

PENSÉES VIVES

La revue de l'école doctorale LLSHS



ÉCOLE DOCTORALE
DES LETTRES, LANGUES,
SCIENCES HUMAINES
ET SOCIALES

n°4 | Automne 2024

nouvelle série

Directeur de publication : Ludovic Viallet

Responsable de la rédaction : Karen Vergnol-Rémont

Conception et mise en page : Benjamin Allard et Anaïs Tahri

Comité éditorial :

Benjamin Allard (GEOLAB)

Hélène Blasquie-Revol (Territoires)

Cyprien Cheminat (CHEC)

Oriane Chevalier (CELIS)

Elise d’Inca (CELIS)

Paolo Dias Fernandes (CELIS)

Valérie Geneste (Gestionnaire de l’École Doctorale)

Patrick Issert (IHRIM)

Mathilde Lavenue (CHEC – Ressources)

Marie Lelièvre (GEOLAB)

Claire Lépinay (CELIS)

Joséphine Moulier-Calbris (CHEC)

Juliette Robert (ACTé)

Anaïs Tahri (GEOLAB)

Pensées vives

La revue de l'école doctorale LLSHS

nouvelle série : n° 4

Automne 2024



© École Doctorale des Lettres, Langues, Sciences Humaines et Sociales

Maison des Sciences de l'Homme
4, rue Ledru
63057 Clermont-Ferrand Cedex 1

ISSN 2425-7028

SOMMAIRE

Mot de la Rédaction	7
---------------------------	---

Dossier « Brouillon(s) »

Introduction

JOSÉPHINE MOULIER-CALBRIS	11
---------------------------------	----

Des ratures à la génétique textuelle : généalogie des copies manuscrites de la « Relation de captivité » de Madeleine Briquet (1642-1689)

ADELIN FONTANILLES.....	17
-------------------------	----

Le brouillon de la traduction par Malherbe des *Questions naturelles* de Sénèque : un exemple des méthodes des traducteurs au début du XVII^e siècle

ELISE GUILLOU.....	33
--------------------	----

Le brouillon des traductrices : Un pont (in)visible entre la poésie chinoise et le monde anglophone

ORIANE CHEVALIER	57
------------------------	----

Le brouillon dans la recherche historique sur les relations internationales : s'adapter à la vastitude

ALICE VASSEUR	77
---------------------	----

Faire une histoire intime de la philanthropie : Étude des manuscrits de travail du Comité Américain des Régions Dévastées et du *French Heroes Lafayette Memorial Fund* (1918-1924)

CHLOÉ PASTOUREL	97
-----------------------	----

Les exercices d'entraînement au dessin et les modèles d'orfèvrerie de la famille Nozerines (XVII^e-XVIII^e siècles)

FRANÇOIS DAUMET	117
-----------------------	-----

La poésie épique de Lamartine : un brouillon sous les traits du chef-d'œuvre

JACQUES MARCKERT.....	143
-----------------------	-----

Le « grand cahier de composition », de décomposition et de recomposition de l'écriture dans *La Trilogie des Jumeaux* d'Agota Kristóf.

ORIELLE BELIN.....	155
--------------------	-----

Les cartes-brouillons dans le travail d'expertise des appellations d'origine au sein du vignoble de la vallée du Rhône	
CAROLINE LAURENT-VARIN EMIN.....	165
« Les Portefeuilles Vallant » (environ 1478 – 1715) : d'une compilation méthodique des brouillons à une logique invisible de la collection ?	
SHANGXIU WU	185
Le théâtre amateur shakespearien, un théâtre brouillon ?	
MÉLINE DUMOT.....	199
Le dispositif de formation par la simulation croisée : réflexions sur son rôle de brouillon de la pratique en classe de sciences	
CLAUDIA KÜLL.....	215

Dossier « Représentations sociales »

Sociopoétique et représentations : interrogation sur les termes et les enjeux	
ALEXANDRA GRAND	233
La figure de la vieille fille et l'espace du salon bourgeois chez Balzac : la sociabilité d'un type social marginal	
CLAIRE LÉPINAY	245
La femme, l'infirmité chez Barbey d'Aurevilly et George Sand au travers de <i>Un prêtre marié</i> et <i>La Petite Fadette</i> .	
FRÉDÉRIQUE MARTY	259
Claude Louis-Combet : le scripteur qui « n'avait pas l'étoffe sociale d'un écrivain »	
PASCALE PRADAL-MORAND	273
Représentations sociales et postures auctoriales : enjeux et perspectives	
RUIKE HAN	289
À titre de <i>Comparaison(s)</i>	297

MOT DE LA RÉDACTION

Voici le quatrième numéro de *Pensées vives*, la revue transdisciplinaire de l'École Doctorale Lettres, Langues, Sciences Humaines et Sociales de l'Université Clermont Auvergne. *Pensées vives* a pour vocation d'accueillir les contributions des doctorantes et doctorants aux manifestations de l'École Doctorale, et est également ouverte à toutes celles et ceux qui désirent nourrir la revue d'autres textes, de format et de nature variés.

Ce numéro, tout comme les précédents, témoigne de la diversité des travaux présentés lors de la Journée transdisciplinaire de l'ED, qui s'est tenue le 25 octobre 2023 sur le thème *Brouillon(s). Itinéraires des pensées grises en lettres et sciences humaines*. Il comporte également un dossier *Représentations sociales* de cinq textes, issus d'une Journée d'études organisée en mai 2023 par des doctorantes du CELIS.

L'année qui s'ouvre voit désormais Magali Ginot, professeure de Psychologie à l'UCA, assurer la direction de l'ED. La volonté de pérenniser la revue est plus que jamais à l'œuvre ; elle s'appuie sur les initiatives, le travail et l'enthousiasme de la jeune recherche en Auvergne... Que celle-ci continue à être volcanique !

Le comité éditorial de *Pensées vives* vous souhaite
une agréable lecture.

Dossier

Brouillon(s)

*Itinéraires des pensées grises
en lettres
et sciences humaines*



Introduction

Joséphine Moulier-Calbris

Laboratoire CHEC

(Centre d'histoire « Espaces et cultures »)

Le brouillon est de ces objets que le chercheur croise souvent, sans trop le regarder ni en questionner la place. Toujours situé à l'arrière-plan de la recherche, il ne constitue pas moins une source de premier ordre. Les brouillons sont généralement mal aimés par la postérité : promis à la suppression, à l'abandon, au mépris parfois, ils représentent une réflexion inachevée ou du moins considérée comme éphémère. Mais ce sont aussi de formidables supports pour la pensée libre, créative et non bornée par les normes inhérentes à tout produit fini. Le brouillon est un support proprement intime, une sorte de projection physique de l'individu et de ses pensées : il est donc un objet d'anthropologie¹. Ce dossier d'articles, rassemblant douze contributions de jeunes chercheurs et chercheuses en lettres, sciences humaines et sociales, a pour ambition d'explorer les différentes manières de produire du brouillon, d'en analyser les formes et le contenu, mais aussi de comprendre comment la brouillonnerie², c'est-à-dire le fait d'*être brouillon*, peut être un mode légitime de réflexion, d'accès au savoir et de production de connaissances.

Le brouillon permet au scripteur de s'éprouver comme individu et de se placer dans une communauté imaginée. Avant d'être un support-objet, la brouillonnerie est donc d'abord une pratique, un moyen de penser et de se penser. En pédagogie, le passage par le brouillon est un lieu d'apprentissage, un « espace d'errance », pour reprendre les termes de Martine Alcorta, dans lequel se développe l'individu. Pour cette dernière, le brouillon n'est pas la simple projection graphique d'une pensée déjà établie, mais un support extérieur de la construction de l'architecture mentale du scripteur³. La brouillonnerie peut ainsi s'apparenter à une forme d'anarchie intellectuelle, par opposition à la méthode scientifique classique. Le philosophe Paul Feyerabend démontrait en 1975, dans son ouvrage provocateur intitulé *Against Method*, comment les plus grands scientifiques tels que Galilée ou Copernic n'avaient pas toujours usé de méthodes rationnelles et avaient souvent avancé à tâtons⁴. Le désordre et la brouillonnerie, dans cette perspective, deviennent donc des moyens légitimes de produire de la

connaissance. De même, en art, la pratique brouillonne acquiert au XIX^e siècle une nouvelle autorité et l'ébauche ou le croquis deviennent parfois des œuvres à part entière. Ce changement de regard s'effectue notamment sous la plume de Baudelaire qui oppose le produit fait et le produit fini. La valeur de l'œuvre ne réside donc pas dans son aboutissement, mais dans ce qu'elle exprime à travers sa réalisation : « il y a une grande différence entre un morceau fait et un morceau fini – qu'en général ce qui est fait n'est pas fini, et qu'une chose très-finie peut n'être pas faite du tout »⁵. L'esquisse, qui est une forme de brouillon artistique, et à travers elle, l'idée même d'inachèvement, a donc une valeur en soi parce qu'elle reflète le processus créatif de l'artiste.

Le brouillon, en tant qu'objet matériel, peut prendre une multitude de formes. Ces bribes de pensées grises se rencontrent parfois au détour d'une page, dans la marge d'un registre, ou griffonnées sur le cuir abîmé d'une couverture. Les trouvailles sont parfois incongrues, presque anachroniques en raison du décalage entre l'époque du support et celle de l'écrit, comme si l'écriture brouillonne pouvait défier les règles du temps. Dans une édition des œuvres de Cyrille d'Alexandrie [*Figure 1*], datée de la Renaissance, un marchand de la petite ville de Salers en Haute-Auvergne a inscrit au XVI^e siècle la liste de ses dettes en viande et argent envers ses confrères marchands. Curieux endroit que ce beau livre précieux pour se rappeler ses obligations et dettes alimentaires.

INTRODUCTION

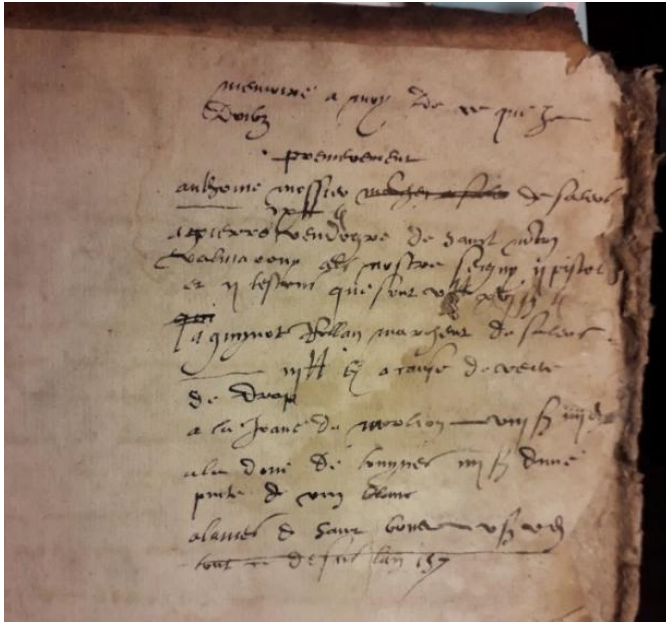


Figure 1 – Première page de l'édition de Cyrille d'Alexandrie conservée à la bibliothèque du Grand Séminaire de Saint-Flour (Cantal).

L'objet devient ici, malgré lui, un support du brouillon, un témoin d'histoire sociale et économique qui ne suit pas les règles classiques de la production et de la conservation des sources. En somme, quelques mots, parfois plus, qui ouvrent comme une porte sur la vie ou l'intimité de l'individu, si difficile à percevoir d'ordinaire dans les sources médiévales. Dans les carnets de comptes médiévaux, il est souvent difficile de différencier la part du brouillon et celle du définitif, tant les écritures pragmatiques évoluent à la fin du Moyen Âge. C'est à cette période que se mettent progressivement en place les codes et les normes de la mise en page et de la rationalité scripturaire. Pour l'historien, et ainsi que le faisait remarquer Arlette Farge, ces brèves ouvertures sur la pensée brute sont autant excitantes que frustrantes : elles donnent un sentiment de réel immédiat, mais qui se trouve rapidement dissipé par leur banalité intrinsèque⁶. Avec l'invention de l'imprimerie, brouillon et production légitime forment deux univers bien distincts. Le brouillon devient le support des écritures banales mais aussi le support du travail préparatoire, avant publication, tandis que l'écriture publique est associée à l'écriture imprimée, mécanique et normalisée selon des règles typographiques qui se définissent tout au long des époques moderne et contemporaine. Le manuscrit littéraire peut alors être considéré comme le brouillon par excellence. Avec

l'affirmation progressive du statut de l'auteur, les notes de travail acquièrent une importance nouvelle, même si la relation de l'auteur à ses brouillons demeure singulière – on pense à Chateaubriand qui détruisait ses brouillons⁷. Le XX^e siècle consacre le travail de l'écrivain en faisant du manuscrit un objet culte, un objet d'art et un objet d'étude, si bien que la Bibliothèque nationale de France organise de grandes collectes de manuscrits d'écrivain, dans le but de documenter le processus d'écriture et de déterminer la part d'improvisation et de construction dans le texte⁸. Des auteurs, comme Victor Hugo, ont organisé de leur vivant la conservation et le tri de leurs archives et brouillons dans le but de les faire passer à la postérité⁹. Aujourd'hui, l'usage des humanités numériques pose la question de la pertinence de la notion de brouillon : peut-on considérer qu'une page word est un brouillon ? Si celle-ci a pu supporter l'évolution de la pensée de l'auteur par la suppression et l'ajout de textes, elle n'en garde en aucun cas la trace. La réalisation et l'aboutissement fusionnent dans un même support et le brouillon et le produit fini sont un même objet intangible.

Le brouillon, bien que lieu de liberté, dispose lui aussi de ses propres codes et de sa sémiotique, qui permet de formaliser la pensée brute, de lui donner un sens et de la faire évoluer : ratures, flèches, traits, inscriptions dans la marge, entre les lignes, listes et encadrés, codes couleur. Mais chaque époque, chaque milieu et chaque discipline a sa propre manière de produire le brouillon et d'envisager l'équilibre entre l'ordre et le désordre, entre la liberté créatrice et le respect des codes de l'écriture. Nous retrouvons ici le concept de « culture graphique », proposé par Armando Petrucci et défini par Roger Chartier comme « l'ensemble des objets écrits et des pratiques qui les produisent ou les manient ». La tâche du chercheur est alors de comprendre et d'inventorier « la pluralité des usages dont l'écriture se trouve investie »¹⁰.

Le brouillon s'inscrit dans des systèmes documentaires et il faut aussi l'envisager par rapport au reste de la production : notes, feuilles volantes, dossiers, objet final. Ce sont toutes les écritures « quotidiennes » (Daniel Fabre), « ordinaires » (Paul Bertrand) ou encore « grises » (Arnaud Fossier) qui n'ont pas vocation à être diffusées mais préexistent au document final¹¹. La vie des brouillons doit donc se comprendre sous la forme de cycles : depuis les utilisations précédentes du support utilisé comme brouillon, en passant par la création, la transformation, la destruction ou au contraire la conservation et puis son éventuelle réutilisation lors d'un nouveau

INTRODUCTION

cycle documentaire. Étudier les brouillons, c'est aussi reconstituer ces cycles d'existence formant un système.

L'approche résolument interdisciplinaire de ce dossier permet de mettre en relief la diversité des formes et des usages du brouillon. En décortiquant les brouillons et leur sémiotique, il devient possible de saisir les infimes variations dans la pensée de l'auteur ou du traducteur, invisibilisées dans le produit fini de l'œuvre publiée, ainsi que le montrent Adeline Fontanilles à travers la généalogie des copies manuscrites de la *Relation de captivité* de Madeleine Briquet, Elise Guillou par l'analyse des traductions de Sénèque par Malherbe ou encore Oriane Chevalier grâce aux brouillons des traductrices de poésie chinoise. Le brouillon est aussi un lieu de l'intime, parfois un pont entre vie privée et vie publique, qu'il s'agisse de lettres d'hommes politiques du XIX^e siècle étudiées par Alice Vasseur ou des carnets de travail et agendas de femmes philanthropes américaines durant la Grande guerre, dépouillés par Chloé Pastourel. Le brouillon apparaît comme une étape inévitable et nécessaire du processus créatif ou réflexif : croquis et esquisses de travail sous le crayon des Nozerines (François Daumet), manuscrits de travail sous la plume de Lamartine (Jacques Marckert) ou d'Agota Kristof (Orielle Belin), ou encore cartes-brouillons dessinées par cartographes des appellations d'origine de la vallée du Rhône (Caroline Emin). Le brouillon peut être mis en scène et transformé en « collection » ainsi que le démontre Shangxiu Wu à propos des Portefeuilles Vallant. Enfin, deux dernières contributions s'attachent à comprendre comment la brouillonnerie peut être un mode légitime de production du savoir, qu'il s'agisse du théâtre shakespearien (Méline Dumot) ou de la pédagogie en contexte de classe de sciences (Claudia Küll). En somme, ce dossier cherchera à interroger la place de l'éphémère et de l'inachevé dans les processus de rédaction et de création des œuvres et des textes.

NOTES :

¹ Fabre Daniel, « Introduction », *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997 [en ligne], §22 : « Le tracé des lettres, leur mise en espace, l'orthographe, la finition des mots, le mouvement du discours, du seul fait d'être amendables à volonté, autorisent une exploration, plus ou moins flottante ou dirigée, des relations entre l'écrit, la langue et la pensée. L'ordre de la lettre n'est pas préalable, il est comme reconstruit et retrouvé par un scripteur qui se l'approprie peu à peu, ainsi allégé d'une bonne part de son angoisse. Le brouillon introduit et entretient un contact, non plus avec des textes et des auteurs lus, mais avec l'écriture même, qui, d'être considérée avec quelque distance, devient familière. N'est-elle pas traitée un peu comme une matière à façonner, un fond d'objets hétéroclites à

bricoler, un instrument qu'il faut, par essais et erreurs, accorder à soi-même en étant attentif aux harmoniques parfois surprenantes qu'il émet ? ».

² CNRTL : Caractère de ce qui est brouillon, utilisé par les frères Goncourt : « Je suis étonné (...) de trouver un reporter ordinaire, avec ses qualités d'ignorance et sa brouillonnerie de cervelle, et encore avec des yeux si fermés aux choses d'art », (E. et J. de Goncourt, *Journal*, 1885, p. 427), [en ligne] (consulté le 29/03/2024). URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/brouillon/1>.

³ Alcorta Martine, « Le brouillon, un espace d'errance dans l'apprentissage », *Journal des psychologues*, n°254, 2008.

⁴ Feyerabend, Paul Karl, *Against Method, Outline of an Anarchist Theory of Knowledge*, London, New Left Books, 1975.

⁵ Baudelaire Charles, « Critique artistique, Salon de 1845, Corot », *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, p. 850.

⁶ Farge Arlette, *Le goût de l'archive*, Le Seuil, Paris, 1989, p. 18-19.

⁷ Chateaubriand François-René, note portée sur le journal manuscrit de son *Voyage en Orient* : « J'ai détruit tous mes manuscrits ; le seul qui me reste est celui de mon voyage à Jérusalem, parce que je l'ai écrit au milieu de la mer et des tempêtes, dans l'année 1807. Je n'ai pas eu le courage de le brûler parce qu'il ressemble trop à toute ma vie ».

⁸ Dossier de la BNF, « Brouillons d'écrivains » [en ligne] (consulté le 29/03/2024). URL : <http://expositions.bnf.fr/brouillons/expo/fabrique.htm>

⁹ Leroy-Terquem Mélanie, « Ces écrivains qui donnent leurs brouillons à la BNF », *Chroniques*, n°99, janvier-mars 2024.

¹⁰ Petrucci Armando, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie, 11^e-20^e siècles*, Paris, 1993 ; Chartier Roger, « Culture écrite et littérature à l'âge moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56-4/5, 2001, p. 785 ; cités par Lavie François, « Pratiques de l'écrit », *Hypothèses*, 2018, p. 238.

¹¹ Fabre Daniel, *Par écrit...*, op. cit. ; Bertrand Paul, *Les écritures ordinaires. Sociologie d'un temps de révolution documentaire (entre royaume de France et empire, 1250-1350)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015 ; Fossier Arnaud, Petitjean Johann, Revest Clémence (dir.), *Écritures grises. Les instruments de travail des administrations (XII^e-XVII^e siècle)*, Paris-Rome, École française de Rome, École nationale des chartes, 2019.

Des ratures à la génétique textuelle : généalogie des copies manuscrites de la « Relation de captivité » de Madeleine Briquet (1642-1689)

Adeline Fontanilles

Laboratoire IHRIM

(Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités)

Le statut brouillon d'un texte se révèle par les marques laissées par l'auteur. Trivialement appelées ratures, ces opérations d'écriture prennent la forme de suppressions, d'ajouts ou de remplacements¹. Le manuscrit ponctué de modifications devient le support matériel d'une version nouvelle d'un texte. La découverte de celle-ci est l'occasion de s'interroger sur l'heur des changements opérés. Quel cas faire du premier jet, qui reflète l'état originel de la pensée de l'auteur² ? Cette problématique s'impose d'autant plus lorsque le manuscrit est écrit par une autre main que l'auteur du texte pristine. Les différentes versions d'un manuscrit sont autant d'indices d'un travail postérieur à la création de l'auteur. Les remaniements peuvent être motivés par des choix extrinsèques à la pensée originelle : le mot initialement employé par l'auteur peut être jugé trop provoquant pour être maintenu dans les versions suivantes ou bien le passage retiré a pu être considéré comme compromettant pour les personnages mentionnés. La génétique textuelle s'attache à étudier les opérations d'écriture pour évaluer les relations existantes entre les diverses formes matérielles d'un texte donné³.

Les copies manuscrites de la *Relation de la captivité de la mère Madeleine de sainte Christine, religieuse de Port-Royal, au 19 de décembre de l'année 1664*⁴ fournissent un champ privilégié à l'étude de ces transformations. Parmi les religieuses de l'abbaye de Port-Royal exilées en captivité⁵ entre 1664 et 1665, Madeleine de Sainte-Christine Briquet rédige un journal des événements quotidiens survenus au cours de son emprisonnement. Séparée des autres religieuses de la communauté de l'abbaye de Port-Royal, elle est pressée de signer un formulaire rédigé par le pape Alexandre VII, lequel condamne des passages jugés hérétiques de l'œuvre de Cornelius Jansen alors défendu par plusieurs figures majeures gravitant autour de Port-Royal. Cette religieuse ne signe pas et devient l'une des figures de la résistance

parmi les défenseurs de l'*Augustinus* de Jansen⁶. À l'image de la littérature de prison, la *Relation de captivité* de Madeleine Briquet fournit un aperçu saisissant des persécutions mises en œuvre pour obliger les moniales récalcitrantes à signer⁷ ; l'œuvre en vient ainsi à revêtir un véritable enjeu politique.

Plusieurs manuscrits présentant des différences nous sont parvenus : trois sont conservés à la Bibliothèque de Port-Royal à Paris (cotes PR 66, PR 21 et PR 91), deux à la Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu (FR 13901 et FR 22867), un à la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris (MS 1883) et un aux archives de la ville d'Utrecht, aux Pays-Bas (MS 215-9)⁸. Sur la base de ces sept manuscrits, nous allons chercher dans un premier temps à établir si l'un pourrait être autographe. Ensuite, par le recensement des opérations d'écriture, nous essayerons de préciser et d'organiser en un schéma cohérent les liens de parenté entre les copies, l'autographe et les éditions imprimées. Enfin, dans une dernière partie, nous donnerons à voir les principales modifications présentes dans le *brouillon* que nous aurons identifié comme potentiellement le plus proche de l'original. La proposition de généalogie présentée dans cet article est établie sur l'observation des traces de réécriture des documents actuellement disponibles ; elle est potentiellement réfutable, notamment par la découverte d'autres manuscrits, de témoignages d'époque ou encore d'indices relatifs à la chronologie de création.

AUTOGRAPHE OU COPIE ? DES BROUILLONS TRAVAILLÉS À UNE OU PLUSIEURS MAINS

La graphologie des différents manuscrits est une première entrée en matière quant à l'analyse philologique⁹. Après comparaison avec un autographe attesté de Madeleine Briquet¹⁰ conservé à la Bibliothèque de Port-Royal [*Figure 1*], il apparaît qu'aucun des sept textes manuscrits identifiés n'est de la main de l'auteur, et l'option de la dictée doit être exclue au regard de la sévérité des conditions de captivité.

