) et que "L'âme descharge ses passions sur des objets faux, quand les vrais lui défaillent" (IV) et ce sont des généralisations tirées de son observation, comme nous le prouve la présence des anecdotes. Il est pourtant difficile d'apprécier la centralité de l'anecdote dans ces essais, car une fois arrivé à l'observation générale, Montaigne relègue à un rôle secondaire les observations spécifiques (les anecdotes) qui l'y ont amené. Mais il reste d'autres essais où nous voyons clairement le rôle de l'anecdote dans le processus mental qui lui permet de formuler une conclusion.

Dans ces autres essais, la conclusion se fait d'une manière assez ferme et elle est appuyée d'exemples. Mais ensuite, Montaigne cite une anecdote qui nie tout. La première partie du XI^e essai est consacrée à prouver qu'au seizième siècle la divination était "de beaucoup moindre auctorité."¹¹ Le reste de l'essai est une suite d'anecdotes sur les gens du seizième siècle qui s'y fiaient toujours. Le XL^e essai commence:

De toutes les resveries du monde, la plus receue et plus universelle est le soing de la reputation et de la gloire, que nous espousons jusques à quitter les richesses, le repos, la vie et la santé, qui sont bien effectuels et substantiaux, pour suyvre cette vaine image et cette simple voix qui n'a ny corps ny prise. ¹²

Cette observation est suivie de six exemples d'hommes

qui ont sacrifié leur réputation en faveur de celle d'un autre. Une négation similaire de la nécessité de dormir apparaît dans le XLIVe essai. L'opposition entre l'anecdote et la généralisation révèle un trait de caractère essentiel au portrait de notre auteur. Il est l'homme qui voudrait généraliser autant que possible, mais qui n'est pas disposé à y sacrifier la vérité. L'anecdote se présente alors un obstacle à la généralisation, et Montaigne ne le dépasse .

On rencontre donc une tension constante entre la tendance à formuler des généralisations sur l'existence humaine d'une part, et le désir de rester dans le domaine du réel d'autre part. Cette tension se remarque à deux niveaux: soit à l'intérieur d'un seul essai comme "Que philosopher c'est apprendre à mourir" (XX), "Des prognostications" (XI) ou "Du dormir" (XLIV), soit entre les essais fermes dans leur conclusion ("Des prières" LVI, "Des menteurs" IX) et ceux qui évoquent l'étrangeté et le caractère changeant de l'existence humaine ("De la peur" XVIII, "De la punition de la couardise" XVI).

L'élan vers la généralisation ressort cependant comme le plus fort. Les essais où Montaigne y parvient sont plus nombreux que ceux où il reste dans l'incertitude. Dans le dernier groupe d'essais que nous avons cités, la tentative de conclure sur le sujet a été faite quoique sans succès. Enfin nous avons la preuve qu'apportent les éditions successives des Essais. Après la publication du premier livre, Montaigne l'a révisé au moins deux fois. Dans beaucoup d'essais il n'a fait qu'ajouter de nouveaux exemples sans changer la sentence. Aussi ces essais n'ont pas changé de caractère, ils se sont tout simplement élargis. Dans d'autres essais, Montaigne a ajouté des commentaires plus personnels et ceux-ci sont d'un caractère qui approche de l'observation générale. Considérons le XIIIe essai, "Cérémonie de l'entrevue des Roys." Dans sa forme originelle, il se composait de: premièrement un paragraphe qui expliquait l'usage français de rester chez soi pour

recevoir un visiteur noble; deuxièmement des anecdotes sur François I et Charles Quint qui, tous les deux, se sont absentés à l'occasion de la visite du pape. En 1588 Montaigne y ajoute un paragraphe de commentaire personnel où il juge que de telles cérémonies sont "de vains offices."¹³ Dans les additions d'après 1588 le commentaire est encore plus général:

Non seulement chaque païs, mais chaque cité a sa civilité particulière, et chaque vocation . . . Elles ont quelques formes penibles, lesquelles pourveu qu'on oublie par discretion, non par erreur, on n'en a pas moins de grace. J'ay veu souvent des hommes incivils par trop de civilité, et importuns de courtoisie.¹⁴

La tendance à se borner à la réalité telle qu'on la trouve dans les histoires vécues (aussi opposée qu'elle soit à la généralisation) n'a pas quitté Montaigne. Mais chaque fois que cela lui était possible, chaque fois que les anecdotes le lui ont permis, il n'a pu résister à la tendance à l'observation générale.

Dans le premier livre des Essais on trouve donc un emploi de l'anecdote qui dépasse de loin la fonction traditionnelle de renforcer la sentence. Dans le portrait de l'auteur, l'anecdote précise ses attitudes, elle est la mesure certaine de la certitude de ses jugements et de ses observations sur l'homme. Enfin, l'anecdote illustre l'esprit empirique de Montaigne. Sa présence assure que les jugements et les observations de l'auteur sont toujours fondés sur les actions de l'homme; elle l'empêche aussi, bien sûr, de conclure d'une façon nette beaucoup de ses essais, mais puisque les actions de l'homme ne sont pas constantes, il serait injuste de s'attendre à des conclusions définitives là-dessus. Montaigne nous le dit à plusieurs reprises, comme par exemple dans

l'essai XXI: "Les discours sont à moy, et se tiennent par la preuve de la raison, non de l'expérience: chacun y peut joindre ses exemples: et qui n'en a point, qu'il ne laisse pas de croire qu'il en est, veu le nombre et variété des accidens."¹⁵ Et jusqu'à un certain point, ce jugement de soi est juste. Montaigne ne se laisse pas non plus enfermer par ses exemples; ils sont toujours ménagés et organisés par la raison. Mais en même temps, la valeur des Essais, c'est que la raison n'y agit jamais toute seule; elle est toujours bien fondée sur l'expérience--qui est représentée dans l'anecdote.

SUSAN RAMSEY
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹Richard Rainolde, The Foundation of Rhetorike (1563: reproduced New York: Scholar's Facsimiles & Reprints, 1945), p.Ai.

²Michel de Montaigne, Les Essais, ed. Pierre Villey (Paris: Presses Universitaires de France, 1965), p.97.

³Ibid., p.7.

⁴Ibid., p.9.

⁵Rainolde, p.Ai.

⁶Montaigne, p.8.

⁷Ibid., p.231.

⁸Ibid., p.804.

⁹Ibid., p.36.

¹⁰Ibid., p.76.

- 11 Ibid., p.42.
- 12 Ibid., p.255.
- 13 Ibid., p.48.
- 14 Ibid., p.48-49.
- 15 Ibid., p.105.

Diderot et la doctrine de l'ut pictura poesis
du XVIIIème siècle

Au XVIIIème siècle, où l'on se passionnait pour les nouvelles découvertes en science et en art, on se passionnait aussi pour le langage. On cherchait un nouveau langage capable d'exprimer de nombreuses pensées jamais encore formulées. Les meilleurs écrivains du siècle ont en effet fait reculer les frontières de la littérature en y introduisant de nouveaux genres, dont la critique d'art.

Diderot était probablement le critique du siècle le plus capable d'écrire sur l'art, ce qu'il a fait abondamment. Les Salons seuls représentent un travail monumental. Mais lorsque Diderot est arrivé à faire des découvertes importantes - celles de la technique en art - il s'est tu. Bien qu'il ait probablement compris les grands problèmes de l'art moderne, il n'a pas toujours trouvé les termes dont il avait besoin dans ce domaine.

Parce qu'on n'avait pas les connaissances linguistiques propres à la critique d'art, on a fini par dire pas mal de bêtises sur l'art plastique. Parce qu'il n'y avait pas de langage particulier à l'art visuel, on a trop souvent jugé "la peinture selon des critères qui appartiennent à la littérature."¹ Cette tendance à juger la peinture en termes de littérature, qui débuta pendant la Renaissance italienne et s'est transformée en véritable doctrine avec les académiciens français du XVIIème siècle, peut se ramener à un problème linguistique. La fameuse doctrine, qui se réclame de l'ut pictura poesis ("Que la poésie soit comme la peinture..."), a fini par produire dans les arts un état de confusion qui n'a été résolu que très tard dans le XVIIIème siècle avec Lessing et avec Diderot. La confusion produite

par cette doctrine s'explique en grande partie par un défaut lexical qui persiste de nos jours. C'est un paradoxe de la connaissance humaine que la connaissance pure dépasse presque toujours le langage dont on dispose pour l'exprimer.