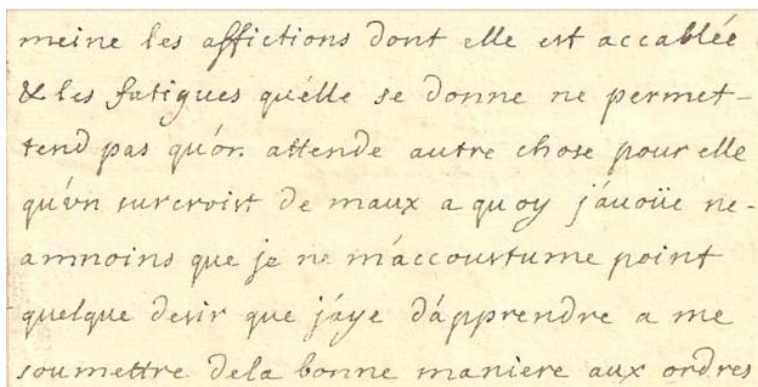


Figure 1 : Extrait d'une lettre autographe écrite par Madeleine Briquet, mise en ligne sur le portail Scriptæ pour l'identification des autographes © Bibliothèque de Port-Royal.

L'autographe étant absent du corpus, il convient d'appeler copies les manuscrits étudiés.

Les textes MS 215-9, MS 1883, PR 66, PR 21, FR 22 867 et PR 91 ont une apparence soignée, avec une écriture régulière ; ils ne présentent que des marques de correction éparses [Figure 2]. Au contraire, dans la copie FR 13901 les corrections sont omniprésentes : des lignes entières sont raturées, de nombreux mots barrés et des paragraphes complets sont ajoutés en marge ou dans les interlignes. Aux pages 96 et 97 par exemple, huit lignes sont entièrement biffées pour retirer un paragraphe répété mot pour mot du précédent. Dans la plupart de ces changements, l'encre et la graphie diffèrent du corps du texte. Dans ces ajouts, le jambage des lettres comme le « j » et le « p » ou la hampe des « l » sont de forme droite. Le copiste en charge du texte principal est, quant à lui, habitué à arrondir ces mêmes lettres. De même, dans les copies MS 215-9 et PR 21, la grande majorité des corrections sont faites dans une graphie et avec une encre différentes.

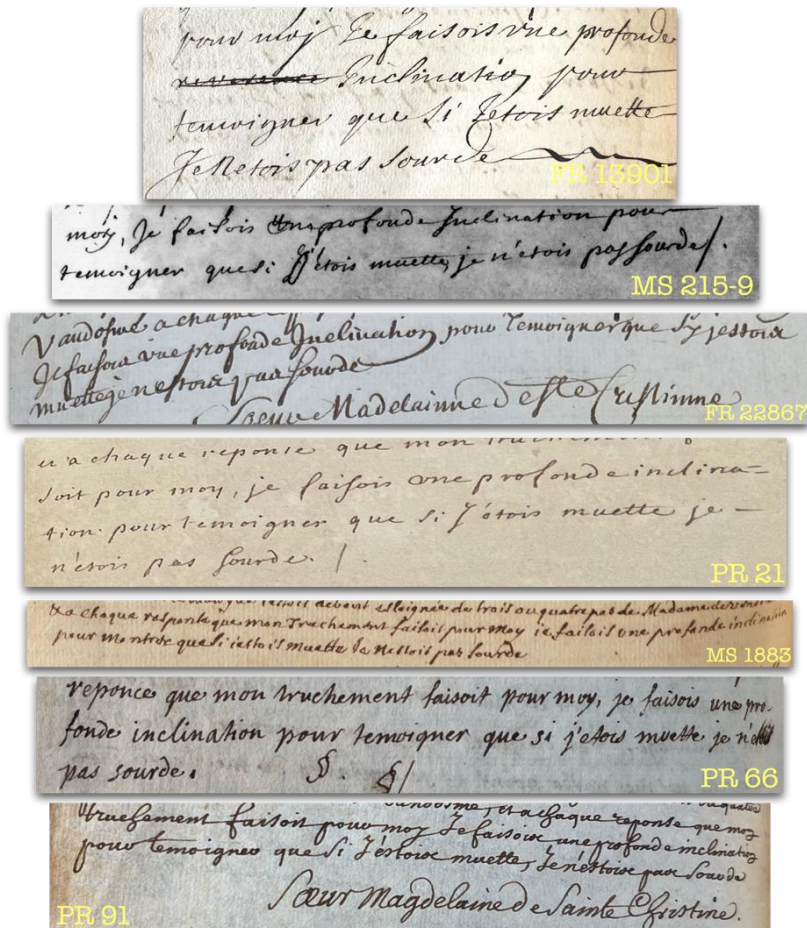


Figure 2 : Photographies d'un même extrait pour chacune des sept copies manuscrites afin de comparer la graphie. La transcription du passage est : « je faisais une profonde inclination pour témoigner que si j'étais muette je n'étais pas sourde » © Bibliothèque de Port-Royal © Bibliothèque nationale de France © Bibliothèque de Sainte-Geneviève © Het Utrechts Archief

Pour ces trois copies, il apparaît donc évident qu'une seconde main intervient pour corriger le travail du premier scribe [Tableau 1].

DES RATURES À LA GÉNÉTIQUE TEXTUELLE

Tableau 1 : Illustration comparative des graphies du texte principal avec celles d'exemples d'opérations d'écriture présentes dans les sept sources manuscrites. © Bibliothèque de Port-Royal © Bibliothèque nationale de France © Bibliothèque de Sainte-Geneviève © Het Utrechts Archief.

	Graphie texte principal	Graphie opérations d'écriture
FR		
MS		
FR		
P		
MS		
PR		
PR 91		

INVENTAIRE DES MOUVEMENTS D'ÉCRITURE DANS LES COPIES MANUSCRITES

La lecture des documents manuscrits et le repérage de toutes les corrections permettent de dresser un inventaire des opérations d'écriture. Un tri est ensuite effectué pour discriminer les modifications qui relèvent de corrections mineures – comme des maladresses au moment de la recopie, ou encore des corrections d'ordre syntaxique ou grammatical – avec les corrections majeures touchant au sens. Pour la suite du propos, seules les opérations d'écriture relevant de la seconde catégorie seront étudiées. Elles sont désignées par la première lettre du type de modification – « A » pour ajout, « R » pour remplacement et « S » pour suppression – suivie d'une lettre de l'alphabet grec [Tableau 2].

Tableau 2 : Exemple d'inventaire des opérations d'écriture à propos de FR 13901, en excluant les corrections relatives à des erreurs de maladresse. La nature du changement et le numéro de page sont aussi indiqués.

Cote parent	N° p.	Nature	ID transformation
FR 13901	p. 14	Ajout marge	A- α
FR 13901	p. 24	Ajout marge	A- β
FR 13901	p. 43	Ajout marge	A- δ
FR 13901	p. 43	Ajout marge	A- ϵ
FR 13901	p. 54	Ajout marge	A- ζ
FR 13901	p. 68	Ajout marge	A- η
FR 13901	p. 68	Ajout marge	A- θ
FR 13901	p. 109	Ajout marge	A- ι
FR 13901	p. 123	Ajout marge	A- λ

DES RATURES À LA GÉNÉTIQUE TEXTUELLE

FR 13901	p. 34	Ajout	A- γ
FR 13901	p. 112	Ajout	A- κ
FR 13901	p. 142	Ajout	A- μ
FR 13901	p. 31	Remplacement	R- α
FR 13901	p. 32	Remplacement	R- β
FR 13901	p. 38	Remplacement	R- γ
FR 13901	p. 45	Remplacement	R- δ
FR 13901	p. 49	Remplacement	R- ε
FR 13901	p. 63	Remplacement	R- ζ
FR 13901	p. 68	Remplacement	R- η
FR 13901	p. 69	Remplacement	R- θ
FR 13901	p. 98	Remplacement	R- ι
FR 13901	p. 102	Remplacement	R- κ
FR 13901	p. 107	Remplacement	R- λ
FR 13901	p. 108	Remplacement	R- μ
FR 13901	p. 124	Remplacement	R- ν
FR 13901	p. 124	Remplacement	R- ξ
FR 13901	p. 151	Remplacement	R-o
FR 13901	p. 96-97	Suppression	S- α

La génétique textuelle se base sur les modèles de l'hérédité développés en biologie : un caractère héréditaire issu d'un parent se retrouve dans les descendants. Autrement dit, si le résultat d'une rature, observé dans la copie A, est retrouvé dans le texte principal des copies X et suivantes, alors ces dernières ont de fortes chances d'avoir été effectuées à partir de la lecture de A. Pour bien en mesurer la puissance de démonstration, appliquons ce théorème à un exemple choisi :

Si l'opération d'écriture « A-β » appartient à la copie FR 13901.

Et si l'opération d'écriture « A-β » est incluse dans le corps principal des copies FR 22867, MS 1883, MS 215-9, PR 66, PR 21, PR 91.

Alors FR 13901 est probablement à l'origine des copies FR 22867, MS 1883, MS 215-9, PR 66, PR 21, PR 91.

L'objectif d'un tel recensement des corrections est d'établir les liens selon la présence ou l'absence de ces modifications dans chacune des copies afin de trouver une *fair copy*¹¹, c'est-à-dire la copie réalisée au plus près du texte autographe.

GÉNÉTIQUE DES COPIES MANUSCRITES ET DES ÉDITIONS

Aux copies manuscrites s'ajoutent des éditions imprimées. La première, publiée clandestinement aux Pays-Bas, date de 1718¹². La *Relation de captivité* de Madeleine Briquet est ensuite intégrée à un ensemble d'écrits des religieuses de l'abbaye intitulé *Divers Actes, Lettres et Relations des religieuses de Port-Royal* publié en 1724¹³. Ce recueil est catalogué avec la cote PR 164 à la Bibliothèque de Port-Royal, où est aussi conservée une seconde édition imprimée, LP 386¹⁴. Pour des éditions contemporaines, il faut attendre l'anthologie de *Port-Royal* éditée en 2012¹⁵ puis l'édition critique réalisée en 2021¹⁶.

À l'instar du modèle sur les populations vivantes, un arbre généalogique peut être construit à partir des liens de parenté entre les différentes copies et éditions [Figure 3A].

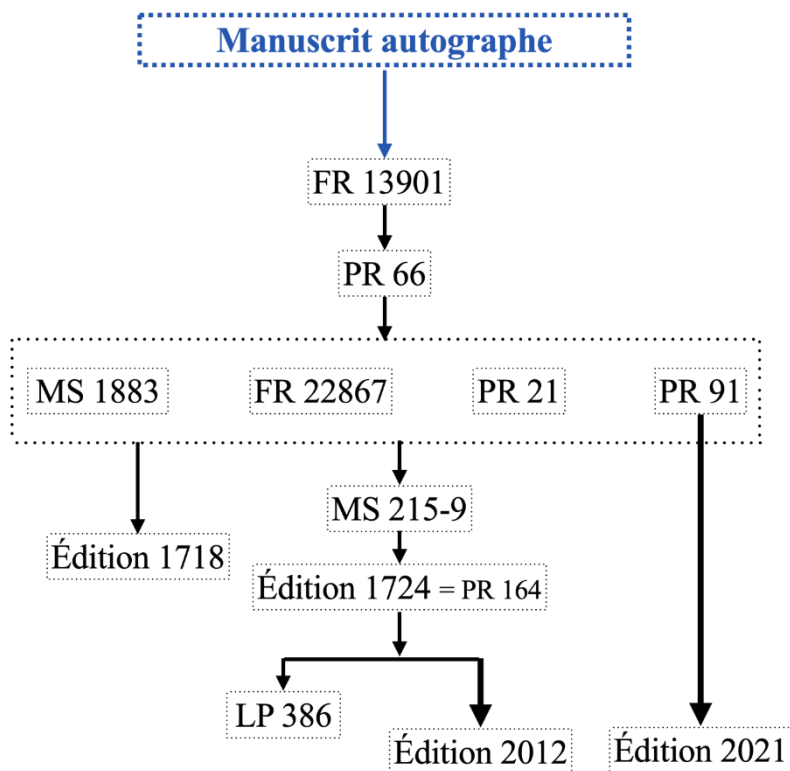


Figure 3A : Proposition d'un schéma relationnel, ou arbre généalogique, formé à partir de l'observation des opérations d'écriture. Le sens de la flèche indique qu'au moins une transformation est visible sous forme de rature et apparaît dans le corps du texte de la version suivante. Les flèches sont aussi établies à partir des sources citées dans les éditions imprimées. Le schéma proposé fournit donc une hypothèse de parenté entre les copies.

FR 13901 présente des remplacements inédits que l'on retrouve dans toutes les autres copies, intégrés directement dans le corps du texte. Les paragraphes adjoints dans FR 13901 par une seconde main sont eux aussi originaux et une partie des ajouts « marge » indiqués dans le tableau 2 se retrouve dans les autres copies. À l'opposé, aucune des modifications originales présentes dans ces autres copies ne se retrouve dans FR 13901. Selon le raisonnement présenté dans la partie précédente, FR 13901 est ainsi confirmée dans sa position de *fair copy*.

On peut ensuite reprendre le raisonnement pour PR 66, copie présentant le plus de marques originales après FR 13901, et ainsi de suite. Il n'a cependant pas été possible de mettre en évidence une quelconque relation d'héritage entre les copies MS 1883, PR 91, PR 21 et FR 22867, celles-ci ne présentant aucun marqueur de transformation

propre. Le manuscrit PR 91 est explicitement cité comme la source de l'édition critique de 2021.

La copie MS 215-9 est clairement identifiée comme le manuscrit ayant servi à l'élaboration de l'édition imprimée de 1724 (référence PR 164 dans les archives de la Bibliothèque de Port-Royal). Plusieurs mentions sont inscrites dans MS 215-9 pour aider à la mise en page du texte, à la compréhension des abréviations et pour signifier des ajouts spécifiques. Par exemple, sous le titre *Relation*, il est mentionné « Mettre ici le passage de Judith, chapitre IX, verset 14 et suivant »¹⁷, passage que l'on retrouve effectivement dans PR 164. Une note manuscrite en première page de l'édition LP 386¹⁸ indique explicitement qu'elle-même est réalisée à partir de celle de 1724, tout comme l'édition contemporaine de 2012 présente dans l'*Anthologie de Port-Royal* qui cite aussi comme référence la source PR 164¹⁹.

LES INÉDITS DU « BROUILLON » FR 13901

L'arbre généalogique proposé en figure 3A a pour vocation d'effectuer une synthèse sur la seule base des informations de filiation génétique, mais sans considération de leur contenu littéraire. Parmi toutes les copies disponibles, FR 13901 occupe une place spéciale, d'une part par sa prééminence dans la filiation, mais aussi en raison de l'importance de ses adjonctions en termes de taille, nombre et contenu.

L'ancienneté d'une copie dans une série généalogique ne peut à elle seule garantir sa proximité avec la forme originelle du manuscrit. Seule une analyse textuelle approfondie et croisée avec d'autres sources non ambiguës, comme par exemple des correspondances autographes, pourrait permettre de s'assurer de la plus ou moins grande fidélité envers le propos de Madeleine Briquet. Cela n'est, bien sûr, pas envisageable dans le cadre d'un court article, tel que celui-ci, mais l'examen des opérations d'écriture collationnées nous amène à envisager l'hypothèse – plutôt – troublante selon laquelle la personne agissant en seconde main sur le manuscrit FR 13901 pourrait avoir eu en sa possession un ou des documents plus proches de l'autographe que celui retranscrit par le copiste en première main.

Les ajouts plus significatifs à cet égard nous paraissent être ceux que le second scribe a rédigés à la première personne. Placées en marge ou en interligne, ces notes enrichissent le texte principal de remarques factuelles. Bien que leur lecture soit rendue difficile par la graphie et l'exiguïté de leurs emplacements, elles peuvent être transcrites comme suit²⁰ :

A- α^{21} : je les mis sur une tablette d'où ils n'ont voyagé parce que la mère Chevalier n'a jamais voulu les emporter.

A- β^{22} : il m'avait promis qu'il me ferait l'honneur de me visiter toutes les semaines et de m'envoyer plusieurs docteurs habiles me priant de les vouloir écouter et de lire tous les papiers qu'il me donnerait mais il n'en a rien fait.

A- δ^{23} : <qu'il> lui <faisait> pour les lui administrer d'une si inquiétante disposition.

A- ϵ^{24} : j'ai marqué <entre parenthèse> un mot qui <...> sans y penser. Le reste est exact si je ne me trompe il est dans les propres termes où il m'a été dit.

A- ζ^{25} : je quittais la M. S²⁶ lui donnant l'espérance que je me rendrais de sorte qu'il en fut surpris.

A- η^{27} : lui représentant qu'il était cause qu'il <les> avait accordés contre son dessein sur quoi <M. Chamillard> l'ayant voulu prier de ne se pas <mentir> interdit à toutes <...> il s'emporta <...>.

A- θ^{28} : C'est la première et dernière fois qu'il est venu en cette maison.

A- ι^{29} : que je ne mettrai jamais le pied dans pas une <des nôtres> mais la vôtre faisait la bonne manière la mère s'était retirée M. Chamillard me proposa aussitôt <...>.

A- λ^{30} : le lendemain qui était le jour de la Pentecôte je passai la fête comme jamais fait <...> fautes les autres pâques à dire sans <cesse> encore que <le restant>. Le jour du <Saint Sacrement> tout de même excepté qu'il eut un quart d'heure de temps de moins qu'à l'ordinaire <pour être> en à la chapelle ce <qu'il dû ne faire aux autres>.

Le premier ajout mentionné (A- α) fait référence à l'entrée de Madeleine Briquet dans le monastère Sainte-Marie du faubourg Saint-Antoine à Paris, lieu de sa captivité : la mère supérieure fouille son sac pour y confisquer les *Confessions de Saint Augustin*³¹, l'*Imitation de Jésus Christ*³², la *Vie de la vierge*³³ et le *Cœur nouveau*³⁴, ouvrages interdits par le supérieur des lieux. Vraisemblablement, l'ajout mentionne que Madeleine Briquet aurait écrit certains extraits de textes

dans un petit livre – appelé tablette³⁵ – pour garder avec elles au moins les meilleurs passages des œuvres dont elle se verrait privée.

L'incongruité des révélations exposées dans les ajouts A-β, A-ζ et A-λ se révèle des plus troublantes, de telles annotations ne pouvant provenir que de témoins directs, car qui irait inventer de tels faits, ne présentant aucun enjeu de prestige ? Ces ajouts en marge seraient-ils donc écrits par la religieuse se cachant derrière la seconde main ? Hypothèse séduisante, mais néanmoins contredite par la date en fin de document : 1703. Or Madeleine Briquet décède en 1689³⁶. S'agit-il donc d'un relecteur ayant connaissance du manuscrit autographe et souhaitant corriger la copie de ses manques les plus flagrants ?

L'ajout A-ε fait état d'un trait de caractère affirmé de Madeleine Briquet, à savoir le soin et la rigueur scrupuleuse qu'elle accorde à toutes ses entreprises de témoignage³⁷. Ainsi, dans sa correspondance, régulièrement, elle souligne l'attention qu'elle porte à l'exactitude de ses écrits : « vous en marquer exactement toutes les circonstances »³⁸, « de vous représenter exactement la conduite »³⁹ ou encore dans une lettre de 1664 : « celui qui est un témoin fidèle sait que je ne crois pas avoir dit en tout cela une seule parole contre la vérité »⁴⁰.

À l'opposé de ces ajouts, d'autres modifications, telles que R-o⁴¹, remplaçant dans la dernière page du document le mot « révérence » par « inclination », semblent devoir s'inscrire en faux par rapport à la personnalité de la religieuse telle que la fréquentation de sa correspondance permet de s'en faire une idée⁴². Dans le dictionnaire de Furetière, paru en 1690, « révérence » fait référence à une « soumission de corps ou d'esprit qui nous fait humilier devant ce qui mérite honneur & respect »⁴³, tandis que le substantif « inclination » est plus objectif et descriptif : « se dit aussi des mouvements du corps, quand il se baisse ». Dans le passage dont est issu ce remplacement, Madeleine Briquet raconte sa rencontre avec mademoiselle de Vendôme⁴⁴, de passage au monastère où est retenue captive la moniale. Visiteurs et occupants des lieux ont eu l'ordre de ne pas adresser la parole à celle qui refuse de signer le formulaire. Or, la dame du monde souhaite adresser un bonjour à cette « bonne Mère de Port-Royal »⁴⁵. Malgré l'interdiction, la visiteuse lui adresse donc une salutation de loin, en parlant suffisamment fort pour être entendue par la religieuse. Madeleine Briquet lui répond alors, sans un mot, par ce geste en question. Si l'auteur voulait exprimer un véritable sentiment de gratitude en décrivant cette salutation pourtant interdite, il garderait effectivement le substantif « révérence », mais dans les versions à venir, la religieuse indocile ne fait que répondre par un geste de bienséance à une salutation polie : « je faisais une profonde révérence

inclination pour témoigner que, si j'étais muette, je n'étais pas sourde »⁴⁶. Ce choix éditorial trahit certainement une volonté de diminuer la portée symbolique de l'échange.

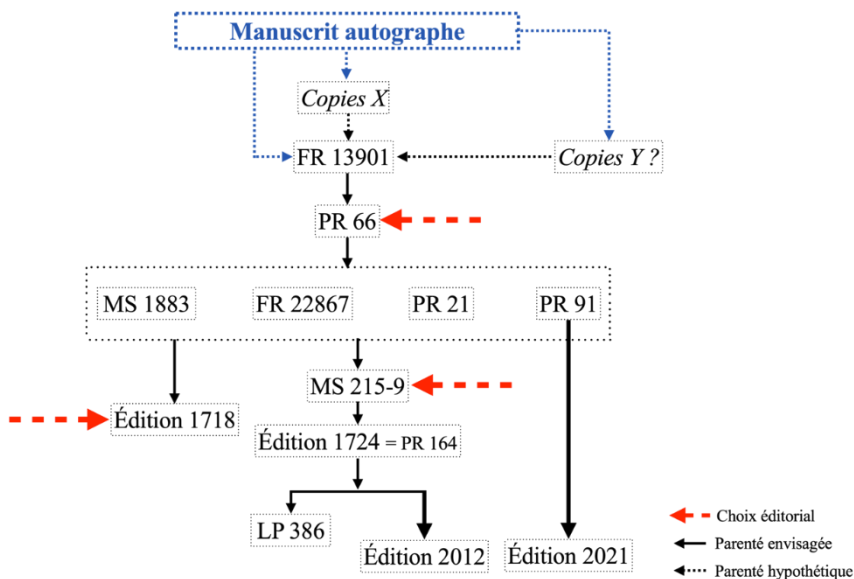


Figure 3B : Seconde proposition d'arbre généalogique. Les parentés hypothétiques, mais non vérifiées complètent la figure 3A. De même, la présence ou l'absence d'une correction pouvant aussi être dépendante d'un choix éditorial, les flèches rouges en pointillé symbolisent ce type d'intervention. Les copies X et Y signalent que ce schéma peut être soumis à réfection.

Il est donc difficile de trancher définitivement, en l'état actuel du corpus, sur l'identité et les motivations réelles des auteurs de FR 13901, mais l'hypothèse, selon laquelle au moins deux chemins différents existeraient entre le manuscrit autographe et la copie FR 13901, mérite d'être ajoutée à notre arbre généalogique [Figure 3B].

La *Relation de captivité* de Madeleine Briquet constitue un témoignage rare et elle offre de nombreux détails historiques : on découvre les privations de communion, les menaces d'excommunication et l'isolement tant physique, que mental des religieuses de Port-Royal pendant leur captivité, mais aussi et surtout les sentiments réels qui les animent⁴⁷. Qu'il s'agisse d'un brouillon *sensu stricto* ou d'une copie retravaillée, le retour à l'étude des manuscrits nous convie le plus souvent à une lecture renouvelée, plus

exacte et chargée de sens, du texte par rapport à ses versions les plus répandues. Aujourd’hui, de plus en plus, les chercheurs tendent à travailler et éditer autant que possible en partant des sources primaires dans leur étude des textes d’époque.

Pour en revenir à notre corpus, nous avons pu pour la première fois réunir et ordonner entre elles sept versions manuscrites de la *Relation de la captivité de la sœur de Sainte Christine Briquet*. Même si nous échouons finalement à serrer au plus près le manuscrit autographe, le présent travail aura permis, par rapport aux travaux publiés jusqu’ici, de remonter d’au moins deux échelons dans la filiation généalogique, et de formuler des hypothèses sur les relations probables entre la nouvelle version identifiée comme *fair copy* – FR 13901 – et l’autographe. Une piste particulièrement prometteuse – en plus, bien sûr, de la recherche toujours plus poussée de nouveaux manuscrits – serait de parvenir à identifier le second copiste de FR 13901. La tâche est ardue, car nous disposons uniquement de fragments assez courts et souvent contraints par la taille des marges, mais nous avons aussi vu qu’il ne pouvait s’agir que d’un proche de Port-Royal, ce qui réduit d’autant le champ des recherches.