Dans les traités d'art et de littérature de 1550 à 1750, les critiques ont presque toujours souligné le rapport étroit qui était censé exister entre la poésie et la peinture. Une comparaison d'Horace est invoquée comme la sanction finale de ce rapport: ut pictura poesis.² R. W. Lee fait cette remarque:

The sister arts as they were generally called - and Lomazzo observes that they arrived at a single birth - differed, it was acknowledged, in means and manner of expression, but were considered almost identical in fundamental nature, in content, and in purpose.³

La littérature de l'ut pictura poesis est très vaste car la polémique sur l'esthétique a dominé tout le XVIIIème siècle.

Aristote et Horace avaient sans doute eu l'intention d'établir des analogies entre la poésie et la peinture, mais les critiques de la Renaissance ont voulu prendre ces analogies à la lettre et y voir l'identification parfaite d'un art à l'autre. La doctrine a presque dégénéré dans l'absurde parce que ces critiques empruntèrent à Aristote une théorie littéraire pour la plaquer sur un art visuel, la peinture. Les critiques du XVIIème siècle, Dryden et Le Brun surtout, qui aimaient par trop les correspondances entre les arts fondées sur la théorie de la poésie dramatique d'Aristote, avaient fini par mettre "the art of painting in an Aristotelian strait-jacket of dramatic theory."⁴ Le Brun, citant l'autorité

d'Aristote voulait que la peinture eût la structure d'une pièce de théâtre avec les célèbres trois unités de temps, de lieu et d'action. Or ces trois unités n'ont rien à voir avec la peinture qui est un art d'espace. Il est impossible de parler du "commencement," du "milieu," et de la "fin" (l'exposition, le noeud, le dénouement) dans un art spatial qui n'offre ni intrigue ni même mots qui se succèdent dans le temps. Malheureusement, Le Brun n'était pas le seul à faire cette erreur qui n'en était pas une aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, au contraire; dire qu'un peintre avait observé les trois unités était lui faire le plus grand compliment.⁵

Le problème était celui de la mimesis. On croyait que le peintre et le poète se ressemblaient parce qu'ils présentaient tous les deux des images fidèles de la réalité. Mais la conception de cette réalité n'était pas indifférente: il fallait ne représenter que les actions nobles de l'homme que l'on trouve dans l'histoire épique de l'antiquité classique. Les grands poètes de l'Antiquité ont le mieux compris l'homme; il faut donc les imiter en trouvant chez eux de beaux sujets nobles. Ceci explique en grande partie la nécessité d'une peinture allégorique qui ne se lasse pas d'utiliser des épisodes empruntés à la littérature grecque et latine.

La théorie issue de la doctrine de l'ut pictura poesis imposa à la peinture un aspect essentiellement littéraire qui l'emporta sur les aspects purement plastiques. La conséquence malheureuse fut la confusion des deux arts qui s'est perpétuée jusqu'au milieu du XVIII^{ème} siècle, et qu'illustre le titre de l'ouvrage de l'abbé Batteux, Les Beaux-Arts réduits à un même principe, de 1746. La critique de Diderot et de Lessing fut donc fort opportune.

Lessing s'opposa nettement à l'école de la

poésie descriptive de la première moitié du XVIIIème siècle, représentée par Brockes, Haller et Kleist en Allemagne, et en Angleterre par Thomson (Seasons). Cette poésie, orientée vers l'objet, contient de très longs passages descriptifs du paysage, de la nature morte, de la vie campagnarde, etc. Lessing en revanche croyait que la poésie n'est pas un art de description pure, comme le croyait aussi Diderot, parce que les mots s'enchaînent de manière successive dans un ordre temporel. L'accumulation des détails successifs est donc responsable de la confusion du résultat (l'image poétique) parce qu'on est incapable de percevoir l'ensemble. C'est au contraire au peintre à faire une description complète de l'objet parce que tous les détails coexistent dans l'espace en un seul moment temporel. Chez Diderot, dont les idées sont peut-être plus avancées que celles de Lessing, le choix de ce moment pour le peintre sera de la plus haute importance.

Enfin, cette doctrine de l'ut pictura poesis, fit oublier les formes plastiques de l'art visuel, aussi bien que les formes abstraites de tous les arts, problème linguistique et technique à la fois. Puisque l'artiste, malgré les arguments d'un Léonard de Vinci, était toujours d'un niveau social inférieur et se trouvait à un niveau inférieur dans la hiérarchie des arts libéraux, on connaissait mal son langage, s'il en avait effectivement un. Il était donc impossible de parler de la peinture en termes de peinture parce que de tels termes n'existaient pas, même parmi les critiques qui étaient eux-mêmes peintres. Il va de soi que les critiques qui n'avaient jamais eu le contact des ateliers étaient encore pires. Les erreurs critiques de la doctrine de l'ut pictura poesis illustrent sur le plan théorique ce manque de connaissance linguistique et technique. R. W. Lee prétend même que la théorie curieuse de la doctrine viendrait de la tendance humaniste à identifier le

contenu et le côté sérieux de la poésie comme de la peinture, au lieu de venir d'une tentative de la critique esthétique pour découvrir des rapports de forme entre les deux arts.⁶

Dans sa théorie esthétique, Diderot comprit mieux que Lessing les rapports formels qui peuvent exister entre les arts; dans sa pratique critique, Diderot se flatta d'être le seul littérateur de son siècle à bien comprendre la technique. Malheureusement, les choses ne sont pas si claires dans la pensée esthétique de Diderot; il participa à la doctrine de l'ut pictura poesis plus souvent qu'il ne le croyait. Mais, il est juste de dire qu'il était celui qui a le mieux compris les faiblesses et les artifices de la doctrine et qui a mis fin, comme Lessing, à la confusion des arts.

Avant de considérer les distinctions qu'a établies Diderot entre les arts, il sera utile de mentionner brièvement sa formation esthétique. Diderot connaissait sans doute le traité sur la peinture de Léonard de Vinci; il connaissait également celui de Jonathan Richardson (Traité de la peinture, 1719, traduit en 1728) et celui de Shaftesbury (Le Jugement d'Hercule, 1711, traduit par Diderot même en 1745). Les écrits de Richardson et de Shaftesbury, aussi bien que celui de Léonard, insistent sur l'antinomie de la poésie et de la peinture; Richardson a compris le problème du choix du moment, qui prendra tant d'importance chez Diderot. Il est probable que Diderot connaissait aussi le travail important de l'abbé Du Bos, mais il n'en parle presque jamais. Comme le feront les collaborateurs de l'Encyclopédie, Diderot utilise sans cesse Du Bos sans le nommer.⁷ Il y a donc des rapprochements à faire entre les deux critiques. Du Bos fut le premier en France à bien comprendre Locke, et il adressa des critiques pertinentes à l'ut pictura poesis dans son traité de 1719. Pour ce qui est des Salons, Diderot

trouva le genre tout formé par Lafont de Saint-Yenne qui avait écrit dans les années 1740 ses Réflexions sur l'état présent de la peinture. Dès 1753, Melchior Grimm, fondateur de la Correspondance littéraire, y faisait des comptes-rendus des Salons. C'est lui qui a encouragé Diderot à le remplacer pour cette rubrique. Diderot, qui a fourni de nombreux textes à ce périodique dès 1757, adresse à Grimm son premier Salon en 1759. Mais la Correspondance littéraire ne circulait que dans des milieux princiers, et la critique d'art de Diderot est restée privée.

Le premier écrit de Diderot qui porte directement sur des problèmes esthétiques est la Lettre sur les sourds et muets de 1751. D'une manière théorique, Diderot aperçoit la nécessité de séparer les arts aussi bien que la possibilité de les réunir d'une façon plus satisfaisante. La démarche est nettement opposée à celle des défenseurs de l'ut pictura poesis, ni aprioriste ni déductive, mais inductive et empiriste, issue de la perception de l'homme influencée en grande partie par les idées lockiennes.⁸ L'abbé Batteux, grand défenseur de l'ut pictura poesis, suit une démarche déductive: il vise à "réduire" les beaux-arts à un même "principe"; il raisonne de façon conceptuelle et aprioriste. La démarche de Diderot, au contraire, est toujours expérimentale; il fait une référence constante aux oeuvres d'art, à la fin de la lettre, il illustre sa propre hypothèse des rapports entre les arts, par un exemple précis. Diderot ne raisonne pas dans le vide.

Il reproche à Batteux de ne pas connaître d'une manière empiriste les arts dont il parle:

...vous, monsieur, qui devez être peintre, poète, philosophe et musicien; car vous n'auriez pas tenté de réduire les beaux-arts à un même principe, s'ils ne vous étaient pas

tous à peu près également connus.⁹

S'il n'est pas encore bien au courant des techniques de la peinture, il est important de noter que sa démarche l'amènera dans ce sens-là.