NOTES :

¹ Leblay Christophe, « Génétique textuelle et écritures mono- et plurilingues », *TTR*, volume 29, numéro 1, 1er semestre 2016, p. 33-59.

² Pochelu Joana, « Étude de génétique des textes à partir des textes d’E. Etxamendi », *Lapurdum* [En ligne], numéro 10, 2005, p. 331-336 (consulté le 4 mars 2024). URL : <http://journals.openedition.org/lapurdum/199>.

³ Biasi Pierre-Marc, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, « Collection 128 », 2000, p. 24-129.

⁴ Briquet Madeleine, *Relation de la captivité de la Mre Madeleine de Sainte Christine*, religieuse de Port-Royal, au 19 décembre de l’année 1664, Pays-Bas, s.n., 1718, p. 1-79.

⁵ Plazenet Laurence, *Port-Royal*, Paris, Flammarion, 2012, p. 233-235.

⁶ Augustinus, œuvre publiée à titre posthume en 1640 à Louvain, écrite par Cornélius Jansen ou Jansenius en latin, nom qui sera détourné péjorativement en « jansénistes » pour décrire les personnes défendant cette œuvre condamnée pour cinq passages comme hérétique par l’Église catholique au XVII^e siècle (Plazenet Laurence, *Port-Royal*, *op. cit.*, p.17).

⁷ Bretz Michèle, « Les larmes des religieuses captives de Port-Royal : chute et rédemption », *Littératures classiques*, vol. 62, numéro 1, Paris, Armand Colin, 2007, p. 65-78.

⁸ Manuscrits de la Relation de la captivité de la Sœur De Ste Christine Briquet conservés comme suit : cote MS 215 – 9 aux archives de la ville d’Utrecht. PR 66, PR 21 et PR 91 à la Bibliothèque de Port-Royal. MS 1883 à la Bibliothèque Sainte-Genève et FR 13901 à la Bibliothèque Nationale de France.

⁹ Testenoire Pierre-Yves, « Transcrire des écrits scolaires : entre philologie et génétique textuelle », numéro 16, *Bases corpus et langage*, 2017.

¹⁰ Volongo Anne-Claire, « Les deux masques et la plume », Courrier Blaise Pascal, numéro 42, Presses Universitaires Blaise Pascal, décembre 2020, p. 195-204.

¹¹ Runnalls Graham A., *Towards a Typology of Medieval Play Manuscripts*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1990, p. 371.

¹² Briquet Madeleine, *Relation de la captivité...*, *op. cit.*, 1718, p. 1-79.

¹³ Briquet Madeleine, « Relation de la sœur Madeleine de Sainte Christine Briquet », *Divers Actes, Lettres et Relations des religieuses de Port-Royal*, tome I, Paris, s. n., 1724, p. 92-129.

¹⁴ Briquet Madeleine, « Relation de la sœur Madeleine de Sainte Christine Briquet », *Divers Actes, Lettres et Relations des religieuses de Port-Royal*, tome II, s. n.l.d., p. 92-129.

¹⁵ Plazenet Laurence, *Port-Royal*, *op. cit.*, p. 350-400.

¹⁶ Bretz Michèle, *De Port-Royal au jansénisme à travers les relations de captivité*, Paris, Classiques Garnier « Univers Port-Royal », 2021. Documents complémentaires « Édition critique des relations de captivité des religieuses de Port-Royal (3/4). Les femmes de la rébellion », 2021 [En ligne] (consulté le 4 mars 2023). URL : <https://www.bib-port-royal.com/bretz.html>

¹⁷ Manuscrit MS 215 – 9, archives de la ville d'Utrecht, p. 209.

¹⁸ Briquet Madeleine, « Relation de la captivité », *Relation de Port-Royal*, tome II, cote LP 186, conservé à la Bibliothèque de Port-Royal, p. 96-154. Ce recueil contient sept des huit *Relation de captivité* écrites par Angélique de Saint-Jean, Anne Eugénie de Saint-Ange, Eustoquie de Flecclles de Bregy, Françoise de la Croix, Madeleine de Saint Candide Le Cerf et Madeleine Briquet.

¹⁹ Plazenet Laurence, *Port-Royal*, *op. cit.*, p. 350.

²⁰ Lorsque le mot est difficilement lisible, une proposition est encadrée par ces symboles < >. Si aucune suggestion n'est possible, des points de suspension remplacent le(s) mot(s) manquant(s).

²¹ Manuscrit FR 13901, Bibliothèque Nationale de France, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 24.

²³ *Ibid.*, p. 43.

²⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁶ M. S., initiales pour « Mère supérieure ».

²⁷ Manuscrit FR 13901, Bibliothèque Nationale de France, p. 68.

²⁸ *Ibid.*, p. 68.

²⁹ *Ibid.*, p. 109.

³⁰ *Ibid.*, p. 123.

³¹ *Confessions de Saint Augustin*, œuvre autobiographique rédigée au Ve par Augustin d'Hippone (354-430).

³² Louis-Isaac Le Maistre de Sacy, directeur spirituel à Port-Royal, publie en 1662 une traduction *De l'Imitation de Jésus-Christ* (chez Charles Savreux, Paris). Gheeraert Tony, « Sacy traducteur de L'Imitation de Jésus-Christ : du "barbare" au français » [En ligne], *L'Accès au texte médiéval*, Claudine Poulouin et Michèle Guéret-Laferté, 2009, Mont-Saint-Aignan, France. p. 267-292 (consulté le 4 mars 2024). URL : <https://hal.science/hal-02058265/document>.

³³ Le titre de l'ouvrage peut faire référence à la Vie de la Sainte Vierge Marie ou considérations sur ses fêtes et autres mystères, ouvrage de 1637 attribué à Jean du Vergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran et à son neveu, l'abbé Barcos d'après Michèle Bretz, *De Port-Royal au jansénisme...*, *op. cit.*, p.78.

³⁴ Ouvrage de Jean du Vergier de Hauranne, 1627, d'après Michèle Bretz, *De Port-Royal au jansénisme...* *op. cit.*, p.19.

³⁵ Dictionnaire de Furetière [En ligne], 1690 (consulté le 4 mars 2024). URL : www.furetiere.eu. Définition pour le mot « tablette » : « se dit aussi d'une espèce de petit livre ou agenda qu'on met en poche, qui a quelque peu de feuilles de papier ou de parchemin préparé, sur lesquelles on écrit avec une touche ou un crayon les choses dont on veut se souvenir ».

³⁶ Lesaulnier Jean (dir.) et McKenna Antony (dir.), *Dictionnaire de Port-Royal*, Paris, Champion, « Dictionnaires & références », 2004, p. 219 – 220.

³⁷ Briquet Madeleine, « XLIXe interrogatoire », dans *Histoire des persécutions des religieuses de Port-Royal*, écrites par elles-mêmes, Villefranche, Pierre Le Clerc, 1753, p. 145-147.

³⁸ Briquet Madeleine, lettre du 2 septembre 1679 adressée à Marguerite Périer, Bibliothèque de Troyes, MS 2271, p. 142-145.

³⁹ Briquet Madeleine, « Lettre du 9 décembre 1664 », dans Relation concernant les lettres que les religieuses de Port-Royal ont écrites, pendant les dix mois qu'elles furent renfermées sous l'autorité de la Mère Eugénie, Bibliothèque de Port-Royal, LP 386, s.n.l., p. 102-103.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 35-40.

⁴¹ Manuscrit FR 13901, Bibliothèque Nationale de France, p. 151.

⁴² Fontanilles Adeline, Édition de la correspondance de Madeleine Briquet, publication à venir.

⁴³ Dictionnaire de Furetière [En ligne], 1690 (consulté le 4 mars 2024). URL : www.furetiere.eu

⁴⁴ Françoise de Lorraine, duchesse de Vendôme (1592-1669).

⁴⁵ Manuscrit FR 13901, Bibliothèque Nationale de France, p. 149.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁷ Cousson Agnès, *L'écriture de soi : lettres et récits autobiographiques des religieuses de Port-Royal ; Angélique et Agnès Arnauld, Angélique de Saint-Jean Arnauld d'Andilly*, Jacqueline Pascal, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 636.

Le brouillon de la traduction par Malherbe des *Questions naturelles* de Sénèque : un exemple des méthodes des traducteurs au début du XVII^e siècle

Elise Guillou

Laboratoire IHRIM

(Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités)

« Retirez-vous, profanes ; chaque ligne est sacrée ; vous n'y pouvez porter la main, sans commettre un sacrilège. »¹ Voilà l'avertissement que rencontrent en 1630 les lecteurs des Œuvres de M^{re} François de Malherbe, dans le « Discours » qui ouvre le volume. L'œuvre de Malherbe est considérée, dès la mort du poète, comme sacrée, et son auteur comme une sorte de prêtre de la langue. Trente-cinq ans plus tard, Charles Sorel, qui fait, dans sa Bibliothèque française, le bilan des progrès de la littérature de son époque, parle d'une « Secte »² autour de Malherbe. Les classiques, à la fin du siècle, voient encore en lui l'incarnation parfaite des valeurs qu'ils défendent. On se souvient du magistral « Enfin Malherbe vint ... »³ de l'Art poétique de Boileau.



Figure 1 : Portrait de Malherbe dans *Les Œuvres de M^{re} François de Malherbe*, Paris, Chapelain, 1630. © BnF

Au XVII^e siècle, François de Malherbe est surtout connu et reconnu pour son œuvre de poète. Il a très peu écrit en prose : en dehors de ses lettres et de quelques pièces de circonstance, ses seuls ouvrages en prose sont des traductions du latin, celles de l'historien Tite-Live et

du philosophe Sénèque, à une époque où le stoïcisme connaît une nouvelle heure de gloire. En 1616⁴ puis en 1621⁵, il met au jour sa traduction du livre XXXIII de l'*Ab Urbe condita* de Tite-Live. Deux de ses traductions de Sénèque sont publiées après sa mort, à l'initiative de ses disciples : une partie du *De Beneficiis* apparaît dans les *Œuvres de M^{re} de Malherbe* en 1630, et les quatre-vingt-onze premières *Lettres à Lucilius* ont en 1637 leur propre édition⁶, qui sera complétée par la traduction des lettres suivantes par Pierre Du Ryer⁷.

Malherbe est un précurseur des traducteurs du XVII^e siècle qui ont produit ce que la tradition critique appelle les « Belles infidèles », depuis l'ouvrage fondamental de Roger Zuber⁸. Il s'agit pour lui, comme pour ses contemporains, de trouver un équilibre entre une trop grande licence et un trop grand esclavage envers le texte original. Il représente en cela un juste milieu entre deux tendances incarnées par d'autres traducteurs des *Questions naturelles* de Sénèque à son époque : Simon Goulart, dont la traduction a un rapport assez lâche avec l'original, et Matthieu Chalvet, qui reste très proche du latin.

Malherbe, dans les textes liminaires qui accompagnent ses traductions, rejette explicitement le mot-à-mot. Il revendique d'écrire pour la cour, c'est-à-dire pour des lecteurs qui ne maîtrisent guère le latin et veulent comprendre immédiatement ce qu'ils lisent, sans avoir besoin de connaître la langue et la culture latines. Malherbe est pourtant un excellent latiniste, et ce choix n'implique pas, bien sûr, un quelconque manque de rigueur dans sa pratique de la traduction. Simplement, il ne traduit pas en érudit, pour des savants, mais en gentilhomme, pour les gens de cour. On l'attaque d'ailleurs pour les trop grandes libertés qu'il prend parfois avec l'original. Dans l'avertissement de son Tite-Live, il répond en ces termes à ses détracteurs : « Je sais bien le goût du collège, mais je m'arrête à celui du Louvre. »⁹

Malherbe, avec le manque de modestie qui lui est habituel, a une très haute opinion de sa traduction de Tite-Live – et sans doute des autres, quoique ce soit plus difficile d'en juger car il ne les a pas publiées. Voici l'anecdote que rapporte Charles Sorel :

Sa principale occupation étant d'exercer sa Critique sur le langage Français, à quoi on le croyait fort expert, quelques-uns de ses amis le prièrent un jour de faire une Grammaire de notre Langue ; il avait si bonne opinion de ses Ouvrages, qu'il leur répondit, « Que sans qu'il prît cette peine, on n'avait qu'à lire sa Traduction du XXXIII. Livre de Tite-Live, et que c'était de cette sorte qu'il fallait écrire ». ¹⁰

Loin de considérer ses traductions comme des brouillons, il les voit comme des modèles de style.

Malherbe a aussi traduit les *Questions naturelles* de Sénèque, l'ouvrage du philosophe qui a sans doute le moins d'intérêt pour le lecteur d'aujourd'hui. Il s'agit d'une sorte de traité scientifique en sept livres, qui tente d'expliquer les phénomènes naturels : vents, comètes, tremblements de terre, éclairs, etc. La physique de Sénèque récapitule les connaissances de son époque, héritées de la philosophie grecque, et l'auteur tente de les intégrer dans une philosophie plus générale qui rendrait compte du fonctionnement du cosmos dans son ensemble. Malherbe n'a traduit que le début de l'ouvrage, la préface et le premier livre, qui traite des feux célestes.

Il n'a jamais fait paraître sa traduction, et ses disciples et héritiers ne l'ont pas non plus mise au jour. La seule trace qui nous soit parvenue, à part le brouillon, est une copie d'une main inconnue, qui reprend le texte du brouillon en le mettant au propre, et qui doit dater de l'époque de Malherbe. Ce manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale de France, dans les feuillets 67 à 71 du manuscrit Baluze 133. Le brouillon autographe a été redécouvert et étudié par Raymond Lebègue il y a un siècle. Il en propose la transcription dans deux articles de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, en 1918¹¹. Ce brouillon est aujourd'hui conservé à la BnF : il s'agit des feuillets 118 à 133 du manuscrit Nouvelles Acquisitions Françaises 5168. R. Lebègue estime que la traduction date d'avant 1614. La copie de Baluze 133 est peut-être due, selon lui, à Jean-Baptiste Boyer d'Aiguilles, petit-neveu et héritier de Malherbe, qui a joué un grand rôle dans l'édition de ses œuvres après sa mort. Il est certain, en tout cas, que le brouillon de NAF 5168, lui, est de la main de Malherbe. Il est d'autant plus précieux que rares sont les brouillons de traducteurs de l'époque qui nous soient parvenus.

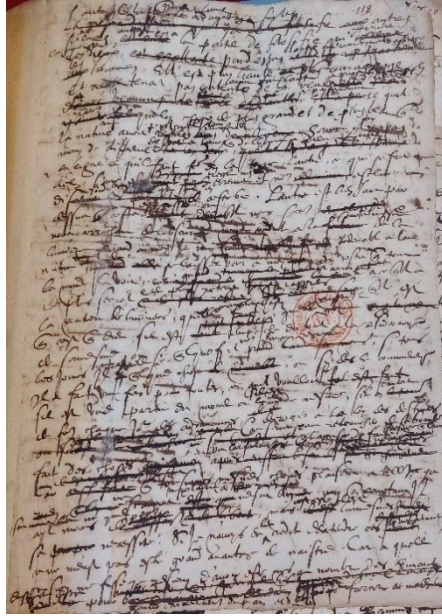


Figure 2 : Début de la traduction des *Questions naturelles*, manuscrit NAF 5169, f. 118 r°. © BnF

La difficulté principale pour qui veut lire ce brouillon est que Malherbe écrit très mal. Son brouillon, très « brouillon » est très difficile à déchiffrer. Pour le lire, Raymond Lebègue, il y a un siècle, s'appuyait la copie du brouillon du fonds Baluze, beaucoup plus claire, et avait reçu l'aide d'un professeur de l'École des Chartes et d'un bibliothécaire de la Bibliothèque nationale. Le premier jet est souvent à peu près lisible, malgré de nombreuses abréviations et une graphie peu claire, mais quand Malherbe se corrige, il barre des phrases entières d'un large trait, et réécrit dans l'interligne, en tout petit, sans bien séparer les mots ni écrire clairement les finales. Parfois, il corrige plusieurs fois la même phrase, et il est alors presque impossible de lire toutes les versions. Assez souvent, il réécrit un mot ou une séquence qu'il vient de barrer, ce qui multiplie d'autant plus les ratures, et montre que le traducteur travaille énormément sur son texte. Si ses disciples considèrent que chacune des lignes de Malherbe est sacrée, Malherbe lui-même n'a pas ce respect pour la première, ni la deuxième ou la troisième version de sa traduction. Il semble qu'il traduise d'une traite : il ne laisse pas d'espace pour revenir sur les mots ou les expressions qui lui auraient posé problème. On peut le déduire du fait qu'il raie des passages entiers et doit les réécrire dans l'interligne. Il est difficile de dire s'il corrige au fur et à mesure ou après avoir traduit un long

passage. Parfois, il corrige une phrase alors qu'il a déjà écrit la suivante, et il doit alors réécrire dans l'interligne. Parfois, il barre immédiatement un mot et le remplace par un autre, sur la même ligne, et poursuit la phrase autrement que s'il avait conservé la première version.

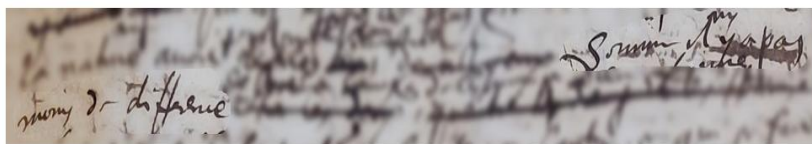
Nous nous sommes concentrés sur la lecture des feuillets 118, 120 et 121 rectos, qui étaient relativement lisibles. Il est certain que ce n'est pas un brouillon achevé, prêt à être envoyé à l'imprimeur. On ne sait donc pas si le texte est dans l'état où Malherbe aurait voulu l'amener, ni s'il était satisfait de la version « finale » dont nous disposons.

Mais c'est justement cet état d'inachèvement qui nous intéresse. On a véritablement sous les yeux un texte en construction. Nous essayerons alors de proposer des pistes pour répondre à plusieurs questions : comment Malherbe construit-il sa traduction ? Quels soucis dirigent son projet ? Qu'est-ce qui le pousse à modifier son texte ? Quel est son rapport au texte original ?

AJOUTS

On peut tout d'abord étudier les ajouts¹² que fait Malherbe, souvent dans l'interligne.

Parfois, le traducteur se rend compte qu'il a oublié un mot : c'est sans doute le cas le plus simple parmi les modifications qu'il apporte à son texte.

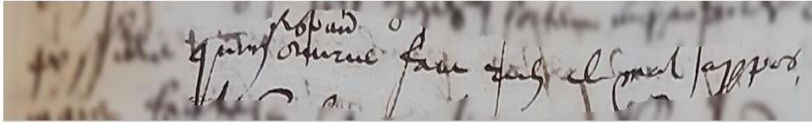


ny
Somme, il y a pas moins de difference

Figure 3 : NAF 5168, f. 118 r°. © BnF

Il arrive que ce soit un souci de correction de la langue qui le motive. Au début de la préface, Malherbe a oublié, le discordantiel dans une négation, étourderie courante, écrivant d'abord : « Somme, il y a pas moins de différence » [Figure 3]. Il l'ajoute donc dans l'interligne, en reprenant le pronom adverbial y, pour former la construction correcte : « Somme, il n'y a pas moins de différence ».

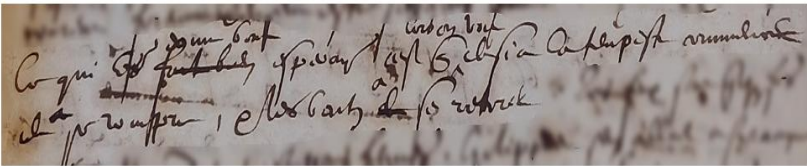
Cependant, Malherbe fait très peu d'erreurs de grammaire, même dans le premier jet – quoique ce soit assez difficile à évaluer tant son écriture est difficile à lire. La plupart du temps, quand il ajoute quelque chose, c'est parce qu'il a oublié de traduire un mot latin. Souvent, le premier jet est tout à fait compréhensible et correct en français, mais certains mots latins n'y apparaissent pas, et le traducteur y remédie dans un second temps.



si grand
qu'un ouvrier face rien de mal apropos

Figure 4 : NAF 5168, f. 120 r°. © BnF

Sénèque s'interroge sur les limites de la puissance de Dieu dans une série d'interrogatives indirectes, dont celle-ci : « *a magno artifice prave formentur multa* » (« que beaucoup de choses soient mal façonnées par ce grand artisan »)¹³. Malherbe, dans son premier jet demande s'il est possible « qu'un ouvrier fasse rien de mal à propos »¹⁴ [Figure 4]. Au début, il ne traduit pas l'adjectif « *magno* » du groupe nominal « *a magno artifice* », mais il l'ajoute ensuite dans l'interligne en l'accompagnant de l'intensif *si*. Il est vrai que l'omettre modifiait le sens du texte de Sénèque, puisque le groupe nominal désigne Dieu. On voit bien que le premier essai « s'il est possible qu'un ouvrier fasse rien de mal à propos », qui omet l'opposition entre *magnus* et *prave*, n'a pas le même sens que la version modifiée : « s'il est possible qu'un si grand ouvrier fasse rien de mal à propos ».



donne bonne lors on voit
Ce qui leur fait bien espérance, c'est que desja la tempeste commencer
à à
de se rompre, et les vents de se retirer

Figure 5 : NAF 5168, f. 121 r°. © BnF

Ailleurs, les ajouts sont moins nécessaires, mais ils permettent de rester plus proches du texte latin. Malherbe écrit d'abord, à propos des marins qui voient des étoiles pendant les tempêtes : « Ce qui leur donne bonne espérance, c'est que la tempête commence à se rompre et les vents à se retirer » [Figure 5], qui traduit : « *causa autem melioris spei est, quod iam apparet frangi tempestatem et desinere uentos* » (« mais la cause de leur meilleur espoir est qu'il est déjà clair que la tempête est rompue et que les vents cessent »). Cette première traduction rend bien le sens du texte latin, et est parfaitement claire, mais le verbe *apparet* n'est pas traduit, ce que Malherbe décide de corriger. C'est une forme impersonnelle en latin ; Malherbe la traduit en employant le pronom indéfini *on* en français : « on voit », et il ajoute aussi un adverbe de temps, « lors ». L'emploi du verbe *voir*, permet de rendre l'idée de clarté, de visibilité contenue dans le latin *apparet*¹⁵, qui manquait dans la première traduction.



blessier ny
sans

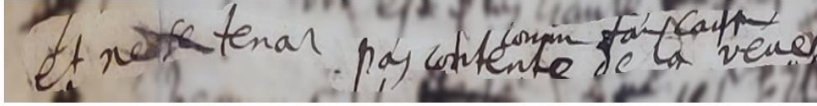
donner aucune atteinte

Figure 6 : NAF 5168, f. 121 r°. © BnF

Quelques lignes plus loin, traduisant un passage sur des feux inoffensifs qui tombent du ciel, Malherbe rend d'abord les deux verbes latins « *non feriunt nec vulnerant* » (« ils ne frappent ni ne blessent ») par un seul en français : « sans donner aucune atteinte » [Figure 6]. Il est vrai que *ferio* (« frapper, atteindre ») et *vulnero* (« blesser ») ont un sens très proche, et que traduire les deux peut donner un effet répétitif. Il est possible que telle ait été la première pensée de Malherbe, mais il a ensuite décidé de reprendre la répétition de Sénèque, en ajoutant « blesser ni » dans l'interligne.