Diderot doit beaucoup à Locke dans sa conception de l'importance des sensations et des rapports qui existent entre elles. Dans la Lettre sur les sourds et muets, dans la Lettre à Mademoiselle de la Chaux, et dans les Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau (toutes trois de 1751), Diderot insiste à plusieurs reprises sur la primauté des sensations. Ce qui est vraiment important dans ces trois ouvrages, est la notion des rapports formels ou abstraits qui peuvent exister entre les arts. La découverte de ces rapports anime la matière virtuelle par cette opération mentale. Paul Vernière le constate:

Diderot lie le concept du beau à la sensation, et le goût à la perception des rapports. L'art n'est plus pour lui la copie d'une 'belle nature', mais la transcription 'hiéroglyphique' de la réalité.¹⁰

Diderot comprend bien déjà "la transcription hiéroglyphique" en poésie ("toute poésie est emblématique"), mais il est encore loin de la comprendre en peinture. Dans les Lettres de 1751, il se rend compte néanmoins qu'il faut éviter les généralisations trop faciles de l'ut pictura poesis afin de parvenir à une théorie des rapports véritables qui existent entre tous les arts. Dans un passage remarquable, Diderot exprime sa critique implicite de l'ut pictura poesis aussi bien que les prémisses d'une nouvelle théorie fondée sur une esthétique empiriste:

Balancer les beautés d'un poète avec celles d'un autre poète, c'est ce qu'on a fait mille

fois. Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique; en montrer les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image; saisir les emblèmes fugitifs de leur expression; examiner s'il n'y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes, etc., c'est ce qui reste à faire....¹¹

Diderot cherche donc le système abstrait derrière les manifestations artistiques; il ne veut pas réduire les arts d'une manière superficielle, mais plutôt il veut trouver la correspondance entre les "emblèmes" de chaque art. Ceci est un progrès énorme par rapport à la théorie de l'ut pictura poesis; il est peut-être juste d'y voir un Diderot proto-structuraliste qui cherche une unité parmi les arts sans détruire la diversité de leurs manifestations individuelles.

Le choix du sujet, en poésie comme en peinture, est la grande idée des deux Lettres de 1751, pour la séparation des arts. Diderot distingue la poésie qui s'adresse à l'imagination, de la peinture qui s'adresse aux yeux en présentant l'objet même. En 1775 Diderot reprendra le même thème dans un Salon:

L'image /de la poésie/ dans mon imagination, n'est qu'une ombre passagère. La toile fixe l'objet sous mes yeux et m'en inculque la difformité. Il y a, entre ces deux imitations, la différence d'il peut être à il est. est.¹² (C'est Diderot qui souligne.)

La distinction du processus descriptif en poésie et en peinture rend certains sujets acceptables dans un art mais inadmissibles dans l'autre. Ce thème des sujets se développe encore dans les Salons à partir de 1759. En 1767, Diderot formule cette critique de la description d'Angélique chez l'Arioste

Il [l'Arioste] me montre tout; il ne me laisse rien à faire. Il me fatigue, il m'impatiente. Si une figure marche, peignez-moi son port et sa légèreté: je me charge du reste... Si vous faites quelque chose de plus, vous confondez les genres; vous cessez d'être poète, vous devenez peintre ou sculpteur. Je sens vos détails, et je perds l'ensemble, qu'un seul trait, tel que le vera incessu de Virgile, m'aurait montré.¹³

Il est utile de rappeler que Lessing a adressé la même objection à l'école descriptive de la poésie allemande dans son Laoköon de 1766. Il semble donc que la description ne doive pas être le vrai domaine du poète.

Diderot comprend aussi la différence de temps et d'espace entre les deux arts. On a vu comment les défenseurs de l'ut pictura poesis voulaient plaquer la théorie temporelle de la poésie dramatique sur un art forcément spatial. Diderot insiste que l'art du peintre ne se déroule pas dans le temps, aussi le peintre se voit réduit à choisir le plus beau moment du poète pour sa représentation picturale, c'est-à-dire pour Diderot celui où se concentre le maximum de pathétique. Dans la Lettre à Mademoiselle, Diderot écrit:

Je prétends dans ma Lettre /sur les sourds et muets / que le beau moment du poète n'est pas toujours le beau moment du peintre...mais vous ne concevez pas que cette tête de Neptune /de Virgile/ qui dans le poème s'élève si majestueusement sur les flots, fît un mauvais effet sur la toile.¹⁴