En traduisant tout ce passage, Malherbe fait deux oublis en quelques lignes, et est obligé d'ajouter des mots dans l'interligne. Était-il distrait ? Corrige-t-il sa tendance première à trop s'éloigner du texte de Sénèque ? En tout cas, cela prouve qu'il consulte régulièrement le texte original au moment où il traduit, sinon il n'aurait pas fait ces ajouts, car ces oublis ne se remarquent guère si on lit seulement la

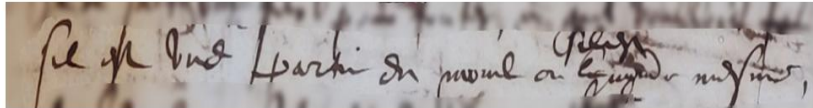
traduction. Il s'efforce de proposer une traduction qui reste très proche du texte original.



comme fait l'autre
et ne se tenar pas contente de la vue

Figure 4 : NAF 5168, f. 118 r°. © BnF

Il arrive aussi que les ajouts soient motivés par un souci de clarté ou de style, ce qui n'est guère étonnant de la part d'un auteur dont on connaît par ailleurs le goût de la perfection formelle. Tout le début du texte des *Questions naturelles* explique la différence entre la philosophie qui s'intéresse aux dieux et celle qui s'intéresse aux hommes. Sénèque dit simplement que la théologie ne s'est pas contentée de ce qu'elle voyait (« *non fuit oculis contenta* »). Pour renforcer l'opposition ou par souci de clarté, Malherbe, qui suivait scrupuleusement Sénèque dans sa première traduction, ajoute : « comme fait l'autre », ce qui n'était qu'implicite chez Sénèque [Figure 7]. La comparative doit sans doute s'insérer au milieu de la première traduction pour donner : « et ne se tenant pas contente, comme fait l'autre, de la vue ».



s'il est
s'il est une partie du monde ou le monde mesmes

Figure 8 : NAF 5168, f. 118 r°. © BnF

Peu après, le philosophe exprime sa gratitude envers la nature quand elle lui révèle ses secrets. Le texte latin propose une longue suite d'interrogatives indirectes qui fonctionnent souvent par paires reliées par la conjonction *an* qui indique une double interrogation avec alternative¹⁶. La plupart du temps, Sénèque met un verbe conjugué de part et d'autre de la conjonction *an*, sauf dans cette partie de la phrase : « *pars mundi sit an mundus* » (« s'il est une partie du monde ou le monde »). Malherbe, qui, comme Sénèque, utilise deux verbes conjugués de part et d'autre de la conjonction *ou* dans tout le début de l'accumulation, traduit d'abord comme Sénèque en mettant le verbe

être en facteur commun : « s'il est une partie du monde ou le monde même » [Figure 8]. Mais il décide finalement de répéter le verbe : « s'il est une partie du monde ou s'il est le monde même ». Certes, il s'éloigne ainsi légèrement de la structure choisie par Sénèque, mais il conserve la symétrie à l'œuvre dans les alternatives précédentes, et propose une phrase plus naturelle en français, car le latin omet plus facilement le verbe *esse* que le français le verbe *être* ; les traducteurs modernes choisissent également pour la plupart de répéter « s'il est ».

Quel que soit le souci qui les motive, les ajouts sont nombreux. De manière générale, on peut noter que Malherbe a tendance à amplifier son propos : s'il ajoute des mots, il est rare qu'il en barre sans les remplacer.

RATURES ET CORRECTIONS

Les modifications apportées par Malherbe sont globalement de deux types : elles concernent le vocabulaire ou la structure. Les modifications de vocabulaire sont plus faciles à étudier parce qu'il est souvent très difficile de lire tous les mots quand Malherbe barre une phrase entière, mais les modifications de structure sont tout aussi nombreuses. Le traducteur ne cesse de se relire et de se corriger : il est rare qu'une ligne de son brouillon soit dépourvue de ratures.

En poésie, Malherbe est connu pour sa recherche constante de l'expression la plus juste. Quand il traduit, il s'efforce aussi de trouver le mot le plus précis, le plus élégant et le plus naturel. Il refuse donc de traduire littéralement des expressions un peu trop floues.



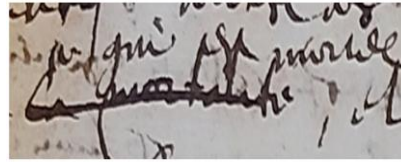
Figure 9 : NAF 5168, f. 118 r°. © BnF

Le latin est friand des pronoms démonstratifs, qui servent souvent aux auteurs à récapituler le propos précédent. C'est ainsi qu'après la longue énumération des mystères que la nature lui a découverts, Sénèque conclut que s'il ne pouvait pas les connaître, il ne lui servirait à rien d'être né : « *Nisi ad haec admitterer, non tanti fuerat nasci* »

(« si je n'avais pas été admis à ces choses, il ne valait pas la peine de naître »). Le pronom démonstratif neutre pluriel *haec* est anaphorique : il reprend tout le groupe précédent, composé de plusieurs propositions. Malherbe juge visiblement que le traduire par un pronom en français, *cela* par exemple, ne serait pas assez clair, car il n'essaie même pas de traduire ainsi. Peut-être veut-il aussi rendre le pluriel latin par un pluriel en français. Il cherche donc à traduire le pronom par un substantif, mais il peine à en trouver un qui le satisfasse [Figure 9]. Il essaie d'abord *secrets*, puis barre le mot pour le remplacer par *difficultés*, qu'il raye aussi, et se décide finalement pour *particularités*¹⁷. On voit bien que Malherbe est très consciencieux : il refuse la simplicité qui voudrait qu'on traduise *haec* par *cela*, et il ne s'arrête pas à sa première idée, ni à sa deuxième, tant il est soucieux de trouver le mot juste.



difficultes
~~doutes~~
ambiguités



ce qui est mortel
~~la mortalité~~

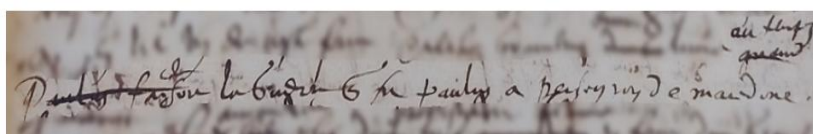
Figure 10 : NAF 5168, f. 118 r°. © BnF Figure 11 : NAF 5168, f. 120 r°. © BnF

Assez souvent aussi, Malherbe traduit d'abord naturellement un mot latin par son équivalent français, avant de se corriger. Ainsi, on le voit rendre *ambigua* par « les ambiguïtés » [Figure 10]. C'est assez naturel car cet adjectif substantivé au neutre pluriel se traduirait littéralement par « les choses ambiguës ». Mais le traducteur semble penser que ce mot ne convient pas : il le remplace donc par « doutes » puis par « difficultés », ce qui est en effet plus clair en français, dans le contexte de la phrase : « [la philosophie humaine] règle nos erreurs et nous éclaire à résoudre les difficultés qui sont en cette vie ». Le latin *ambiguus* a le sens général de « douteux, incertain » ; le français *ambigu* a, déjà à l'époque de Malherbe, un sens plus restreint, qui concerne surtout le champ de la parole ; le calque ne permet pas de bien traduire le terme latin. Plus loin, Malherbe traduit d'abord spontanément *mortalitatem* par « la mortalité », dans la phrase : « Toutes ces considérations nous élèvent au-dessus de la mortalité » [Figure 11]. Le mot, en français, est trop abstrait dans ce contexte. En latin, il peut aussi signifier « l'ensemble des êtres mortels »,

« les mortels ». Malherbe s'en rend compte, et le traduit finalement par « ce qui est mortel ». Le traducteur semble donc être vraiment plongé dans la langue latine au moment où il traduit, mais cela ne l'empêche pas, dans un second temps, de se mettre en quête des latinismes pour les éliminer. Un érudit du tournant du XVII^e siècle, qui maîtrisait parfaitement le latin, aurait compris sans problème les premiers termes choisis par Malherbe, mais pour les gens de cour, comme pour les lecteurs actuels, la version corrigée est bien plus claire.

Par ailleurs, Malherbe modifie régulièrement la structure de sa première traduction, parfois en changeant le temps d'un verbe ou en hésitant entre plusieurs propositions, parfois en barrant une subordonnée entière.

Tout comme certains mots, certaines structures latines n'ont pas d'équivalent exact en français. C'est le cas notamment de l'ablatif absolu, composé d'un nom et d'un participe, présent ou passé, tous deux à l'ablatif, qui a le plus souvent un sens temporel, parfois avec d'autres nuances.



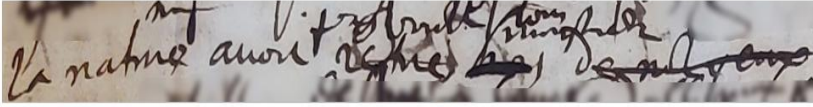
de
Paulus ~~faisait~~ la guerre que fit Paulus a Perseus roy de macedoine

au temps
quand

Figure 12 : NAF 5168, f. 120 r°. © BnF

Sénèque, pour introduire une analyse d'un phénomène météorologique qui a eu lieu pendant la guerre de Rome contre la Macédoine au II^e siècle avant notre ère, emploie cette structure : « *bellum adversus Perseum Paulo gerente* », qu'on pourrait ainsi traduire de manière très littérale : « Paul faisant la guerre contre Persée ». Malherbe, qui sait qu'il ne peut pas traduire littéralement, peine à trouver une traduction satisfaisante. Il commence par une proposition circonstancielle de temps : « quand Paulus faisait la guerre » [Figure 12]. Mais il décide immédiatement de traduire d'une autre manière : on voit qu'il ne termine pas la proposition, puisqu'il manque les mots « contre Perseus ». Il choisit plutôt un groupe nominal circonstanciel de temps avec une relative : « au temps de la guerre que fit Paulus à Perseus ». Ici, les deux possibilités rendent bien le sens du

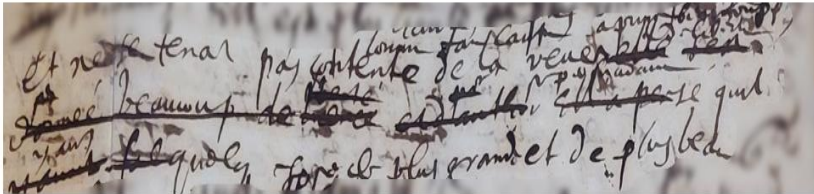
texte latin, et le choix de l'un au détriment de l'autre dépend de considérations stylistiques.



loin
n point voulu monstrier
la nature avoit caché hors de nos yeux

Figure 13 : NAF 5168, f. 118 r°. © BnF

Malherbe corrige souvent des formules qu'il juge sans doute trop latines et peu élégantes en français. Sénèque parle de quelque chose « *quod extra conspectum natura possuisset* » (« que la nature avait posé hors de la vue »). La première traduction de Malherbe est très littérale et « sent le latin » : « que la nature avait caché hors de nos yeux » [Figure 13]. Mais il n'est pas satisfait de la préposition de lieu « hors », quoique ce soit la stricte traduction de *extra*, et il la remplace par « loin », quoique ce soit la stricte traduction de *extra*, et il la remplace par « loin », quoique ce soit la stricte traduction de *extra*, et il la remplace complètement du texte original pour proposer une tournure négative, qu'il juge sans doute plus naturelle en français : « que la nature n'avait pas voulu montrer ». On remarque qu'il oublie de barrer le *loin*.

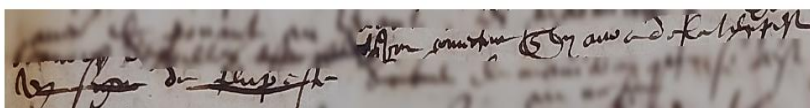


a prins beaucoup
comme fait l'autre plus de liberté
et ne se tenan pas contente de la veue elle s'est
liberte se persuadant
formée beaucoup de liberté????? Elle a pensé qu'il
y avoit
y avoit ??? quelque chose de plus grand et de plus beau

Figure 14 : NAF 5168, f. 118 r°. © BnF

Le style de Sénèque, qui n'est pas un auteur classique, est volontiers asyndétique, ce qui ne semble guère convenir à Malherbe, qui, dans sa prose, préfère l'hypotaxe. Dans la phrase « *multum permisit sibi ; non fuit oculis contenta. Maius esse quiddam suspicata est, ac pulchrius* » (« elle s'est permis beaucoup de choses ; elle ne

s'est pas contentée des yeux. Elle a pensé qu'il y avait quelqu'un de plus grand et de plus beau »), il y a trois propositions juxtaposées¹⁸. Malherbe, dans sa première traduction, juxtapose aussi le segment « Elle a pensé qu'il y avait quelque chose de plus grand et de plus beau » à la proposition précédente [Figure 14]. Mais il traduit ensuite le verbe latin au parfait par un participe présent, sans doute pour rendre le texte plus structuré et plus fluide. En latin, on avait trois verbes conjugués juxtaposés. Dès le premier jet, Malherbe traduit le second (« *non fuit contenta* ») par un participe présent qu'il antépose au premier. Dans la traduction finale, sur les trois verbes conjugués, deux sont transformés en participes présents : « ne se tenant pas, comme fait l'autre, contente de la vue, elle a pris beaucoup plus de liberté, se persuadant qu'il y avait quelque chose de plus grand et de plus beau ». Malherbe introduit dans sa traduction une hiérarchie entre les éléments verbaux, tandis que Sénèque les mettait sur le même plan. La phrase prend plus d'ampleur et paraît moins hachée, ce qui correspond plus au style de Malherbe et moins à celui de Sénèque.



pour conjecture qu'il y aura de la tempeste
pour signes de tempeste

Figure 15 : NAF 5168, f. 118 r°. © BnF

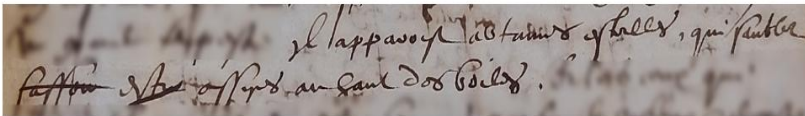
De manière générale, Malherbe a tendance à multiplier les subordonnées. Souvent, il le fait dès le premier jet, ce qui montre à quel point cela lui est naturel. Il veut, d'une part, éviter l'asyndète propre au style sénéquien, et, d'autre part, rendre sa traduction plus claire. Ainsi, il traduit souvent un groupe nominal de type substantif + adjectif ou substantif + CDN par un substantif avec une proposition subordonnée relative. Sénèque écrit que les marins considèrent le mouvement des étoiles comme un signe de tempête (« *argumentum tempestatis* »). C'est comme cela que Malherbe traduit d'abord le groupe nominal [Figure 15]. Mais il opte ensuite pour une relative : « conjecture qu'il y aura de la tempeste », ce qui l'éloigne de l'original et donne de l'ampleur à la phrase.



venons ~~noz~~ notre
a cest'heure ~~au~~ discours ~~que~~

Figure 16 : NAF 5168, f. 120 r°. © BnF

Cependant, il arrive aussi que Malherbe se rende compte, semble-t-il, que trop de subordonnées alourdissent la traduction. Au début du premier chapitre, Sénèque propose d'en venir à ce qu'il voulait dire : « *Nunc ad propositum veniam opus* » (« Venons-en maintenant à l'ouvrage proposé »). On ne peut pas traduire littéralement le groupe nominal *propositum opus* par « l'ouvrage proposé », car le latin est plus économe en mots que le français : on a besoin d'une périphrase. Malherbe pense d'abord à traduire par une relative [Figure 16]. Il commence à écrire : « venons à cette heure au discours que », et on peut supposer qu'il allait poursuivre par « je me suis proposé ». Mais, au milieu de la phrase, il semble se rendre compte qu'il peut faire plus simple, plus court, plus clair, et écrit finalement : « à notre discours », après une légère hésitation sur l'emploi du singulier ou du pluriel.

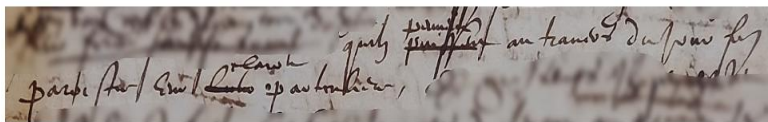


il apparait certaines estoilles, qui semblent
~~s'asseoir estre~~ assises au haut des voiles

Figure 17 : NAF 5168, f. 121 r°. © BnF

Malherbe hésite souvent sur la traduction des verbes, entre une traduction proche du latin et une traduction plus naturelle en français. Là encore, on voit qu'il semble penser en latin quand il traduit. Sénèque évoque des étoiles qui semblent assises en-haut des voiles des bateaux pendant les tempêtes : « *apparent stellae velo insidentes* » (« apparaissent des étoiles étant assises sur la voile »). En latin, on a un participe présent actif, quoique le sens du verbe *insideo* soit plutôt passif. Malherbe commence par le traduire par un infinitif présent actif : « il apparaît certaines étoiles qui semblent s'asseoir » [Figure 17]. On voit qu'il ne conserve pas longtemps cette première traduction puisqu'il la barre et continue sur la même ligne. Il semble ensuite penser qu'il vaut mieux insister sur le résultat que sur le procès

et opte pour l'infinitif présent passif : « être assises ». Dans un troisième temps, il se rend compte que l'auxiliaire *être* est superflu, et le supprime. Il finit donc par traduire un participe présent latin par un participe passé, ce qui respecte mieux le sens du verbe latin et rend la traduction plus élégante.

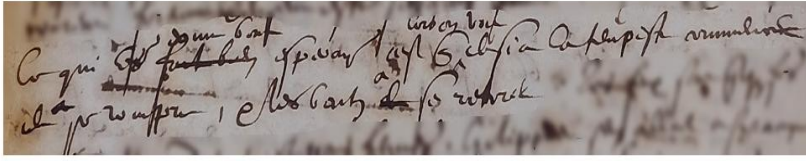


peuvent
qu'ils ~~puissent~~ au travers du jour faire
paraître leur ^{clarté} ~~lueur~~ particulière

Figure 18 : NAF 5168, f. 121 r°. © BnF

Sénèque parle de météores si brillants qu'on peut les voir de jour, en utilisant un système corrélatif : « *Si quando tamen tanta uis emicuit, ut etiam aduersus diem uindicare sibi fulgorem suum possint, apparent.* » (« Si jamais cependant une force telle s'en est échappée qu'ils peuvent réclamer pour eux leur lueur contre la lumière du jour, ils sont visibles. ») En latin, le subjonctif est obligatoire dans la consécutive introduite par *ut*. Malherbe choisit d'abord de reproduire la structure latine en utilisant le subjonctif : « ils ont tant de vertu qu'ils puissent au travers du jour faire paraître leur clarté » [Figure 18]. Mais il corrige le verbe et choisit l'indicatif, ce qui est plus proche de notre usage actuel, où le subjonctif est réservé à un nombre de subordonnées très limité. Cette correction est particulièrement intéressante, car elle témoigne du fait que Malherbe se situe à un moment charnière dans l'histoire de la langue. À son époque, le subjonctif a déjà largement cédé la place à l'indicatif dans les subordonnées ; même si les deux modes peuvent encore être utilisés, l'usage du subjonctif est déjà quelque peu archaïque. En utilisant l'indicatif pour traduire un subjonctif latin, Malherbe fait donc le choix d'un emploi moderne.

Un peu plus loin, on le voit hésiter sur une préposition.



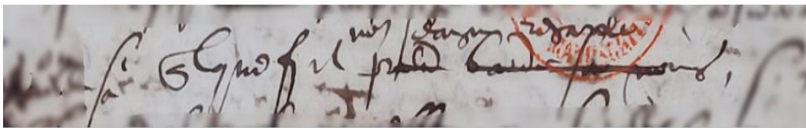
donne bonne lors on voit

Ce qui leur fait bien espérance, c'est que desja la tempeste commencer
a a

de se rompre, et les vents de se retirer

Figure 19 : NAF 5168, f. 121 r°. © BnF

Ici, le texte latin importe peu : la correction que fait Malherbe a trait à la langue française. Dans la phrase « on voit déjà la tempête commencer à se rompre, et les vents à se retirer », il hésite entre *à* et *de* [Figure 19]. Le brouillon n'est pas très clair. Avant les deux infinitifs, on a *de* sur la ligne, et *à* dans l'interligne ; mais dans le premier cas, on a l'impression que c'est *à* qui est barré, même si ce n'est pas très lisible ; dans le second, c'est manifestement *de*. L'auteur de la copie conservée dans Baluze 133 écrit : « la tempête commencer de se rompre et les vents à se retirer », et corrige « de se rompre » en « à se rompre ». Peut-être est-il induit en erreur par le fait que Malherbe n'a pas rayé le premier *de* ; peut-être juge-t-il la construction avec *de* plus naturelle. En tout cas, cela montre bien que l'hésitation est légitime. Aujourd'hui, *commencer de* est plus soutenu, *commencer à* plus courant. À l'époque de Malherbe, il semble aussi que *commencer à* ait déjà été la structure la plus utilisée : le *Dictionnaire françois-latin* de Robert Estienne, en 1549, ne propose que des exemples avec *à*, tout comme Furetière, en 1690¹⁹.

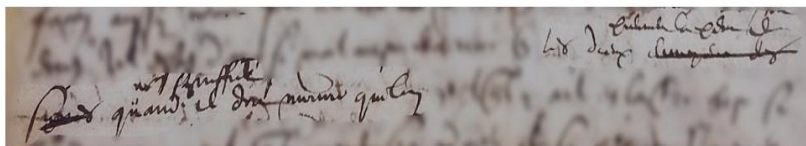


nous daigne regarder
si quelque fois il ~~porte ??? ??? sur nous~~

Figure 20 : NAF 5168, f. 118 r°. © BnF

Enfin, par moments, Malherbe corrige sa première version pour donner à sa traduction des nuances absentes du texte latin. Il s'agit là d'une démarche volontaire : Malherbe fait le choix d'aller plus loin que Sénèque. Par exemple, il insiste davantage que le philosophe romain sur la distance qui sépare les dieux des hommes. Sénèque se demande simplement s'il arrive à Dieu de regarder les hommes : « *ad nos*

aliquando respiciat » (« s'il tourne parfois son regard vers nous »). Malherbe traduit d'abord assez fidèlement, en conservant le ton neutre du philosophe romain. La première version est difficile à lire, mais on peut supposer qu'il s'agit de « si quelquefois il porte sa vue sur nous » [Figure 20]. La seconde traduction ajoute une nuance de complaisance : « si quelquefois il nous daigne regarder ».



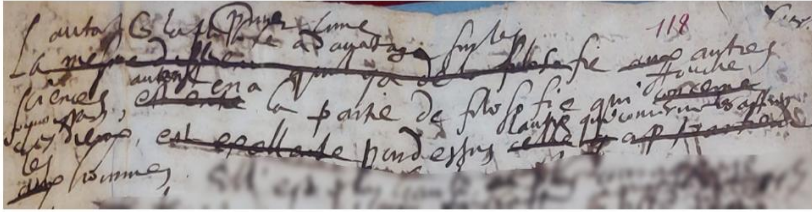
prennent la peine de
les dieux envoient des
nous signifier
~~signes~~ quand il doit mourir quelcun

Figure 21 : NAF 5168, f. 120 r°. © BnF

C'est encore le cas un peu plus loin, quand Sénèque fait dire à son interlocuteur qu'il serait ridicule de croire que les dieux envoient des signes, comme les comètes, pour avertir les hommes de la mort imminente des grands. Le latin est très succinct : « *deos mortium signa praemittere* » (« que les dieux envoient des signes des morts »). Malherbe traduit d'abord : « les dieux envoient des signes quand il doit mourir quelqu'un » [Figure 21]. Puis il se corrige : « les dieux prennent la peine de nous signifier quand il doit mourir quelqu'un ». Ici, la nuance de complaisance est plus justifiée, car la suite du texte de Sénèque dit qu'il n'y a rien sur terre qui mérite que le monde entier soit averti de sa ruine. Mais Malherbe rend l'expression plus intense dès le début de la phrase.

ANALYSE DE PASSAGES PLUS LONGS

Pour mieux comprendre comment Malherbe réfléchit à sa traduction, il est intéressant pour finir d'examiner deux phrases auxquelles il a apporté beaucoup de corrections : la première et la dernière phrase de la préface.



autant que la philosophie a d'avantage sur les
~~La même différence qu'il y a de la philosophie aux autres~~
 autant en a ~~la philosophie~~ touche
 sciences, ~~est entre~~ la partie de philosophie qui ~~concerne~~
 la connoissance l'autre qui concerne les affaires
 des dieux, ~~est~~ par-dessus celle qui appartient
 des
~~aux~~ hommes

Figure 22 : NAF 5168, f. 118 r°. © BnF

Le texte de Sénèque débute ainsi : « *Quantum inter philosophiam interest, Lucili uirorum optime, et ceteras artes, tantum interesse existimo in ipsa philosophia, inter illam partem quae ad homines, et hanc quae ad deos, spectat.* » On peut traduire littéralement comme ceci : « autant qu'il est une différence entre la philosophie, Lucilius, meilleur des hommes, et les autres sciences, autant je pense qu'il est une différence, au sein de cette philosophie, entre la partie qui regarde les hommes, et celle qui regarde les dieux. » Cette première phrase pose des difficultés car sa structure est très latine : on ne peut pas vraiment dire la même chose en français de la même manière.

Malherbe traduit d'abord de manière assez fidèle. *Intersum* veut dire « différer » ; il commence donc ainsi : « La même différence qu'il y a de la philosophie aux autres sciences » [Figure 22]. Mais, apparemment, il n'est pas satisfait de la suite de la traduction de la phrase avec cette structure. Il voulait dire : « La même différence qu'il y a de la philosophie aux autres est entre la partie de philosophie qui concerne les dieux et celle qui concerne les hommes ». Mais il s'interrompt et s'engage dans une autre traduction, qui reste encore assez proche du latin en essayant cette fois de rendre le *quantum... tantum...* par « autant... autant... ». Mais il ajoute une nuance d'importance : il traduit cette fois *interest* non par *différer*, mais par *avoir de l'avantage* : « Autant la philosophie a d'avantage sur les

autres sciences, autant en a la partie de philosophie [...] ». Il fait le choix d'une traduction moins neutre, même s'il ne trahit pas le texte de Sénèque, dont la suite affirme la supériorité de la théologie sur la philosophie. On a donc un texte bien plus tranché que le texte latin, par la suppression du modalisateur *existimo* (« je pense ») d'une part, et par le passage de la *différence* à l'*avantage* d'autre part.

Pour la suite de la phrase, en revanche, c'est la deuxième traduction qui se rapproche le plus de la structure du texte latin. Celui-ci s'appuie sur des parallélismes : d'abord « *quantum... tantum...* » (« autant... autant... »), puis « *illam quae... hanc quae...* » (« celle-là qui... celle-ci qui... »). Malherbe commence par parler de la différence « entre la partie de philosophie qui concerne les dieux et celle-ci appartenant aux hommes ». Il garde le démonstratif en traduisant *hanc* par « celle-ci », mais il ne conserve pas les deux relatives du texte latin. Dans la seconde version, en revanche, il rétablit deux relatives : « la partie qui touche » et « l'autre qui concerne ». On peut imaginer qu'il barre le « concerne » initial après avoir corrigé le deuxième membre, pour éviter une répétition. En latin, *spectat*, non répété, est le verbe des deux relatives, mais on ne peut pas faire la même chose en français. *Toucher* et *concerner* sont plus proches du latin *specto* que le *appartenir* du premier jet. Malherbe tente aussi, dans la seconde traduction, de préciser la pensée de Sénèque. Le texte latin dit simplement « la partie qui concerne les hommes et la partie qui concerne les dieux ». La première traduction que propose Malherbe dit exactement la même chose, mais le traducteur décide ensuite de préciser la pensée de Sénèque, en rajoutant « la connaissance des dieux » et « les affaires des hommes ».

On peut aussi remarquer que Malherbe, sans doute par goût de la symétrie, inverse l'ordre de la phrase latine. Sénèque choisit une structure en chiasme : la philosophie (+) et les autres sciences (-) / la partie de la philosophie qui s'intéresse aux hommes (-) et celle qui s'intéresse aux dieux (+). Cela lui permet de poursuivre son propos sur la philosophie qui s'intéresse aux dieux dans la phrase suivante : il reprend tout le groupe par le pronom démonstratif *haec*. Malherbe préfère une structure parallèle : la philosophie (+) et les autres sciences (-) / la partie de la philosophie qui s'intéresse aux dieux (+) et celle qui s'intéresse aux hommes (-). On voit qu'il le fait même sans doute avant de remplacer *différence* par *avantage*.

On peut enfin noter qu'il ne traduit ni l'adresse à Lucilius, ni le modalisateur *existimo*, alors qu'il relit visiblement plusieurs fois le

texte original de manière attentive : ce n'est donc pas un oubli, mais une omission volontaire²⁰.

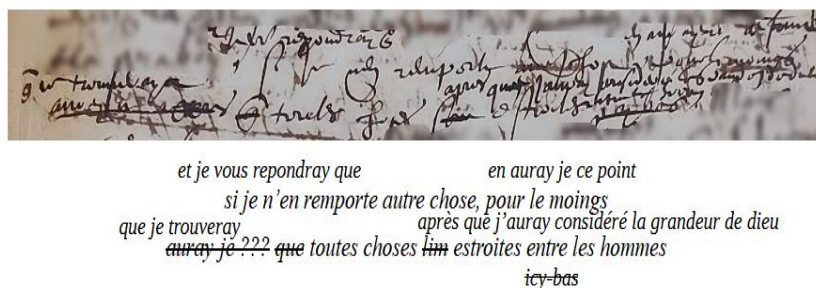


Figure 23 : NAF 5168, f. 120 r°. © BnF

À la fin de la préface, à Lucilius qui lui demande quel profit il tirera de son étude, Sénèque répond : « *Si nihil aliud, hoc certe sciam, omnia augusta esse, mensus deum.* » Littéralement, cela veut dire : « Si rien d'autre, je saurai en tout cas que toutes les choses sont étroites, [quand j'aurai] mesuré Dieu ». Là encore, la structure est très latine, car très économe en mots, notamment en verbes. Il est normal que le français ait besoin de plus de mots pour dire la même chose, mais l'ampleur que prend la traduction de Malherbe par rapport à la phrase latine est ici spectaculaire. La traduction se construit par couches successives.

Malherbe commence par traduire assez simplement : « si je n'en remporte autre chose, pour le moins aurai-je ??? que toutes choses sont étroites entre les hommes » [Figure 23]. Il manque la mention de Dieu et Malherbe ajoute « entre les hommes », mais à part cela, la traduction est assez fidèle. S'il ajoute d'emblée un complément de lieu qui n'est pas chez Sénèque, il écrit d'abord « ici-bas » avant de le remplacer par « entre les hommes », peut-être pour créer une opposition avec le terme *Dieu*, présent chez Sénèque et que Malherbe traduit dans un second temps. Il hésite aussi sur la traduction de l'adjectif *angusta* : il pense sans doute d'abord à « limitées », mais opte rapidement pour « étroites », car il ne termine même pas le premier mot, dont on ne lit que les trois premières lettres.

Dans un second temps, Malherbe amplifie considérablement la phrase, pour écrire finalement : « et je vous répondrai que, si je n'en remporte autre chose, pour le moins en aurai-je ce point que je trouverai toutes choses étroites entre les hommes, après que j'aurai considéré la grandeur de Dieu ». Dans le texte de Sénèque, la prise de parole de Lucilius est signalée par l'incise *inquis* : « *Quid tibi, inquis, ista proderunt ?* » (« À quoi, dis-tu, cela te servira-t-il ? »). Mais la réponse de Sénèque n'est pas introduite par un verbe de parole.

Malherbe décide d'en ajouter un : « et je vous répondrai que », sans doute pour que le lecteur identifie facilement les paroles des deux locuteurs. Il traduit ensuite « *hoc certe sciam* » par une longue séquence composée de plusieurs propositions : « pour le moins en aurai-je ce point que je trouverai ». Il est difficile de dire ce qui motive cette amplification. Enfin, il ajoute dans l'interligne la traduction de la fin de la phrase, « *mensus deum* » : « après que j'aurai considéré la grandeur de Dieu ». Là encore, le passage du nom *Dieu* au groupe nominal *la grandeur de Dieu* sert à rendre le propos plus clair : la grandeur de Dieu s'oppose à l'étroitesse des choses humaines, et rend l'idée de mesure présente dans le latin *mentior*. La phrase de Sénèque, très brève, se transforme sous la plume du traducteur en une longue période ; on retrouve ici la tendance à l'amplification qui a déjà été signalée.

À partir de ce brouillon, on peut ainsi dégager plusieurs tendances générales dans la pratique malherbienne de la traduction. Malherbe amplifie progressivement sa traduction ; il ajoute souvent et enlève rarement. Il évite les expressions qui sentiraient trop le latin. Il s'efforce de rendre son propos le plus clair possible. Mais surtout, Malherbe apparaît comme un traducteur soucieux de trouver l'expression la plus juste, et qui n'hésite pas à modifier complètement ce qu'il avait d'abord écrit. On le voit revenir à plusieurs reprises sur un même passage pour l'améliorer, relire encore le texte original pour vérifier que sa traduction n'en oublie rien. Comme pour sa poésie, Malherbe travaille lentement et avec soin à ses traductions. Il ne se laisse pas emporter par sa verve traductrice, mais revient sans cesse au texte original et s'efforce de le suivre. Lorsqu'il s'en éloigne, c'est volontairement, de manière réfléchie, pour mettre l'accent sur un point important, pour modifier le rythme de la phrase. Il a une perception fine des nuances des structures latines, et cherche à proposer un texte français qui les rendrait parfaitement, mais sans calquer le latin. Ses détracteurs ont beau l'accuser de déformer le texte original, ce reproche semble peu fondé pour qui a accès, par son brouillon, à sa manière de travailler.

Les grandes tendances que nous venons d'évoquer, ses contemporains les remarquent déjà, et Antoine Godeau, qui rédige le « Discours » qui introduit les *Œuvres* de 1630, où est publiée la traduction des *Bienfaits* de Sénèque, les défend habilement. C'est à lui que nous laissons la parole pour conclure cet article :

nos oreilles sont aujourd'hui si délicates, et les plus puissantes vérités font si peu d'impression sur les esprits, quand on ne les dit pas de bonne grâce, que jamais ancien n'eût si tôt lassé ses lecteurs, que ce divin Philosophe, si Malherbe n'eût hardiment renversé ses périodes, changé ses liaisons pour faire la suite meilleure, retranché les mots qui paraissaient superflus, ajouté ceux qui étaient nécessaires pour l'éclaircissement du sens, expliqué par la circonlocution des choses qui ne sont plus en usage parmi nous, et adouci quelques figures dont la hardiesse eût indubitablement offensé les lecteurs. Un autre que lui ne se fût jamais servi avec tant de jugement et de retenue de ces libertés, absolument nécessaires pour bien traduire. Car s'il les prend dans les passages où sans elles il serait indubitablement obscur, il s'attache ailleurs avec une fidélité si scrupuleuse à sa pensée et à la forme de son style, que si Sénèque revenait au monde, je ne doute point qu'il n'ajoutât au nombre des plus illustres bienfaits dont il parle dans ses livres, celui qu'il a reçu de Malherbe en une si excellente et si agréable version.²¹

NOTES :

¹ Godeau Antoine, « Discours sur les Œuvres de M^{re} François de Malherbe », dans Anonyme, *Les Œuvres de M^{re} François de Malherbe, Gentil-homme ordinaire de la chambre du Roy*, Paris, Chapelain, 1630, n. p.

² Sorel Charles, *La Bibliothèque françoise*, Paris, Compagnie des Libraires, 1667, p. 259. Au XVII^e siècle, le terme de *secte* n'a pas le sens péjoratif qu'il a aujourd'hui, mais est plutôt un synonyme d'*école* ou de *courant de pensée*. Voilà la définition que donne Furetière : « Terme collectif, qui se dit de ceux qui suivent les mêmes maximes, les mêmes opinions de quelque Auteur, ou Philosophe fameux. Il y a eu plusieurs Sectes de Philosophes ; en Grece de Pyrrhoniens, de Platoniciens, de Cyniques. En Theologie il y a les Sectes de St. Thomas, celles de Scot, &c. On le dit aussi des Heretiques. La Secte des Manicheens, des Anabaptistes. » Article « Secte », *Dictionnaire universel* [En ligne], 1690 (consulté le 23 février 2024). URL : <http://www.xn--furetiere-60a.eu/index.php/non-classifie/10198526->

³ Boileau Nicolas, *L'Art poétique*, chant I, v. 131 [1674], éd. de J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, 1985, p. 230.

⁴ *Les Décades qui se trouvent de Tite Live, en françois*, Paris, L'Angelier, 1616.

⁵ Livius T. le XXXIII. *Livre des Histoires de Tite Live, trouvé dans la Bibliothèque du Chapitre de l'Eglise de Bamberg en Allemagne traduit par le Sr de Malherbe*, Paris, Du Bray, 1621.

⁶ *Les Epistres de Senèque, traduites par M^e François de Malherbe, gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy*, Paris, Sommaville, 1637.

⁷ *Suite des Epistres de Sénèque traduites par P. Du-Ryer*, Paris, Sommaville, 1647.

⁸ Zuber Roger, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique* [1968], nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 1995.

⁹ Anonyme, *Les Œuvres de M^{re} François de Malherbe*, op. cit., « Avertissement » au XXXIII. *Livre de Tite-Live*, p. 472.

¹⁰ *La Bibliothèque françoise*, op. cit., p. 259-260.

¹¹ Lebègue Raymond, « La traduction du traité *De naturalibus quaestionibus* par Malherbe », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 25, n° 1, 1918, p. 91-11 et « La traduction du traité *De naturalibus quaestionibus* par Malherbe (Suite) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 25, n° 2, p. 292-309.

¹² Raymond Lebègue ne donne pas la transcription des passages barrés, mais il tient compte des ajouts. Pour ces derniers, nous avons pu vérifier notre lecture grâce à la sienne.

¹³ Le texte latin est cité dans l'édition des Belles Lettres : Sénèque, *Questions naturelles / Naturalium quaestionibus libri VIII*, français-latin, éd. Paul Oltramare, Paris, Les Belles Lettres, 1929, qui a l'avantage de donner le texte latin dans une orthographe courante. Quand plusieurs versions sont proposées, nous donnons la variante que Malherbe avait manifestement sous les yeux. Nous avons consulté des éditions du XVI^e siècle, qui ne présentaient pas de différences majeures pour les passages étudiés, à part l'orthographe. Les traductions littérales sont les nôtres.

¹⁴ L'orthographe est modernisée dans le corps de l'article, mais les transcriptions reprennent celle de Malherbe.

¹⁵ Pour le sens des termes latins, nous nous référons à Gaffiot Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934. Pour le sens des mots français à l'époque de Malherbe, nous avons utilisé le *Dictionnaire français-latin* de Robert Estienne [1549], Genève, Slatkine Reprints, 1972, le *Dictionnaire du moyen-français* disponible en ligne, le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière [En ligne], 1690 (consulté en septembre 2023, URL : <http://www.xn--furetiere-60a.eu/>) et la première édition du *Dictionnaire* de l'Académie française [En ligne], 1694 (consulté en septembre 2023, URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/>).

¹⁶ « [...] *naturae rerum gratias ago [...] cum disco, quae universi materia sit, quis auctor sit aut custos ; quid sit deus ; totus in se intendat, an ad nos aliquando respiciat ; faciat quotidie aliquid, an sernel fecerit ; pars mundi sit an mundus ; liceat illi hodieque decernere, et ex lege fatorum, aliquid derogare, an maiestatis deminutio sit et confessio erroris, mutanda fecisse [...]* ». Paul Oltramare traduit : « [...] je me sens plein de reconnaissance envers la nature [...], quand j'apprends de quels matériaux l'univers est fait ; quel en est le créateur ou le gardien ; que c'est Dieu, s'il est tout entier concentré sur lui-même, ou si parfois il jette aussi un regard sur nous ; si chaque jour il crée ou si son action s'est exercée une fois pour toutes ; s'il est une partie du monde ou s'il est le monde ; s'il lui est possible, aujourd'hui encore, de prendre des décisions nouvelles et de déroger à la loi des destins ou si c'est une diminution de sa majesté souveraine et un aveu de faillibilité que d'avoir fait quelque chose qu'il lui faille modifier. », Sénèque, *Questions naturelles*, op. cit., p. 7.

¹⁷ C'est en tout cas ce que lit Raymond Lebègue, qui admet cependant que « ce mot est peu lisible » (op. cit., p. 101, n. 6). Le copiste du manuscrit Baluze 133 n'a pas non plus réussi à lire l'écriture de Malherbe et a opté pour « ces merveilles ».

¹⁸ Le sujet des trois verbes est la théologie. Pour rappel, la ponctuation n'existe pas en latin, ce sont les éditeurs modernes qui l'ajoutent. Les points ne sont donc pas dus à Sénèque. Mais le latin classique hait l'asyndète : certains mots de liaison servent à séparer les propositions et font en quelque sorte office de ponctuation. Ici, il n'y en a pas, comme c'est souvent le cas chez le philosophe.

¹⁹ « Commencer a faire quelque chose. [...] *Commencer a agacer. [...] Commencer a cheminer. [...] Il commenca a crier. [...] Commencer a dire ou a faire. [...] Si je commence a me fascher & ennuyer, je change de lieu. [...] Commencer a plaider.* » Estienne, *Dictionnaire francoys-latin*, op. cit., art. « Commencer », p. 116 ; « *A peine a-t-on commencé à vivre, qu'il faut songer à mourir. [...] En cette assemblée chacun se regardoit, personne n'osoit commencer à ouvrir une proposition qui étoit un peu delicate.* » Furetière, *Dictionnaire universel*, op. cit., art. « Commencer ». Le *Dictionnaire de l'Académie française* donne des exemples avec les deux prépositions : « *commencer à bastir, à disner. il avoit commencé d'écrire sa lettre. je n'ay pas encore commencé de lire vostre livre. on commençoit d'ouvrir la tranchée* », « Commencer », op. cit.

²⁰ On pourrait aussi supposer que le texte latin sur lequel travaillait Malherbe omettait ces éléments, mais, comme le rappelle Raymond Lebègue, Malherbe, dans sa traduction du *De Beneficiis*, supprime aussi l'adresse à Libéralis qu'on trouve dans la première phrase de chaque livre (Lebègue, op. cit., p. 100, n. 2). Il est donc bien plus probable qu'il s'agisse d'un choix de traduction.

²¹ Godeau, « Discours sur les Œuvres de M^{re} de Malherbe », op. cit., n. p.

Le brouillon des traductrices : Un pont (in)visible entre la poésie chinoise et le monde anglophone

Oriane Chevalier

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

Le traducteur « [n]e s'appartient plus. Aliéné, absorbé, ravi et dépossédé de sa parole propre. Parole de l'autre, l'auteur, la hauteur. Le traducteur est inférieur, postérieur, postsynchronisé. Le traducteur rend en son langage l'auteur publiable, mais il est oubliable. [...] Le traducteur n'est que voix de passage »¹. C'est ainsi qu'Albert Bensoussan définit le statut de traducteur, traduire étant souvent perçu comme un medium, un geste invisible qui rend accessible un texte écrit dans une autre langue. Ce passage textuel d'une langue à une autre est cependant une opération laborieuse, pleine de ramifications et de strates qui se superposent les unes sur les autres à la manière d'un palimpseste. Or, comment rendre visible ce lent processus de traduction ? Comment en comprendre les mécanismes ? Les stratégies ? Enfin, comment extraire le traducteur de l'oubliable et le rendre mémorable ?

Le brouillon, en fixant la pensée éphémère dans le papier, témoigne de la façon dont le texte source est modelé pour devenir le texte en traduction. Il peut être pertinent de constater qu'en chinois, le terme de brouillon *cao gao* 草稿 associe l'idée d'ordre et de désordre. Dans cette expression, le premier caractère désigne l'herbe folle *cao* 草 tandis que le second représente une pousse céréalière *he* 禾 en pleine croissance *gao* 高. Le brouillon comme herbe sauvage devenant une plante disciplinée est une métaphore intéressante pour appréhender les brouillons des traductrices de la poésie chinoise à l'aube du XX^e siècle. Ces brouillons témoignent effectivement de différentes strates désordonnées au cours de la traduction, visant à rendre accessibles les poèmes chinois pour le public occidental. En effet, à une époque où la Chine est un pays encore nimbé de mystère, dont la distance géographique se superpose à la distance de la langue, l'un des rares contacts entre le public occidental et la littérature chinoise se fait par l'intermédiaire des traductions.

Dans le monde anglophone, trois passeuses ont œuvré à construire un pont poétique depuis la Chine : il s'agit d'Amy Lowell (1874-1925), Florence Ayscough (1875-1942) et Helen Waddell (1889-1965). Amy Lowell est une poétesse à la tête du mouvement imagiste aux États-Unis qui obtient notamment le prix Pulitzer à titre posthume en 1926. Malgré la notoriété dont elle jouissait de son vivant, son œuvre est progressivement tombée dans l'oubli, malgré un regain d'intérêt grâce aux *Gender Studies* et aux *Queer Studies*. Néanmoins, qui se souvient aujourd'hui d'Amy Lowell en tant que traductrice ? Elle publie pourtant en 1921 une anthologie de poésie chinoise intitulée *Fir-Flower Tablets*, qu'elle a traduite en collaboration avec Florence Ayscough. Florence Ayscough est née à Shanghai d'une mère étatsunienne et d'un père canadien. Elle vit à Shanghai jusqu'à ses neuf ans, puis part vivre à côté de Boston où elle rencontre Amy Lowell avec qui elle se lie d'amitié. Sa vie entière est rythmée par des allées et venues entre Chine et États-Unis et par une carrière de sinologue ponctuée de nombreuses publications visant à faire connaître la Chine au public étatsunien. Helen Waddell quant à elle est née à Tokyo où son père avait été envoyé en tant que missionnaire. Son enfance est rythmée par des séjours successifs entre Irlande et Japon et à onze ans elle s'installe définitivement à Belfast. Même si elle consacre sa carrière universitaire aux études médiévales, elle est également à l'origine d'une anthologie de poésie chinoise intitulée *Lyrics from the Chinese* en 1913.

Dans la mesure où la grande majorité des traductions anglophones de poésie chinoise au tournant des XIX^e et XX^e siècles ont été élaborées par des hommes, il convient de s'interroger sur la spécificité des anthologies de poésie chinoise qu'ont proposées ces trois traductrices. Ainsi, nous nous proposons d'explorer, à travers leurs brouillons, le chemin que leurs traductions se sont frayé vers le public anglophone. Ce travail articule donc traductologie et génétique afin d'interroger l'oscillation entre visibilité et invisibilité qui touche ces trois femmes. D'une part, si leur rôle de traductrice est aujourd'hui invisible, puisque tombé dans l'oubli, leurs traductions ont pu jouir d'une grande visibilité, à travers une large diffusion dans le monde anglophone. D'autre part, bien que leurs brouillons demeurent des ressources invisibles, puisque négligées, ceux-ci rendent néanmoins visible toute la genèse de leurs traductions. Que nous apprennent donc les brouillons des traductrices, ces ponts visibles et invisibles de la poésie chinoise vers le monde anglophone ?

GENÈSE DES TRADUCTIONS DU CHINOIS : UN VOYAGE POÉTIQUE FIGÉ DANS LE BROUILLON

Si le brouillon est souvent l'unique trace du passage des poèmes chinois vers la langue anglaise, le chemin qu'il faut emprunter dans le cadre de l'étude génétique pour les analyser est pour le moins périlleux. Outre les difficultés d'accès aux brouillons proprement dits, ceux-ci étant rarement numérisés et répertoriés dans les catalogues des archives, encore faut-il avoir la capacité de déchiffrer ensuite le brouillon et maîtriser la méthode génétique. Un autre obstacle concerne le préjugé selon lequel le brouillon serait un document mineur, qui n'aurait pas vocation à être conservé et dont l'essence même serait d'être éphémère, en opposition à l'œuvre achevée. De nombreux écrivains et écrivaines détruisent donc leur brouillon et c'est notamment le cas de Amy Lowell qui fait brûler ses brouillons par ses secrétaires. Souvent, lorsqu'il est possible d'accéder au brouillon des traductions, ceux-ci ont été conservés dans le cadre familial. Si aucune des trois traductrices n'a eu de descendance, les brouillons de Helen Waddell ont d'abord été conservés par sa sœur Meg avant d'être transmis à la Queen's University Library, à Belfast, tandis que les archives de Amy Lowell ont été transférées à la Houghton Library, à l'Université de Harvard, en raison des liens de la famille Lowell avec cette université. De plus, les brouillons des traductrices souffrent d'une certaine conception de la traduction, réduite au devoir de fidélité et d'invisibilité : dès lors, pourquoi conserver l'unique trace de cette humble servante, ombre servile d'une figure auctoriale, qui se doit de rester invisible ? Il convient enfin de se pencher sur l'état de l'art concernant l'intersection entre traductologie et génétique. En effet, même si la critique génétique met en valeur les brouillons des écrivaines et écrivains depuis les années 70², la rencontre entre génétique et traductologie est assez récente et il s'agit encore d'un champ de recherche en friche.