D'une manière intéressante, alors qu'il n'a pas

encore éprouvé le contact des ateliers, les objections que fait Diderot à ce propos débordent sur la technique propre à la peinture. La réfraction des eaux interdirait au peintre de rendre les eaux transparentes et le dieu se présenterait décollé. Diderot préfère le tableau qu'a fait Rubens de cette scène en 1635 pour le Cardinal Ferdinand d'Espagne. Là, où le poète n'avait fait que suggérer l'image, Rubens remplit le programme. Il choisit la seconde image du poète parce qu'il en peut développer l'image d'une manière successive dans le temps; le peintre n'ayant qu'un moment pour présenter son sujet, ce choix est de première importance. Pictura n'est plus poesis pour Diderot; il se rend compte de la différence conceptuelle du temps et de l'espace pour les deux arts.

Diderot se dresse aussi contre la doctrine de l'ut pictura poesis dans la mesure où il s'oppose à la peinture allégorique, qu'il trouve trop souvent froide et énigmatique; en cela, il se montre comme un critique sévère de Le Brun et de Le Sueur, défenseurs principaux de la doctrine. Dans ses Pensées Détachées sur la peinture (1775), Diderot fait ces commentaires sur l'allégorie:

N'inventez de nouveaux personnages allégoriques qu'avec sobriété, sous peine d'être énigmatique.

Préférez, autant qu'il vous sera possible, les personnages réels aux êtres symboliques.

L'allégorie, rarement sublime, est presque toujours froide et obscure.¹⁵

Il s'oppose donc à la critique de Lafont de Saint-Yenne et à celle de Batteux qui ont tant encouragé les figures allégoriques de convention. Dans le Salon de 1767, Diderot exprime nettement sa pensée:

Les peintres se jettent dans cette mythologie; ils perdent le goût des événements naturels de la vie, et il ne sort plus de leurs pinceaux que des scènes indécentes, folles, extravagantes, idéales, etc.¹⁶

Pourtant la position de Diderot quant au choix du sujet en peinture est ambiguë. Lorsqu'il pense à un beau sujet de tableau, il propose toujours un sujet littéraire ou historique. Ainsi il est d'accord avec la doctrine académique. En fait, Diderot est toujours à la recherche d'un beau sujet pathétique qui rappelle les gestes sublimes du théâtre, car il s'est passionné pour les gestes à la scène dès 1751 dans la Lettre sur les sourds et muets, et il tend souvent à voir un tableau comme une scène de théâtre muette. Jean Seznec remarque que dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, on chercha le grave, le grand et l'épique plutôt que le frivole et le galant. C'est sans doute le cas de Diderot; dans ses Salons il se montre avide de pathétique. Il aurait sans doute aimé la peinture de Goya (Saturne), de Delacroix (Les Massacres de Chio), ou de Géricault (Le Radeau de la Méduse). Dans le Salon de 1767, Diderot montre clairement son intérêt pour les "beaux sujets" et pour les "petites fictions" de la peinture. Il reste donc un défenseur de l'ut pictura poesis; seul le point de vue a changé. Ut pictura poesis, comme le constate Paul Vernière, est devenu ut theatrum pictura: "/Diderot/ projette sans réticences le pathétique de Dorval et la sensibilité de Richardson en un domaine qui n'en a que faire."¹⁷ A vrai dire, Diderot n'a jamais échappé aux principes essentiels de la doctrine. Son goût pour le côté moralisateur et pathétique du théâtre l'emporte le plus souvent sur la modernité de son sens de la peinture. Le cas de Chardin offre à ce sujet une exception significative.

La critique de Chardin par Diderot est révélatrice d'une nouvelle voie en esthétique. Dès 1763, au moment où Diderot découvre la peinture de Chardin, il est ébloui par un art qui ne se rattache plus à la tradition académique. Il apprécie chez ce peintre la couleur et la forme; il oublie alors le sujet qui ne compte plus en tant que tel. Comme l'avait fait la poésie, la peinture devient aussi un art de "transcription hiéroglyphique". Malheureusement, le vocabulaire manque à Diderot pour expliquer ce qu'il y a découvert. Il écrit:

C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et des reflets. O Chardin! ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette: c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile...On n'entend rien à cette magie...On m'a dit que Greuze montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien.¹⁸

Pas un seul mot sur le sujet; il n'est question que de forme et de couleur; bref, Diderot a découvert la technique. Jean Seznec insiste précisément que Diderot arrive le mieux à séparer les arts à cause de l'attention qu'il porte aux techniques:

Diderot l'emporte sur Lessing, plus abstrait et plus théorique; et il se flatte, non sans raison, de l'emporter aussi sur ses confrères les hommes de lettres qui, eux, manquent à la fois d'expérience et de réflexion.¹⁹

Comme Greuze, Diderot est ébloui devant un nouvel art; il découvre lui aussi le silence. Il n'a

peut-être pas le lexique pour décrire ce nouvel univers, mais il est évident que pictura et poesis ne sont plus comparables parce que pictura est poesis.