Toutefois, malgré ces obstacles, l'étude des brouillons de traductrice est un champ fécond qui révèle la présence subjective de la traductrice dans ses traductions tout en donnant à voir les impasses, les détours, les voltefaces et les feintes de la traduction. Révélant les torsions que la traduction fait subir au poème original, le brouillon éclaire certes la spécificité des anthologies des traductrices, mais il se fait aussi le creuset sociopoétique de l'étranger si l'on se place du point de vue de l'imagologie : dès lors, les anthologies de poésie chinoise agissent puissamment sur les représentations de la Chine dans l'imaginaire collectif occidental. De même, c'est à travers le brouillon

des traductrices que se constitue le canon de la littérature mondiale, autrement dit la littérature qui sort d'un contexte endogène pour être projetée sur la scène internationale littéraire. Enfin, l'étude des brouillons offre l'opportunité de faire évoluer la recherche vers une génétique comparée des traductions ou encore vers une recherche de terrain qui consisterait à explorer des archives non répertoriées : c'est notamment le cas d'une partie des brouillons de Helen Waddell, conservés à Kilmacrew House³ par son héritière⁴.

Pour distinguer les strates multiples de brouillon, nous pouvons nous appuyer sur les différentes phases de leur production, à savoir la phase pré-rédactionnelle, la phase rédactionnelle et la phase éditoriale⁵. Tout d'abord, la phase pré-rédactionnelle concerne les écritures « quotidiennes »⁶, telles que les agendas et journaux ou encore la correspondance personnelle, autant de supports qui permettent de restituer le contexte de production et de documentation qui précède le brouillon. Dans le cadre de la phase rédactionnelle, nous pouvons distinguer quatre types de documents suivant l'évolution du brouillon : les feuilles volantes ; le cahier de brouillon ; le manuscrit qui commence à fixer l'ordre et la forme des poèmes ; le tapuscrit dans lequel le brouillon est dactylographié. Si nous avons pu nous appuyer sur ces quatre ressources documentaires pour l'anthologie de Helen Waddell, il a fallu procéder à une « analyse matérielle » puis à une « transcription diplomatique »⁷ de ces brouillons. Dans le cas de l'anthologie *Fir-Flower Tablets*, ces différents supports étaient remplacés par les brouillons épistolaires qui correspondent davantage à des feuilles volantes. Enfin, les épreuves d'impression et la correspondance avec l'éditeur s'inscrivent dans la phase éditoriale et visent souvent à corriger les coquilles et les détails d'ordre typographique. Toutes ces ressources constituent un fond précieux pour l'étude des traductions de la poésie chinoise et certains projets œuvrent actuellement à leur revalorisation : c'est notamment le cas du *Amy Lowell Letters Project* qui prépare l'édition numérique de la correspondance de cette poétesse, sous la direction de Melissa Bradshaw⁸.

Les nombreuses strates de brouillon qui sont à l'origine de l'anthologie de Helen Waddell nous permettent de reconstituer l'évolution complète du poème chinois vers sa traduction en anglais. Par exemple, son cahier de brouillon, qui progresse de la droite vers la gauche à la manière des ouvrages chinois, dévoile les différentes versions successives des traductions tout en donnant accès aux nombreuses ratures et ajouts opérés par la traductrice. Or, si elle parlait le japonais, Helen Waddell ne maîtrisait pas le chinois. Elle s'appuie

donc sur la bibliothèque paternelle, et plus particulièrement sur les traductions de deux sinologues envoyés en Chine : le diplomate anglais John Francis Davis (1795-1890) et le missionnaire écossais James Legge (1815-1897). Ainsi, l'anthologie de Helen Waddell, *Lyrics from the Chinese*, traduit majoritairement des extraits du *Shijing* 诗经, la plus ancienne compilation de poèmes chinois conservés, remontant du IX^e au V^e siècle avant notre ère, et que James Legge avait traduite⁹. Si les traductions de ce dernier avaient connu une faible diffusion, du moins au-delà du champ de la sinologie, son ouvrage présentait l'avantage de disposer le texte chinois au-dessus de sa traduction et se distinguait par la richesse de ses notes explicatives. Dans la préface de son anthologie, Helen Waddell prétend ainsi répondre à l'invitation de James Legge qui souhaite voir ses traductions versifiées¹⁰, avant de préciser qu'elle a « ajouté des sutures de son propre cru »¹¹ : elle revendique alors une certaine liberté dans ses traductions de la poésie chinoise.

Aux antipodes de Helen Waddell, Florence Ayscough et Amy Lowell revendiquent quant à elles la fidélité absolue de leurs traductions. Leur sélection de poèmes est également plus large puisqu'elle court du *Shijing* 诗经¹² jusqu'aux « Written Pictures »¹³, dont certaines proviennent du XIX^e siècle. Elles offrent également un grand nombre de poèmes issus de la dynastie Tang, ce qui correspond aux VII^e et VIII^e siècles de notre ère. Étant donné que Florence Ayscough vivait en Chine et Amy Lowell à côté de Boston, les deux femmes ont échangé leurs brouillons par correspondance : cette genèse en dialogue signale ainsi toutes les difficultés rencontrées respectivement par les traductrices. Si les brouillons proprement dits ont généralement été brûlés par les secrétaires d'Amy Lowell, les lettres ont subsisté et elles retracent toute la genèse de leur anthologie *Fir-Flower Tablets* sur la période de 1917 à 1921. Paradoxalement, c'est grâce à cette distance qui séparait les deux amies que nous pouvons aujourd'hui accéder à la quasi-intégralité de leurs échanges, toutes leurs discussions étant figées là, dans le papier. Il s'agit en outre de brouillons à quatre mains, chaque lettre se superposant sur la précédente pour constituer un palimpseste épistolaire vertigineux et d'une grande richesse.

La correspondance entre les deux amies témoigne également de leur grande complémentarité : leur répartition du travail consistait à produire des paraphrases, des analyses littérales et de nombreuses notes d'explication¹⁴ pour Ayscough d'une part, et la mise en poème, qualifiée de « polishing »¹⁵ pour Lowell d'autre part. Se dessine donc

un double mouvement dans cette traduction à quatre mains : un accroissement du brouillon par la sinologue puis un élagage par la poétesse. C'est au fil des lettres que les deux amies ajustent leur méthode de traduction puisque, dans un premier temps, Florence Ayscough fait figurer des commentaires généraux pour corriger les poèmes de Lowell puis les brouillons prennent une forme tripartite plus structurée, à savoir : une transcription phonétique de chaque caractère chinois, une traduction littérale mot à mot et enfin des notes de contextes. Il arrive également que Florence Ayscough trace des caractères chinois dans sa correspondance pour éclairer la signification des clefs composant les sinogrammes. Enfin, Ayscough joint à quelques lettres des schémas et photographies, notamment pour aider Amy Lowell à visualiser certains éléments architecturaux chinois¹⁶ [Figure 1].

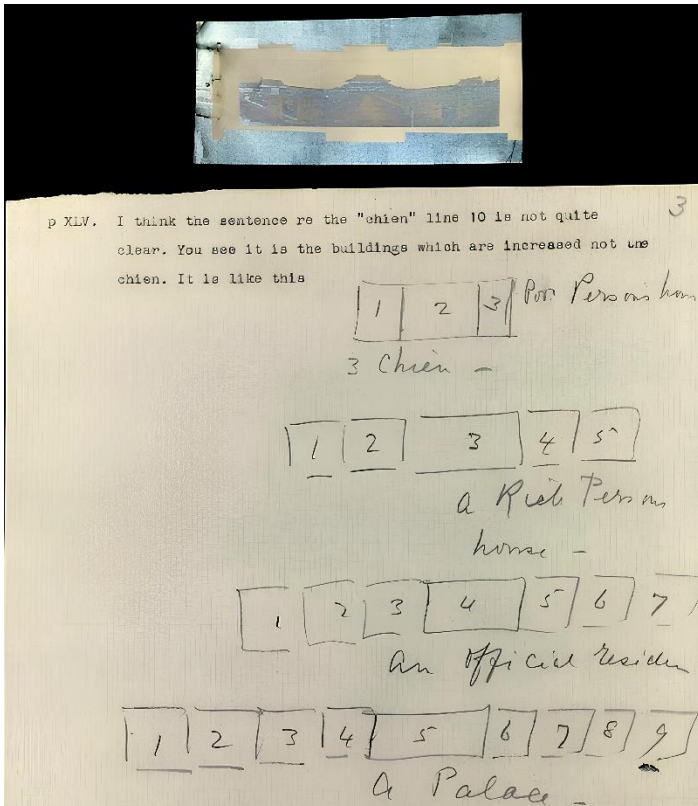


Figure 1 : Photographie du Palais de la Pureté céleste et schéma sur l'architecture chinoise, Lettre de Florence Ayscough à Amy Lowell du 5 octobre 1921, MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2. © Houghton Library, Harvard University.

En raison de cette répartition des tâches, Ayscough et Lowell rencontrent chacune des obstacles très différents. En tant que sinologue, Florence Ayscough insiste non seulement sur l'impossibilité de rendre compte de toute la richesse des poèmes chinois à son amie poétesse¹⁷, mais aussi de l'impossibilité de donner accès à cette richesse au public occidental¹⁸. Elle se plaint également de la tâche laborieuse qui consiste à découper les composants des caractères chinois et à « pourchasser les formes anciennes »¹⁹ de ces caractères. Les lettres d'Amy Lowell représentent quant à elles la poétesse tantôt s'« arrach[ant] les cheveux par poignées », tantôt « luttant et luttant encore et encore »²⁰ sur ses mises en poème. Toutefois, même si cette répartition cloisonnée des rôles entre traductrice et poétesse suscite quelques désaccords²¹, les principaux obstacles que rencontrent les deux amies proviennent de facteurs extérieurs à leur relation.

Tout d'abord, le rythme des brouillons dépend de celui des opérations régulières que subit Lowell, particulièrement pour ses hernies, mais il est aussi ralenti lorsque Ayscough attrape la typhoïde²² ou se coupe le doigt²³. Les brouillons épistolaires témoignent également de l'agacement et de la frustration d'Amy Lowell qui ne parvient pas à localiser Ayscough²⁴, cette dernière séjournant alternativement en Chine, au Japon, au Canada ou encore en Angleterre. De même, en plus de mettre plus d'un mois pour parvenir à leur destinataire²⁵, les lettres circulant entre la Chine et les États-Unis finissent régulièrement en mauvais état et sont parfois même placées en quarantaine dans d'autres pays²⁶. Enfin, l'élaboration de l'anthologie est rattrapée par le contexte de la Première Guerre mondiale qui implique des « restrictions de papier »²⁷ et qui détourne Florence Ayscough de la traduction puisqu'elle participe à l'effort de guerre « 24 heures par jour »²⁸. Toutefois, malgré les obstacles, l'élaboration à quatre mains de l'anthologie *Fir-Flower Tablets* se poursuit, quatre ans durant.

LE BROUILLON COMME LIEU D'EXPRESSION DE LA TRADUCTRICE

Si l'étude des brouillons de Helen Waddell, Amy Lowell et Florence Ayscough nous renseignent sur les sources et les conditions de production des traductions, ces brouillons témoignent également des intentions et stratégies de chacune de ces traductrices. Dans *Gender & Translation*, Sherry Simon pose la question suivante : « les traductrices doivent-elles seulement travailler sur des textes “sympathiques” plutôt

qu’«antagonistes»? »²⁹. Confrontées elles aussi à ce choix entre textes « sympathiques » et « antagonistes », les trois traductrices optent pour des stratégies différentes que révèlent leurs brouillons. Ainsi, l’anthologie de Helen Waddell regroupe un certain nombre de poèmes chinois particulièrement misogynes : pourquoi avoir choisi ces « textes idéologiquement hostiles »³⁰ aux femmes ? Pour le comprendre, nous allons éclairer la stratégie de la traductrice à travers le brouillon d’un de ces poèmes dont nous faisons figurer la traduction finale ci-dessous [Tableau 1] :

Tableau 1 : « Poem XXII », traduction³¹ de « Zhan ang 瞻印 » du Shijing 诗经 par Helen Waddell, *Lyrics from the Chinese*, London, Constable and Company Ltd, 1921, p.26.

Traduction littérale	瞻印 - 诗经	Poem XXII [trad. Helen Waddell]
Un homme sage construit le mur d’une ville, Mais une femme sage le renverse. La femme sage peut être admirable, Mais elle ne vaut pas mieux qu’une chouette. Une femme à la langue bien pendue Est comme un tremplin vers le désordre. Le désordre ne descend pas du ciel, Il est produit par la femme. Ceux de qui ne viennent ni leçon, ni instruction, Sont les femmes et les eunuques. Elles écrasent les hommes, les blessent, les trompent, Leurs calomnies initiales finissent falsifiées, Mais elles ne reconnaissent pas leur tort, Elles disent : « Quel mal ai-je dit ? » Comme une mise qui triple l’investissement Est ignorée par l’homme supérieur, Une femme n’a rien à voir avec les affaires d’État, Et délaisse les vers à soie et le tissage.	哲夫成城 哲妇倾城 懿厥哲妇 为梟为鸇 妇有长舌 维厉之阶 乱匪降自天 生自妇人 匪教匪诲 时维妇寺 鞫人忒忒 谗始竟背 岂曰不极 伊胡为慝 如贾三倍 君子是识 妇无公事 休其蚕织	The wise man’s wisdom is our strength, The woman’s wisdom is our bane. The men build up the city walls For women to tear down again. No man from any woman’s wit Hath yet learned aught of any worth, For wise is she, but unto ill, To bring disorder on the earth. What does she in affairs of State? Her place is in the inner room. Her wisdom doth least hurt in this, To mind the silkworm and the loom.

Nous remarquons que Helen Waddell a supprimé une grande partie du texte original et a ajouté de nouveaux passages. Pour comprendre ces choix, il faut se tourner vers le carnet de brouillon de la traductrice qui permet d’accéder à plusieurs formes successives de la traduction.

LE BROUILLON DES TRADUCTRICES

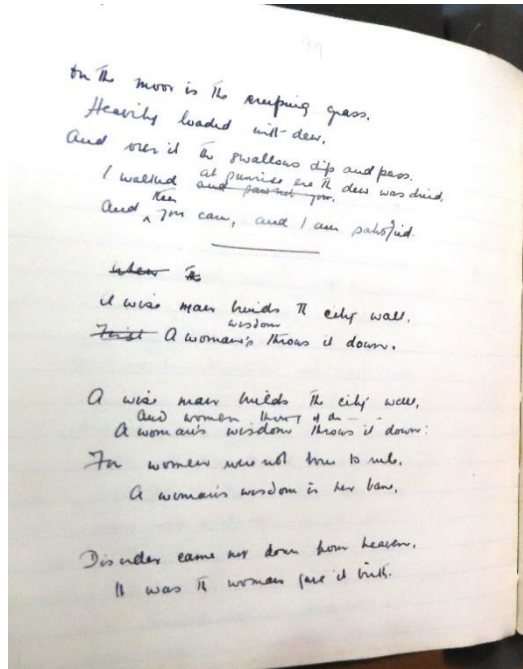


Figure 2 : Cahier de brouillon de Helen Waddell, conservé à la Queen's University Library, Belfast. QUL MS 18/1/3, c. 1911-1912, p. 99. © Louise Anson.

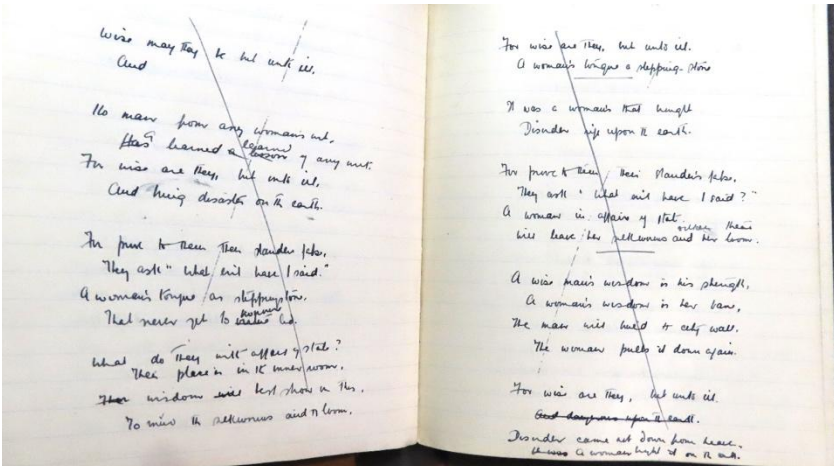


Figure 3 : Cahier de brouillon de Helen Waddell, conservé à la Queen's University Library, Belfast. QUL MS 18/1/3, c. 1911-1912, p. 97-98. © Louise Anson.

Cette première étape du brouillon [Figure 2] montre que la traductrice reprend d'abord la traduction du missionnaire James Legge, comme en témoignent certains choix lexicaux à connotation religieuse tels que « Heaven » ou encore « evil ». Les étapes suivantes du brouillon [Figure 3], qui nous le rappelons progressent de droite à gauche, montrent que la traductrice est à l'origine de parallélismes syntaxiques et de jeux d'antithèse qui visent à accentuer la portée misogyne du texte original, notamment en creusant l'inégalité entre les hommes et les femmes. C'est notamment le cas de l'antithèse qui oppose la force et le malheur à la fin des deux premiers vers ainsi que l'opposition entre « affairs of States » et « inner room ». Si l'expression « inner room » est absente du poème original, elle permet à la traductrice d'opposer l'activité de la vie publique, constituant un pôle masculin, à la passivité de la vie de recluse, constituant un pôle féminin. Le brouillon témoigne de cette construction spatialisée de genre que projette Helen Waddell sur sa traduction. Enfin, la dernière strate du brouillon consiste à incorporer des archaïsmes dans la langue anglaise telles que « hath » pour has, « doth » pour « does », « aught » pour « anything » ou encore « unto » pour « to ». Incruster ces archaïsmes dans la traduction crée une distance ironique vis-à-vis de la portée misogyne du texte original en signalant qu'une telle vision de la femme est nécessairement dépassée et ne peut être formulée qu'à travers des termes obsolètes. La liberté que Helen Waddell prend en tant que traductrice lui permet ainsi de subvertir la misogynie à travers une langue archaïque tout en opérant un grossissement satirique opposant un pôle actif masculin et un pôle passif féminin.

Si Helen Waddell fait le choix de traduire des poèmes misogynes avec une distance ironique, Amy Lowell et Florence Ayscough font le choix inverse en sélectionnant des poèmes écrits par des poétesses ou présentant régulièrement une focalisation féminine. Pour mieux saisir la stratégie de traduction adoptée par les deux consœurs, il peut être intéressant de se pencher sur le titre bilingue de l'anthologie dont le titre anglais *Fir-Flower Tablets* apparaît également sous sa forme en chinois traditionnel : *song hua jian* 松花箋³². Il s'agit d'une référence intertextuelle à la poétesse chinoise Xue Tao 薛涛³³ (770-832), qui était courtisane à Chengdu sous la dynastie Tang. Elle finit par se retirer à la campagne et invente un papier composé de dix couleurs qu'elle trempe dans le « Ruisseau aux Cent Fleurs »³⁴. Sur ce papier, appelé « *song hua jian* 松花箋 », littéralement « tablette de fleur de sapin » en français, elle écrit ses poèmes. Ce choix de titre bilingue signale non seulement l'intention des deux traductrices de rendre

hommage à une poétesse chinoise, mais aussi de rendre accessible la picturalité de la langue chinoise. Cette stratégie, que l'on peut qualifier d'« idéographique », se manifeste notamment par l'insertion de photographie de poèmes calligraphiés dans l'anthologie, mais elle peut également se manifester dans le geste même de traduire. En effet, les traductrices opèrent ce qu'elles appellent des « split-ups » au sein de leur traduction, c'est-à-dire un découpage des composants des caractères chinois. Par exemple, elles traduisent les différents caractères qui désignent le lever du soleil en fonction des clefs qui composent chacun de ces caractères³⁵ :

of which the characters are composed. I have got a poem now which I don't think I can manage as so many of the allusions are a play on word using half the girls name, this half means "to pluck."

Mind you the method of application that we are using is what the Sins won't admit. -- it seems to me they are going to find themselves in rather a difficult place, if they admit anything they ought to admit the whole ; tan, is the moment of sunrise, as you see, the sun is appearing over the horizon. I think even a Sin would admit that. -- well if you can find an exquisite phrase that will bring this picture vividly to the western readers eye, should you not do so ? Our word " sunrise " connotes the red glow before, the light afterwards , the whole business. Tan really means that moment of rising. After that comes Tsao (see margin) the sun is the height of a helmeted man , it is now used in a loose manner for "early". after that comes just jih, sun ; = day. in talking of day one generally says pai jih , "white ~~xxx~~ Sun " , the poet contents himself with just "jih" that is as a rule, it is less wasteful. ~~z~~

The teacher himself reminded me to be sure & use chih to arrive ~~z~~ a bird ~~z~~ dropping to earth) when talking to Sir James. I said to him, (the teacher) "in reading do you see it ?" He replied " Of course, altho' now I don't pay any attention to it, it is like this, the first time your little dog came into the room I looked to see what ~~ix~~ was coming, now he comes & goes continually , I know what it is & pay no attention. , so it is with a character , at first I carefully analyze it , then -- afterwards -- it is there." Can you find a better simile for subconscious? Even I with my slight knowledge, see the characters I know pull themselves apart before me.

I propose that we give as many concrete examples as possible in a sort of index. For instance ; Yuan, a whirlpool (analyses) water, & a fig of meeting streams. (Miss Lowell's rendering) the whirling water of meeting

Figure 4 : Lettre de Florence Ayscough à Amy Lowell, Wei Hai Wei, 8 septembre 1919, MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2. © Houghton Library, Harvard University.

Dans cette lettre [Figure 4], Florence Ayscough explique que « dan 旦 » (aube) décrit un soleil qui se lève à l'horizon, « zao 早 » (tôt) correspond au soleil à hauteur du casque du soldat (十 est la forme ancienne pour le casque 甲) et « ri 日 » (jour) dessine un soleil. La traduction idéographique se manifeste également par la traduction des noms propres³⁶, comme en témoigne cette traduction du poème de la courtisane Qin Yuluan 秦玉鸾 [Tableau 2] de la dynastie Sui (581-618) :

Tableau 2 : Traduction de « Yi qingren shi 忆情人诗 » de Qin Yuluan par Amy Lowell et Florence Ayscough, *Fir-Flower-Tablets*, Boston, Houghton Mifflin, 1921, p.146.

忆情人诗 - 秦玉鸾	CH'IN, THE "FIRE-BIRD WITH PLUMAGE WHITE AS JADE," LONGS FOR HER LOVER [trad. Amy Lowell et Florence Ayscough]
兰幕虫声切	Incessant the buzzing of insects beyond the orchid curtain.
椒庭月影斜	The moon flings slanting shadows from the pepper-trees across the courtyard.
可怜秦馆女	Pity the girl of the flowery house,
不及洛阳花	Who is not equal to the blossoms Of Lo Yang.

Or, au lieu de faire une transcription phonétique de son nom, Ayscough et Lowell le traduisent par « Fire-bird with Plumage White as Jade », décrivant ainsi les caractères qui composent le nom de la poétesse pour le mettre à la portée du public anglophone. Le poème, qui allie l'érudition d'Ayscough et le talent poétique de Lowell, dénonce de façon pathétique la vie de recluse d'une jeune fille : cette stratégie de traduction diffère donc complètement de celle de Helen Waddell, le poème en traduction reprenant presque tous les caractères du poème chinois. De plus, les traductrices accompagnent leur poème d'un péri-texte visant à guider le lectorat et qui provient à l'origine des brouillons épistolaires dans lesquels Florence Ayscough enseigne à Amy Lowell la portée symbolique des caractères³⁷. Dans le poème traduit par les deux consœurs, cet éclairage se retrouve effectivement dans le péri-texte qui explique par exemple que le caractère de l'orchidée « lan 兰 », présent au premier vers, fait référence aux Appartements des Femmes³⁸. Les brouillons épistolaires révèlent ainsi les rouages d'une traduction idéographique cherchant à rendre la poésie chinoise accessible et compréhensible pour le grand public. Par conséquent, la démarche érudite et idéographique d'Ayscough et de Lowell diverge, du moins à première vue, des stratégies de traductions mises en place par Helen Waddell. Néanmoins, une étude comparée de leurs traductions communes, et des brouillons qui en sont à l'origine, ne pourrait-elle pas apporter un nouvel éclairage sur leurs intentions respectives de traductrices ?

DE LA GENÈSE À L'EXÉGÈSE : DIALOGUE TRANSATLANTIQUE D'UN BROUILLON SANS FIN

Si plusieurs strates de brouillon sont nécessaires avant qu'un poème en traduction ne soit publié, cette traduction finale doit-elle cependant être considérée comme un achèvement, un texte fini ? Ou rejoint-elle un réseau intertextuel d'autres traductions du même texte, invitant à un

dialogue entre traductions ? Pour répondre à ces questionnements, nous pouvons prendre appui sur le seul poème chinois traduit en commun par Waddell, Ayscough et Lowell [Tableau 3] et qui est extrait du *Shijing* 诗经 :

Tableau 3 : Traduction de « He guang 河广 » du *Shijing* 诗经, Helen Waddell, *Lyrics from the Chinese*, London, Constable and Company Ltd, 1921, p.8 et Amy Lowell et Florence Ayscough, *Fir-Flower-Tablets*, Boston, Houghton Mifflin, 1921, p.147.

河广 -诗经	Poem VIII [trad. Helen Waddell]	The Great Ho River [trad. Amy Lowell et Florence Ayscough]
谁谓河广 一苇杭之 谁谓宋远 跂予望之	How say they that the Ho is wide , When I could ford it if I tried ? How say they Sung is far away, When I can see it every day?	Who says the Ho is wide? Why one little reed can bridge it. Who says that Sung is far? I stand on tiptoe and see it.
谁谓河广 曾不容刀 谁谓宋远 曾不崇朝	Yet must indeed the Ho be deep, When I have never dared the leap; And since I am content to stay, Sung must indeed be far away .	Who says the Ho is wide? Why the smallest boat cannot enter . Who says that Sung is far? It takes not a morning to reach it.

La comparaison entre ces deux traductions témoigne certes des stratégies de traductions précédemment évoquées, à savoir : une traduction sourciste pour les traductrices étatsuniennes et une traduction plus libre pour la traductrice nord-irlandaise, qui accorde une grande place à la versification³⁹. L'étude des brouillons confirme à nouveau cette lecture puisque le brouillon des consœurs étatsuniennes navigue entre deux rives pour coller au plus près de la signification du poème original : la correspondance entre Ayscough et Lowell rend compte d'au moins trois voyages transpacifiques des brouillons de ce poème⁴⁰. En revanche, le brouillon de Waddell [Figure 5] témoigne davantage d'un travail sur les rimes au détriment de la signification littérale. Par exemple, la traductrice avait d'abord écrit « When I could ford it with a reed », « reed » reprenant le caractère « wei 苇 » au deuxième vers. Or, la rime ne semble pas satisfaire la traductrice qui rature la traduction littérale au profit de « if I tried » qui rime davantage avec « the Ho is wide ». Nous observons le même choix concernant la rime entre « deep » et « leap » dans la deuxième strophe⁴¹.

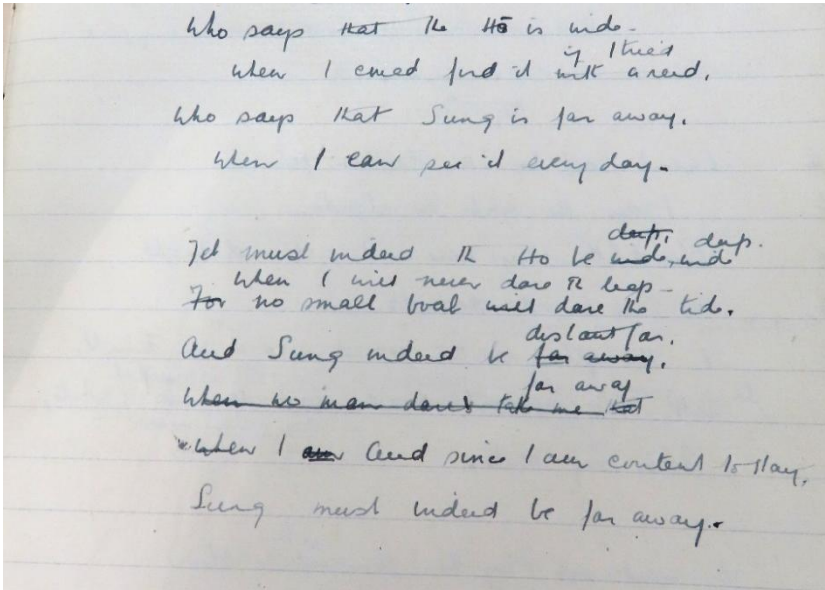


Figure 5 : Cahier de brouillon de Helen Waddell, conservé à la Queen's University Library, Belfast. QUL MS 18/1/3, c. 1911-1912, p. 176. © Louise Anson.

Ces trois traductrices, vivant à la même époque, étaient lectrices les unes des autres : dès lors, comment ont-elle réagi face à la traduction de leurs consœurs ? Force est de constater que le climat concurrentiel du champ de la sinologie à l'aube du XX^e siècle ne laissait que peu de place à une quelconque solidarité féminine. De plus, la presse s'est prêtée à une traductologie comparée entre les anthologies, ce qui n'a pas manqué d'attiser une querelle transatlantique entre les trois traductrices. En effet, dès la sortie de *Fir-Flower Tablets*, la revue *Poetry*⁴² a proposé une traductologie comparée du seul poème traduit en commun par les trois femmes, cette lecture comparée étant menée par Eunice Tietjens⁴³. Amy Lowell a alors écrit une réponse, également publiée dans la revue *Poetry*, pour défendre son anthologie : l'exégèse traductologique prolonge ainsi le brouillon en éclairant les différentes stratégies de traduction. Dans sa réponse, Amy Lowell qualifie la traduction de Helen Waddell d'« altération »⁴⁴ du poème chinois avant de mettre en miroir sa version avec celle de sa consœur. Elle ajoute alors : « [I]l n'est pas question de *fording*, de *leaping* ou de *being content to stay*. La dernière strophe de Miss Waddell s'écarte complètement du sens de l'original [...] »⁴⁵. Cette querelle transatlantique, placée sous le signe du comparatisme, met à jour la présence de la traductrice dans le corps même de sa

traduction : ses stratégies et ses opinions se trouvent là, au creux du poème chinois avec lequel elles s'entremêlent. Or, si les traductrices étatsuniennes et la traductrice nord-irlandaise s'opposent sur la forme de leur traduction, qu'en est-il du fond ? Quelles idées et quelles représentations de la Chine défendent-elles dans leurs poèmes ?

Le périphrase peut être une clef de réponse à ces questions puisque, du moins concernant l'extrait du *Shijing* 诗经 traduit en commun, les traductrices insistent sur le contexte d'énonciation. Elles prennent soin d'expliquer que ce poème est écrit du point de vue d'une femme rejetée, déracinée de son ancrage familial et dont la présence est devenue inconvenante parmi les siens. Dès lors, le poème décrit une tension entre la proximité géographique de la famille et la distance créée par les conventions sociales. Florence Ayscough, dans sa correspondance, s'identifie à cette femme lorsqu'elle se trouve au Canada et que son pays natal, la Chine, lui manque : « [...] juste ciel, je veux vraiment y retourner. Je me sens un peu comme la dame qui chantait il y a deux mille ans : "Qui dit que le Ho est large ? Il suffit d'un petit roseau pour le franchir," et ainsi de suite »⁴⁶. Nous retrouvons cette identification du côté de Helen Waddell lorsqu'elle écrit dans le périphrase : « D'autres choses [...], plus difficiles à surmonter que la Distance, peuvent empêcher l'accès à un Lieu »⁴⁷. La traductrice fait ainsi le choix de dénoncer les interdits et les obstacles auxquelles les femmes sont confrontées.

Finalement, à l'aube du XX^e siècle, les anthologies de Waddell, Ayscough et Lowell offrent au public anglophone de nouvelles représentations de la femme chinoise et plus largement de la poésie chinoise. Le brouillon préserve le contexte de production de ces représentations et rend visible le travail de la traductrice, cette passeuse de textes entre les mondes. C'est au cœur du brouillon que nous pouvons deviner la présence de la traductrice, incrustée par petites touches dans les trésors de la poésie chinoise, des trésors qui à travers elle gagnent la scène littéraire internationale. Un contemporain chinois parti vivre aux États-Unis⁴⁸ écrit ainsi à Amy Lowell lors de la parution de son anthologie :

C'est par le biais de [...] dames comme vous que les échanges intellectuels sont rendus possibles et qu'une meilleure appréciation mutuelle de l'Orient et de l'Occident peut se produire. Vous offrez l'immortalité à nos poètes dans cette partie du monde.⁴⁹

NOTES :

¹ Bensoussan Albert, « Traduire, dit-elle », *L'Envers du Miroir*, n° 1, automne 1982, p. 71.

² La première occurrence du terme « critique génétique » remonte à 1979. Voir Aragon Louis, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979.

³ Kilmacrew House, Banbridge, United Kingdom.

⁴ Nous remercions chaleureusement Louise Anson pour nous avoir cédé les droits afin que nous puissions reproduire les brouillons de Helen Waddell dans cette publication.

⁵ Voir Goujon Francine, *Brouillons d'écrivains, du manuscrit à l'œuvre*, Paris, Flammarion, 2004.

⁶ Fabre Daniel, *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, 1997.

⁷ Grésillon Almuth, *La mise en œuvre : itinéraires génétiques*, Paris, CNRS édition, 2008, p. 25-26 : « Sous peine de donner dans l'arbitraire absolu, le généticien doit se soumettre d'abord au langage d'un objet sémiotique particulier, en procédant à ce qu'on appelle "l'analyse matérielle". Celle-ci, s'inspirant de la codicologie appliquée aux manuscrits anciens, consiste à décrire la nature des supports – cahier, carnet, calepin, feuille volante, format, filigrane – caractéristiques qui aident souvent à dater le document. [...] L'analyse matérielle est suivie d'un exercice souvent fastidieux : toute trace verbale écrite doit être déchiffrée. L'image que présentent certains brouillons dit assez la difficulté de cette tâche, qui débouche sur l'établissement d'une "transcription diplomatique" dactylographiée, c'est-à-dire une reproduction du manuscrit qui respecte fidèlement les blancs des interlignes et des marges ainsi que l'emplacement exact des formes dans l'unité de la page ».

⁸ Voir : <https://melissabradshaw.org/amy-lowell-letters-project/>

⁹ James Legge, *The Chinese Classics: with a Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes*, London, Trubner, Volume 4: *The She king (Classic of Poetry)*, 1871.

¹⁰ Waddell Helen, *Lyrics from the Chinese*, London, Constable and Company Ltd, 1921, p. xi : « And a generous scholar; for at the end of "the great travail so gladly spent," he leaves it to the pleasure of "anyone who is willing to undertake the labour . . . to present the pieces in a faithful metrical version." These stones are from his quarry; it was under the great Sinologue's Act of Indulgence that these lyrics were chosen ».

¹¹ *Ibid.*, [nous traduisons] p. xi : « The translator [...] hath inserted... false stitches of his own ».

¹² Le *Shijing*, également appelé *Le Classique des vers*, est le plus ancien recueil de poésie chinoise. Il est composé de trois cent cinq poèmes remontant du XI^e au V^e siècle avant notre ère.

¹³ Les « Written Pictures » constituent la seconde section de l'anthologie *Fir-Flower Tablets*. Il s'agit de traductions réalisées à partir de poèmes calligraphiés datant du XVI^e au XIX^e siècle.

¹⁴ Florence Ayscough à Amy Lowell, St Andrews, August 3, 1918 : « What I want to do now is to discover the best method of our being clear to each other. I will send always a paraphrase, a literal analysis, and as many explanatory notes as possible ». MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

¹⁵ Florence Ayscough à Amy Lowell, Shanghai, China, April 25, 1919 : « Shall wait anxiously for the result of your polishing of it ». MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

¹⁶ Florence Ayscough essaie d'éclairer le sens du caractère *qian* 乾 qui représente un des trigrammes de la cosmologie taoïste, duquel s'inspire l'architecture chinoise. Une photographie du Palais de la Pureté céleste (*qianqing gong* 乾清宮) Pékin accompagne ainsi sa lettre du 5 octobre 1921, photographie que Ayscough suggère à Lowell d'observer avec une loupe grossissante (« magnifying glass »). MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

¹⁷ Florence Ayscough à Amy Lowell, Wei-Hai-Wei, July 26, 1919 : « I am becoming more discouraged than ever; it seems so utterly *impossible* to render, or rather to make clear to you, all that the poems contain ». MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

¹⁸ Florence Ayscough à Amy Lowell, Wei-Hai-Wei, July 28, 1919 : « I am also rather discouraged at the *impossibility* of conveying to a Western reader all that a Chinese poem conveys to a Chinese ». MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

¹⁹ Florence Ayscough à Amy Lowell, Wei-Hai-Wei, July 26, 1919 [nous traduisons] : « [...] the pulling of the character to pieces is evidently *all important* in those older poems. I think that you will like it; but it is hard, and the hunting up of the ancient forms is very slow work ». MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

²⁰ Amy Lowell à Florence Ayscough, Brookline, Mass., 24 July, 1918 [nous traduisons] : « [...] your remarks have caused me to tear my hair out in handfuls [...]. Everything I did seemed to spoil the cadence which is particularly good in this poem, so finally, after struggling and struggling over it, I have determined to leave it as it is, if you are satisfied. [...] Those two flat statements of two words each, following directly after one another, are perfectly terrible I think, and I worked an hour and a half trying to get one of them out, with the result that it seems to me that I cannot get anything that suits me at all ». MS Lowell 19-19.4, MS Lowell 19.1 (56), Box 31, Houghton Library, Harvard University.

²¹ Amy Lowell à Florence Ayscough, Brookline, Mass., 24 January, 1920 : « It is only that you are losing your eye for literature a little in your desire for accuracy. It is the poet's business to reproduce the effect in a translation; he must, of course, be as accurate as possible, but the effect is the real accuracy – the perfume of a poem ». MS Lowell 19-19.4, MS Lowell 19.1 (56), Box 31, Houghton Library, Harvard University.

²² Florence Ayscough à Amy Lowell, Shanghai, December 17, 1920 : « Oh Amy, dear, it makes me feel badly to think how much you are having to suffer. [...] Well, Lois wrote you that I had typhoid. It was a nuisance!! ». MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

²³ Florence Ayscough à Amy Lowell, St. Andrews, September 10, 1921 : « I have cut my finger, right fore, and it is done up, so please forgive all these "typist's errors". It is strange how having one's finger out of commission throws one out ». MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

²⁴ Amy Lowell à Florence Ayscough, Brookline, Mass., 28 June, 1921 : « Where on earth are you! I sent a cable to you some time ago to England requesting an answer, but got no reply »; Amy Lowell à Florence Ayscough, Brookline, Mass., 2 July, 1921 : « Thank Goodness you are in this side of the ocean! ». MS Lowell 19-19.4, MS Lowell 19.1 (56), Box 31, Houghton Library, Harvard University.

²⁵ Florence Ayscough à Amy Lowell, Wei-Hai-Wei, September 8, 1919 : « The time consumed in communicating is appalling. Just think – your letter, written July 29, reached me September 8! [...] please ask your secretaries to use thicker envelopes, linen-lined if the packet is large. The one that came to-day was hardly hanging together; in fact, I don't see how it arrived at all ». MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

²⁶ Florence Ayscough à Amy Lowell, Shanghai, October 3, 1919 : « The mails are so *very* bad because there have been quarantine regulations on account of cholera. All mails are transhipped in Japan – to be dealt with as the Japanese think best. It causes appalling delay... ». MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

²⁷ Amy Lowell à Florence Ayscough, Brookline, Mass., August 4, 1918 [nous traduisons] : « But you will simply have to come back when the book is ready, for the final touches before it goes to the press. Which is, I fear, sure to be "after the war", owing to paper restrictions ». MS Lowell 19-19.4, MS Lowell 19.1 (56), Box 31, Houghton Library, Harvard University.

²⁸ Florence Ayscough à Amy Lowell, Shanghai, December 22, 1918 [nous traduisons] : « For the first time the necessities of the War have come to us in the Far East » [phrase interrompue, la lettre reprend le 28 décembre] « the need of Siberia are simply *awful*. In a small community like this there are only a certain number of people who work, and they have to do double duty. It is especially the organizing of work that is needed, and that happens to be my talent – so I am working about 24 hours a day. [...] I can't tell you how I long to be at the work – but this other must be done ». MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

²⁹ Simon Sherry, *Gender and Translation*, Londres, Routledge, 1996, p. 28 [nous traduisons] : « The principles of feminist translation are, as we have shown, best illustrated when applied to texts which call for an active process of rewriting. The corollary question then becomes: what happens to the feminist translator when she is faced with less writerly texts, or, worse, texts which are esthetically or ideologically antipathetic to her? This question suggests a larger one: should translators work only on “sympathetic” rather than “antagonistic” texts? ».

³⁰ *Ibid.*, p.28 [nous traduisons] : « ideologically unfriendly texts ».

³¹ Nous traduisons pour la « traduction littérale ».

³² En chinois simplifié : 松花箋. Seul le titre en chinois traditionnel apparaît sur la couverture, dont le titre anglais est absent.

³³ Ayscough Florence, Lowell Amy, *Fir-Flower-Tablets*, Boston, Houghton Mifflin, 1921, p.xcv : « A word as to the title of this book: There lived at Ch'êng-tu, the capital of Szechwan, early in the Ninth Century, a courtesan named Hsieh T'ao, who was famous for her wit and verse-writing. Hsieh T'ao made a paper of ten colours, which she dipped in a stream, and on it wrote her poems. Now, some years before, a woman had taken the stole of a Buddhist priest to this stream in order to wash it. No sooner than the stole touched the water than the stream become filled with flowers. In an old Chinese book, “The Treasury of Pleasant Records”, it is told that, later in life, Hsieh T'ao gave up the “fir-flower tablets” and made paper of a smaller size. Presumably this fir-flower paper was the paper of ten colours. The mountain stream which ran near Hsieh T'ao's house is called the “Hundred Flower Stream” ».

³⁴ Nous traduisons le toponyme à partir de l'anglais. *Ibid.*, p.xcv : « Hundred Flower Stream ».

³⁵ Florence Ayscough à Amy Lowell, Wei-Hai-Wei, September 8, 1919 : « *Tan* is the moment of sunrise; as you see, the sun is appearing over the horizon. – I think even a Sin would admit that. – Well, if you can find an exquisite phrase that will bring this picture vividly to the Western reader's eye, should you not do so? Our word “sunrise” connotes the red glow before, the light afterwards: the whole business. *Tan* really means the *moment* of rising. After that comes *Tsao*, the sun is the height of a helmeted man; it is now used in a loose manner for “early”. After that comes *Jih*, sun, i.e., day. In talking of day one generally says *pai jih*, “white sun”; the poet contents himself with *jih* -that is, as a rule. It is less wasteful ». MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

³⁶ Amy Lowell et Florence Ayscough ne traduisent cependant pas les toponymes des villes comme en témoigne la translittération de « Loyang » pour la ville de Luoyang 洛阳 dans le poème. Voir Amy Lowell à Florence Ayscough, Brookline, Mass., 24 January, 1920 : « I do not believe in translating the names of any of the towns. It does not go well in English, and, by keeping the Chinese name in the title of a place or province or things of that sort, we keep the Chinese flavor ». MS Lowell 19-19.4, MS Lowell 19.1 (56), Box 31, Houghton Library, Harvard University.

³⁷ Lorsqu'Amy Lowell veut traduire « *luan* 鸛 » par « phenix » (Amy Lowell à Florence Ayscough, Brookline, Mass, 16 August, 1919), Florence Ayscough lui explique qu'il faut distinguer « *feng* 凤 » de « *luan* 鸛 », chacun de ces caractères désignant un oiseau mythique chinois qui ne peut être traduit par « phenix » (Voir Florence Ayscough à Amy Lowell, Shanghai, October 3, 1919, MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University).

³⁸ Ayscough Florence, Lowell Amy, *Fir-Flower-Tablets*, Boston, Houghton Mifflin, 1921, p. lvii : [au sujet du caractère « *lan* 兰 »] : « In poetry, it is also used in reference to the Women's Apartments and everything connected with them, suggesting, as it does, the extreme of refinement ».

³⁹ Amy Lowell accorde néanmoins elle aussi une grande importance au rythme et à la versification de sa traduction comme elle l'explique dans la presse : « In the first place, my version is not in free verse, but in strict meter. It is in trimeter. The first line of each stanza is iambic; the second, iambic with an alternative anapest, in one stanza with two anapests, and a feminine ending. The pattern is perfectly regular. My slight departures from the order of Professor Legge's words were just to keep this pattern », in Lowell Amy, « Miss Lowell on Translating Chinese », in *Poetry*, Dec. 1922, Vol. 21, No. 3, p. 170.

⁴⁰ Cette « Ode » est mentionnée dans trois lettres : Florence Ayscough à Amy Lowell, Near Medicine Hat, Sunday, July 25, 1920 ; Amy Lowell, Brookline, Mass., 28 October, 1920. MS Lowell 19-19.4, MS Lowell 19.1 (56), Box 31, Houghton Library, Harvard University. [Ode envoyée un peu plus tard par la secrétaire Anne Moran : « The “Ode” which Miss Lowell mentions I am not enclosing, for she was working on it last night, and it is still in her room and cannot be reached. I shall send it along in a few days »] ; Florence Ayscough à Amy Lowell, Near Fort William, April 22, 1921. MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

⁴¹ Helen Waddell avait d’abord écrit : « Yet must indeed the Ho be wide // When no boat will dare the tide ».

⁴² Tietjens Eunice « On Translating Chinese Poetry : II », in *Poetry: A Magazine of Verse*, Sep., 1922, Vol. 20, No. 6, pp. 328-332.

⁴³ Eunice Tietjens (1884-1944) est une poétesse et écrivaine étatsunienne qui a notamment vécu en Chine. Elle est la sœur de Louise Hammond qui, en 1922, préparait la publication de traductions versifiées de poèmes chinois. Dans sa réponse à Eunice Tietjens dans *Poetry*, Amy Lowell estime que sa consœur cherche à décrédibiliser *Fir-Flower Tablets* afin de valoriser les traductions que prépare sa sœur : « Ce que Mme Tietjens essaie de faire, c’est de préparer les lecteurs à comprendre les travaux de sa sœur, Mlle Hammond, sur les rythmes chinois. Mais le bon vin n’a pas besoin d’éloges, et Miss Hammond, en tentant ce qui n’a jamais été tenté auparavant, est certaine d’avoir un public avide et curieux. » [“What Mrs. Tietjens is trying to do is to prepare readers to understand her sister, Miss Hammond’s, studies in Chinese rhythms. But good wine needs no bush, and Miss Hammond, in attempting what has never been attempted before, is certain of a curious and eager audience”, in Lowell Amy, « Miss Lowell on Translating Chinese », *Poetry: A Magazine of Verse*, Vol. 21, No. 3 (Dec., 1922), p. 172].

⁴⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 169 [nous traduisons] : « [T]here is nothing about fording, or leaping, or being content to stay. Miss Waddell’s last stanza departs entirely from the meaning of the original [...] ».

⁴⁶ Florence Ayscough à Amy Lowell, St. Adrews, June 25, 1918 [nous traduisons] : « [...] dear me, I do want to go back. I feel a good deal like the lady who sang two thousand yeas ago: “Who says the Ho is wide? Why, one small reed can bridge it,” and so on ». MS Lowell 19-19.4 (50), Box 2, Houghton Library, Harvard University.

⁴⁷ Waddell Helen, *op.cit.*, p. 8 [nous traduisons] : « Other things [...] more difficult to overcome than Distance, may keep one from a Place ».

⁴⁸ Il s’agit de Telly Howard Koo, titulaire d’un doctorat de l’Université de Harvard.

⁴⁹ Koo Telly Howard à Amy Lowell [nous traduisons], November 1921 : « It is through [...] ladies like you, that the exchange of intellect is made possible, and that a better mutual appreciation of the East and West can be effected. You are lending immortality to our poets in this part of the world ». MS Lowell 19-19.4, MS Lowell 19, (690), Box 14.