Telle est la contribution significative qu'a faite Diderot à l'esthétique des Lumières. Il a découvert la technique; il a séparé les arts en les épurant des artifices de l'ut pictura poesis et les a réunis d'une manière entièrement nouvelle. Il faut se souvenir surtout de ce qu'il écrit dans le Salon de 1767:

Il y a peu d'hommes, même parmi les gens de lettres, qui sachent ordonner un tableau... Ils /mes confrères/ ont dans la tête, 'Ut pictura, poesis erit';...et ils ne doutent pas qu'il est encore plus vrai que ut poesis pictura non erit.²⁰

BILL GWYNN
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTES

¹Jacques Chouillet, L'Esthétique des Lumières (Paris: P.U.F., 1974), p.120.

²La comparaison d'Horace est tirée de l'Ars poetica, vers 361-62:

"Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes."

³R.W. Lee, "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting," The Art Bulletin, XXII (1940), p.197.

⁴Ibid., p.202.

⁵Ibid., p.256.

⁶Ibid., p.256.

⁷Jacques Chouillet, La Formation des idées esthétiques de Diderot (Paris: Librairie Armand Colin, 1973), p.239.

⁸Paul H. Meyer, "The 'Lettre sur les sourds et muets' and Diderot's Emerging Concept of the Critic," Diderot Studies, VI (1964), p.134.

⁹Diderot, Oeuvres complètes, éd. Assézat et Tourneux (Paris: Garnier Frères, 1875-77), t.I, p.388.

¹⁰Paul Vernière, Introduction aux Oeuvres esthé-

tiques de Diderot (Paris: Editions Garnier Frères, 1965), p.XII.

¹¹Diderot, A.T., t. I, p.385.

¹²Diderot, Oeuvres esthétiques, éd. P. Vernière, p.762.

¹³Diderot, A.T., t. XI, p.329.

¹⁴Diderot, A.T., t. I, p.403.

¹⁵Diderot, Oeuvres esthétiques, éd. P. Vernière, p.766.

¹⁶Diderot, A.T., t. XI, p.57.

¹⁷Paul Vernière, p. XV.

¹⁸Diderot, Les Salons, éd. R. Desné (Paris: Editions Sociales, 1979), pp.82-3.

¹⁹Jean Seznec, Essais sur Diderot et l'Antiquité (Oxford: Oxford University Press, 1957), p.77.

²⁰Diderot, A.T., t.XI, pp.72-3.

Le comité de rédaction remercie chaleureusement tous les amis qui ont bien voulu contribuer de leurs deniers aux frais d'impression des numéros de l'année 1975-76. En particulier Messieurs et Mesdames:

AMIS FONDATEURS:

BOB & CORRINE ANDERSON
TOM BOOKER
BARBARA CRAIG
MATTIE CRUMRINE
JACQUELINE CURTIS
JOHN ERICKSON
BRYANT C. FREEMAN
KATHLEEN GALLAGHER
LEE D. GERSTENHABER
J. THEODORE JOHNSON, JR.
ANNE LACOMBE
NORRIS J. LACY
JOHN R. WILLIAMS

AMIS BIENFAITEURS:

WILLIAM & MARJORIE ARGERSINGER
NICOLE ARONSON
LUCIE M. BRYANT
RAYMOND & ANNE CERF
DANA CLINTON
FRANCESCA D'ANTONI
LINDA DAVISSON
CLAIRE L. DEHON
DAVID A. DINNEEN
MARY ANNE DIORIO
CAROLINE FARRELL
MURLE MORDY
MARY GAYLE PIFER
HANS & ROSEANNE RUNTE
PAT VAN SICKLE
BARBARA THOMPSON
ELIZABETH WITT

Nous tenons à remercier le College of Liberal Arts and Sciences de l'Université du Kansas pour leur appui généreux et bienveillant.