Le brouillon dans la recherche historique sur les relations internationales : s'adapter à la vastitude

Alice Vasseur

Laboratoire IHRIM

(Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités)

Le brouillon n'est sûrement pas le premier objet d'étude auquel l'on pense quand on parle de recherche en histoire, il est plus souvent associé aux travaux de littérature, d'arts graphiques. Pourtant, si on le considère ainsi, il existe bel et bien des brouillons d'archives, des brouillons de correspondances, de textes, écrits par les acteurs de l'histoire que l'on étudie. Ils ont une valeur inestimable, ils sont une porte ouverte sur le chemin de réflexions de l'auteur de tel texte : ce qu'il a regretté d'écrire, les mots qu'il a commencés sans jamais les finir, les phrases qu'il a préférées à d'autres. On y voit les adjectifs moins péjoratifs, parfois plus objectifs, qu'il a choisis à la place du premier qui est apparu, celui qui semblait être plus sincère. Cela est d'autant plus pertinent lorsque, comme pour ma thèse sur « La France et ses alliances diplomatiques dans la Guerre du Pacifique (1879-1884) : la construction d'une politique d'influence en Amérique latine et les défis de la modernité », les brouillons en question sont ceux de correspondances *diplomatiques*. Il s'agit de lettres évoquant des questions politiques risquées pour le Gouvernement Français, des textes exposant la position officielle et officieuse de celui-ci face à ce conflit et surtout face à l'action diplomatique hégémonique des États-Unis. Dans cette perspective, l'on comprend mieux pourquoi certaines choses sont raturées ou atténuées, comme nous le verrons dans notre dernier point. Le brouillon est alors un objet à étudier et il est ici dans sa forme inachevée. On le définit ici comme ce qui est écrit avant la version finale, la mise au propre¹.

Pourtant, si l'on s'éloigne un peu du brouillon comme objet d'étude pour le chercheur, il peut être alors un outil de travail, et n'est pas par essence nécessairement inachevé. Il peut avoir une fonction unique, un début et une fin, et servir de support pour la rédaction finale de la thèse. Apparaissent ainsi le brouillon informatique, celui de logiciel de traitement de texte, et le brouillon papier, le manuscrit. Pour étudier leurs différences d'utilité et surtout leurs avantages et inconvénients respectifs, nous nous pencherons, dans un second point, sur le cas

d'analyses quantitatives et qualitatives dans le cadre d'une étude du traitement de la Guerre du Pacifique dans la presse française, italienne et espagnole. Le brouillon papier prend alors toute sa valeur face aux outils numériques, car il peut offrir une meilleure vision d'ensemble face à un grand nombre de données, il offre aussi une meilleure assimilation des informations récoltées et calculées, car écrire à la main impose au chercheur de prendre plus son temps et d'ingérer une à une chaque information. Toutefois, cela n'empêche pas de reconnaître les grands avantages du brouillon informatique, modifiable à l'infini, et que l'on peut agrémenter de codes couleur, de soulignements, de mises en gras, pour classer les informations, par exemple. Ce sera alors l'occasion de nous interroger sur les fonctions, les usages et les formes de ces brouillons de chercheurs.

Mais pour changer encore d'échelle et faire à nouveau un pas en arrière afin d'avoir une vue plus globale, nous commencerons par réfléchir sur la place inévitable du brouillon dans tout travail écrit et surtout sur le brouillon abstrait, celui de la méthodologie du chercheur. En effet, travailler sur une thèse au sujet si vaste nécessite de développer soi-même sa propre méthodologie, c'est-à-dire, partir de nombreux axes méthodologiques (les *brouillons* méthodologiques), pour en extraire une qui nous soit satisfaisante. Il convient alors de s'inscrire dans une tradition historiographique, tout en en dessinant une nouvelle, en herbe, brouillonne. Dans cet article fondé sur une analyse, un ton et des exemples assez personnels, nous allons chercher à comprendre la différence entre varié et confus, entre vaste et brouillon, et voir quels sont les outils pour restructurer tout cela. Ce qui pousse à s'interroger sur la nécessité ou non de *recadrer* les brouillons et sur cette tendance à dessiner des cadres autour des choses, idées et personnes éparpillées. Le brouillon est-il négatif ? N'est-il pas nécessaire à la création ?

BROUILLON MÉTHODOLOGIQUE

Au commencement de chaque travail universitaire était le désordre. Il ne paraît pas possible de commencer à rédiger sa thèse d'un seul trait, de collecter les archives utiles en une fois, et que tout en ressorte de manière ordonnée. En effet, le brouillon est un mode nécessaire d'acquisition de savoirs : le *savoir* du chemin à prendre, le *savoir* du chemin à ne pas prendre ou à suivre peut-être plus tard, le *savoir* des personnes à contacter pour nous conseiller, des sources à aller chercher, et tant d'autres choses. En ce qui concerne la thèse en particulier, le brouillon est une base, la fondation nécessaire, qu'il soit sous forme

papier ou document de traitement de texte informatique. Le chercheur en herbe y écrit ses premières pistes, très éparpillées, toutes les idées qui lui serviront peut-être bien plus tard, ou peut-être jamais, les personnes que son directeur ou sa directrice lui conseille de contacter, les centres d'archives où il se rendra. Tout commence ici, dans ces lignes brouillonnes, dans ces phrases qui n'ont aucun lien, à part une succession de tirets les uns au-dessus des autres. Puis, pendant que la thèse progresse, les nouveaux brouillons apparaissent. On peut alors choisir de créer un nouveau document de traitement de texte à chaque fois que l'on ajoute des changements majeurs dans notre rédaction, pour pouvoir garder le brouillon précédent, pour que ces premières idées ne disparaissent pas à tout jamais. Car oui, combien de fois a-t-il été utile pour chacun d'entre nous de ne pas avoir tout effacé, d'avoir gardé certains brouillons électroniques. Dans tout cela, et très tôt dans ce travail de thèse, notre *brouillonnerie* vient se faire rappeler à l'ordre par les problématiques que l'on se trace, les parties et sous-parties et sous-sous-parties qui encadrent notre texte, par les méthodologies qui posent les rails à suivre pour que notre thèse voyage sereinement jusqu'à son arrivée. Mais cela n'est pas une contrainte et ne renie pas du tout le brouillon, au contraire, se tracer un chemin clair au milieu des brouillons broussailleux nous fait avancer plus vite, plus directement, plus clairement. C'est pourquoi les chercheurs expérimentés nous enseignent alors des méthodologies de travail pour ne pas nous laisser dépourvus face à cette montagne d'idées, de sources, de livres.

Mais il y a aussi et surtout les méthodologies d'analyses, selon notre domaine de recherches. Il y a derrière nous des décennies de développement de méthodologies par de grands chercheurs, et pour ne pas travailler de manière éparpillée, nous n'avons qu'à suivre ce chemin...ou non. Non, nous avons aussi une autre possibilité ou nécessité, celle de réunir différentes méthodologies en une nouvelle ébauche méthodologique. Tel est le cas de la thésarde derrière ces lignes. Effectivement, la thèse en question étudie différents aspects de la France et ses alliances diplomatiques dans la Guerre du Pacifique (1879-1884). Cependant, il ne s'agit pas d'une méthodologie de l'histoire diplomatique pure. On se dirige alors vers une histoire des relations internationales, d'après la vision de Laurent Henninger² : une conception de l'histoire militaire qui s'inscrit dans la continuité de l'École des Annales de 1930, en utilisant les apports de la Nouvelle Histoire. Dans tout cela, cette thèse étudie l'action diplomatique de la France, à travers le prisme de l'étude des regards sur l'Autre comme l'a déjà entrepris Jean-Philippe Luis³, et de l'analyse des individualités

des acteurs des relations internationales. Mais pour mieux comprendre cette action diplomatique, on y ajoute toute une étude du traitement de cette guerre dans la presse française (espagnole et italienne), afin de connaître encore plus la place de ce conflit dans la société française en particulier, et le point de vue de différents journaux sur cette guerre, les belligérants et sur la gestion du conflit par le Gouvernement Français. Puis pour avoir une compréhension plus large encore, il nous faut alors une troisième grande partie traitant d'une des causes majeures de l'implication diplomatique de la France (et de l'Europe), c'est-à-dire le sort des créanciers français et des grandes compagnies françaises ayant investi dans la dette péruvienne et dans le guano, ruinés par la guerre. En lien avec cela, il apparaît alors nécessaire d'étudier une dernière conséquence de ce conflit, celle sur le monde agricole français de la fin du XIX^e siècle, avec l'arrêt des importations de guano⁴ (engrais très utilisé à l'époque)⁵.

Toutes ces énumérations sont présentées ici pour illustrer la *brouillonnerie* méthodologique lorsque l'on sort du cadre simple de l'histoire diplomatique. Si utiliser plusieurs méthodologies, dans une perspective pluridisciplinaire, peut sembler brouillon, dans le sens « éparpillé », il est aussi vrai que ce fait de mélanger plusieurs méthodologies est en lui-même un brouillon, dans le sens de première étape, de base, d'ébauche, pour dessiner petit à petit une nouvelle façon de travailler l'histoire, pour que d'autres chercheurs lissent les contours de cette méthodologie multi méthodologique et la dessinent de plus en plus finement. Chaque sujet historique nécessite sa propre méthodologie, et le tout ensemble constitue donc une nouvelle méthodologie d'histoire des relations entre pays (et non seulement entre États) en allant au-delà de la conception de Pierre Renouvin : « L'étude des relations internationales s'attache surtout à analyser et à expliquer les relations entre les communautés politiques organisées dans le cadre d'un territoire, c'est-à-dire entre les États »⁶. Il ne s'agit pas non plus de l'ancienne conception de l'histoire diplomatique comme l'a définie Jacques Thobie en 1986 : « Elle se propose d'exposer et d'expliquer les relations entre États, à travers leur expression politique, sur la base de documents issus des ministères des Affaires étrangères »⁷. En décidant de travailler sur autant d'aspects différents de la question des relations, au sens très large, entre la France, deux pays européens, et les trois belligérants de la Guerre du Pacifique, le risque alors présent est de s'éparpiller, donc d'être trop brouillon. Or, un sujet *vaste* n'est pas nécessairement *confus*. C'est pour contrer cette possibilité qu'il faut partir d'un brouillon méthodologique et cadrer cela avec des méthodologies plus précises,

les assembler entre elles, et ensuite se dessiner des problématiques claires. L'on pourrait alors dire qu'être brouillon est donc quelque chose de négatif, puisque cela appelle un recadrage, et que ce vocabulaire en lui-même semble restrictif et péjoratif.

Mais cela serait ignorer qu'une thèse a pour but d'être lue et comprise par autrui, afin de transmettre un savoir, des découvertes, et comme « ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement »⁸, il semble alors indispensable de présenter toutes ces informations avec clarté. Cela n'est pas restrictif, au contraire, un brouillon ne va jamais bien loin car il tourne vite en rond, ou bien il n'est pas très développé. La structure aide à créer et à développer une idée de base, que ce soit dans la rédaction d'une thèse comme dans l'art, c'est pourquoi l'on parle de « contraintes permissives »⁹ (dans le sens premier et neutre de cet adjectif). En somme, le brouillon n'est pas à *annuler* mais à exploiter. Il ne disparaît pas, il est remodelé. Il se trouve toujours en toile de fond du texte final. Il laisse ensuite la place à de nouveaux brouillons au fur et à mesure de l'avancée des recherches, comme évoqué plus tôt, qui sont à leur tour restructurés.

BROUILLONS DE TRAVAIL

Effectivement, en changeant d'échelle et en prenant un exemple particulier (celui de la presse), de nouveaux brouillons apparaissent alors et en particulier les brouillons écrits sur du papier. Les brouillons mentionnés dans la partie précédente étaient avant tout des brouillons informatiques. Mais pour certaines personnes, il semble que pour une meilleure visualisation et une plus directe compréhension de certaines informations, la rédaction brouillonne sur papier (le contraire de ce qu'on l'on appellerait au propre sur ordinateur comme si le brouillon était sale) s'impose. Il est vrai que le brouillon informatique ne se perd pas, peut se modifier sans avoir à écrire en dessous de ce que l'on vient d'écrire et de raturer, et on ne peut pas l'utiliser comme marque-page dans un livre que l'on rend ensuite à la bibliothèque en oubliant de l'en retirer... Mais pour beaucoup, l'écriture à la main sur du papier, aussi archaïque que cette pratique puisse paraître, aide encore à la réflexion¹⁰, à la compréhension et à la mémorisation¹¹.

Pour parler de cela à travers un cas particulier, il convient ici d'évoquer une sous-partie de la grande partie de cette thèse, sur l'étude de la presse française, italienne et espagnole et de leur traitement de la Guerre du Pacifique entre 1879 et 1884. Il s'agit d'une étude quantitative et qualitative de huit journaux français, deux italiens et deux espagnols. L'étude qualitative consiste en l'analyse de la manière

d'évoquer la guerre (quels termes utilisés) et les trois pays et trois peuples impliqués dans ce conflit (les marques de mépris, d'admiration, de dédramatisation du sujet, etc.), les fautes toponymiques ou erreurs dans les faits rapportés, les prises de parti, les axes choisis pour évoquer la guerre, etc. L'étude quantitative, elle, est plus statistique et cherche à montrer le nombre de publications liées à ce conflit, par jour, par mois, pour chaque année et chaque journal afin d'en déduire le degré d'importance qui lui est conféré.

C'est pour cette dernière que les brouillons papiers se sont rendus primordiaux pour cette thèse. Il existe évidemment des outils informatiques pour créer des tableaux, pour calculer même directement des statistiques. Mais pour une meilleure visualisation d'ensemble, il a été préférable, et cela s'est même imposé comme allant de soi, sans réflexion préalable, de faire ces calculs sur un brouillon papier. Cela a aussi été plus appréciable d'un point de vue cognitif, plutôt que de laisser un logiciel calculer tout lui-même. Dans des études qui semblent souvent un peu éloignées du réel, du concret, pourquoi tout virtualiser davantage ?

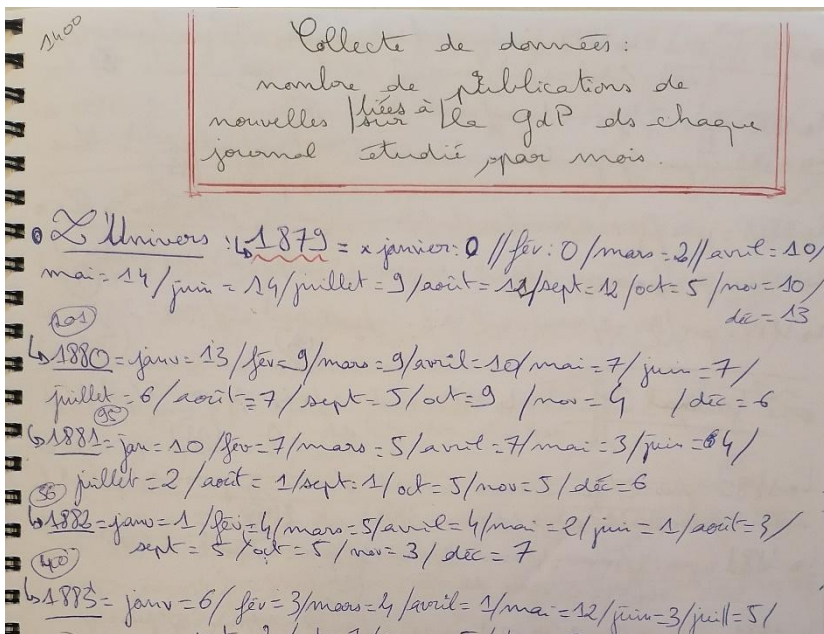


Figure 1 : Exemple de prise de note de chaque publication de nouvelle sur la Guerre du Pacifique pour le journal L'Univers.

Ainsi, comme le montre cette première image, le brouillon papier, aussi mal écrit soit-il, est une chose très personnelle, qui n'a à se faire

comprendre que par son auteur, et qui prend toute sa valeur dans le fait qu'il aide à regrouper les données collectées et à les voir dans leur ensemble. Pour ce faire, il a fallu reprendre le brouillon informatique où tous les extraits de journaux mentionnaient la Guerre du Pacifique, et les compter par mois, par année et par journal. Le travail manuel de comptage et d'écriture à la main pour créer ce brouillon permet ainsi de prendre le temps, de mieux assimiler les informations et de se les approprier. La forme brouillonne a donc toute sa place dans ce travail de collecte de données, et est la base pour une mise en forme structurée dans le corpus de la thèse.

À cela s'ajoute le calcul de moyennes et de médianes afin d'établir ensuite des courbes montrant les tendances de chaque journal, puis des journaux étudiés dans leur ensemble, dans leur évocation de ce conflit durant les années analysées.

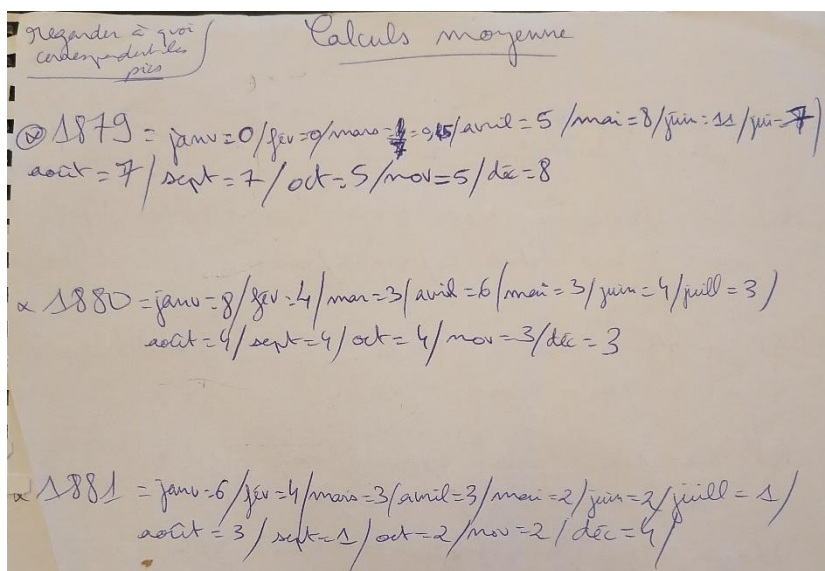


Figure 2 : Extrait des calculs de médiane et de moyenne.

Encore une fois, on est ici en plein dans l'essence éphémère du brouillon. Il n'est qu'un tremplin vers la forme définitive, la forme *au propre*. Mais cela montre aussi que le brouillon n'est pas toujours inachevé. Il peut, comme dans cet exemple, avoir une mission unique (calculer les moyennes de publications) et s'achever ainsi. Il n'est pas appelé à être redéveloppé plus tard. Il est un outil avec un début et une fin définis. De plus il demeure un espace de gribouillages d'idées, de pistes pour le texte définitif, comme le montre l'annotation en haut à

gauche, qui ne fait pas partie normalement du calcul des moyennes. C'est en cela que le brouillon demeure mouvant.

L'analyse qualitative a aussi nécessité un brouillon, mais celui-ci est informatique. Il y a le brouillon de collecte de tous les extraits de ces journaux évoquant le conflit, puis le brouillon de rédaction de cette partie. Ce second est éphémère et mouvant, puisqu'il est retouché sans cesse, amélioré, développé, raccourci. Le premier lui est plutôt définitif, car il est une base de données (à l'instar du brouillon papier de l'étude quantitative). Des données, des citations, qui sont ensuite à ordonner, à classer et à analyser dans le texte de la thèse. Ce fichier n'est pas amené à disparaître, mais il n'est pas non plus utilisable dans sa forme brute. Il faut de la structure et beaucoup de tri. Mais il est bien un brouillon puisque créé, rédigé par la chercheuse, pour rassembler les citations collectées et en avoir une vue d'ensemble. La forme informatique prend alors tout son sens par la rapidité de rédaction d'un brouillon si long grâce au clavier d'ordinateur, mais aussi parce que l'on peut se corriger plus facilement. Ce n'est pas un brouillon à but créatif, même si de sa rédaction surgissent beaucoup d'idées pour l'analyse et que l'on note où l'on peut, à l'exemple de la figure ci-dessous.

INTRO

Dire dans intro générale de cette grande partie d'où venaient les infos : dépêches | de
quelles villes et infos venant des légations et des journaux étrangers + difficile de
parler d'une opinion publique, car qui était intéressé vraiment mais presse italienne
en parle directement

Pour les créances, voire comment chaque évolution du taux péruvien est lié à la guerre,
la prise de lima, la paix

Voir quelles nouvelles sont arrivées plus vite par la presse que par la voie diplomatique

1. Comparaison du traitement des nouvelles selon les journaux

Figure 3 : Exemple de notes en haut d'un brouillon informatique

Ces notes n'ont parfois rien à voir avec le sujet du brouillon, qui est ici celui de la partie sur la presse. C'est donc un vrai exemple de la fonction de compilation qu'a le brouillon et de sa capacité à engendrer toujours de nouvelles idées. Mais cela souligne surtout qu'il n'est qu'un début, un passage vers une forme définitive du texte. Publier ses notes brouillonnes est d'ailleurs un acte vulnérable, c'est un accès à notre chemin de pensées, à nos souhaits, à nos fautes de langue...

On peut aussi utiliser un code couleur pour les différents axes d'analyses et en surligner le texte. Pour cette analyse qualitative, j'ai donc pu utiliser ce brouillon et ce code couleur pour sélectionner les paragraphes évoquant du mépris, ceux montrant une prise de partie, etc. afin de m'aider à faire émerger de nouveaux axes d'analyses, et surtout à dessiner la structure de cette partie de ma thèse.

1881

22/01 : PRISE DE LIMA PAR LES CHILIENS

Un télégramme reçu hier par le représentant du Chili à Paris, M. Blest- Gana, constate, assez laconiquement du reste, la capitulation de Lima devant l'armée chilienne. Ce fait de guerre lointain n'intéresse nos lecteurs, qu'en ce qu'il leur apprend la fin probable d'une lutte sanglante, dont le s motifs et les incidents nous ont peu intéressés jusqu'ici. Non que le lecteur français se refuse à suivre la politique et la guerre dans ces pays reculés mais les révolutions du Pérou, d'une part, les marches forcées de l'armée chilienne de l'autre, ne suffisent pas à émouvoir des gens qui ont été les acteurs d'un drame autrement tragique, en 1870-71. Et cependant, rapprochement curieux, il y a quelque analogie entre la guerre franco-allemande et la guerre du Pérou. Le Chili peut passer pour une Allemagne microscopique. C'est un État organisé sévèrement, avec de la hiérarchie, de la discipline, et beaucoup d'autorité. C'est une république qui vaut un empire, pour employer l'expression récente de M. Gambetta. La République Péruvienne est, au contraire, en proie à des soubresauts dont notre comédie politique en France ne donne qu'une faible idée. Le président actuel, M. Pierola, s'est installé pendant que l'armée ennemie était sur le sol, à peu près comme M. Gambetta et ses collègues au 4 septembre. [...] M. Sanz, ambassadeur actuel du Pérou à Paris (successeur de M. de Goyanetche, qui représentait l'ancien gouvernement) n'a reçu de Lima aucune dépêche. Nous l'avons vu hier soir

Figure 4 : Prise de notes des nouvelles sur la Guerre du Pacifique dans le journal Le Figaro.

En somme, ce double exemple d'analyses quantitatives et qualitatives permet de montrer les avantages de ces deux formats de brouillons, mais surtout d'en souligner la complémentarité dans le travail de recherche. Il ne faut pas tourner le dos aux outils informatiques à notre disposition, très utiles, qui peuvent nous éviter de perdre des premières idées qui étaient bonnes et que nous avons corrigées ensuite, que nous aurions pu jeter si cela était sur papier.

BROUILLONS D'ARCHIVES

Afin de resserrer cette réflexion sur un exemple plus précis, il convient désormais d'évoquer la place et l'importance à accorder aux quelques brouillons d'archives qui nous servent de source pour notre recherche. Dans le cadre de cette thèse, il s'agit de brouillons de correspondances diplomatiques adressées entre le ministère des Affaires étrangères à Paris et les ministres plénipotentiaires Français présents à Lima et Santiago du Chili durant la Guerre du Pacifique. Une autre information importante est que certaines de ces

correspondances sont seulement conservées sous forme de brouillon, et l'on ne peut donc pas ensuite vérifier ce qui a été gardé ou non dans la correspondance définitive. Or, ils sont tout de même très intéressants à étudier car, premièrement ils permettent de connaître plus précisément les consignes envoyées depuis Paris, alors que l'écrasante majorité des correspondances conservées sont celles provenant de ces ministres plénipotentiaires et destinées à Paris. Deuxièmement, ces brouillons permettent aussi au chercheur de déceler certains schémas de pensée chez les acteurs de la diplomatie, car l'on peut voir les quelques phrases barrées puis modifiées. C'est ce sur quoi ce propos va se pencher par la suite.

Avant cela, il est pertinent de s'interroger sur la valeur de ces brouillons comme sources d'archives. En effet, le chercheur n'a pas de moyens de vérifier si ce brouillon a ensuite été recopié tel quel dans la correspondance définitive envoyée vers les agents diplomatiques en question. Comment affirmer que telle a été la consigne donnée depuis Paris pour l'attitude de ses ministres plénipotentiaires présents dans les territoires des pays belligérants, alors qu'elle a peut-être été modifiée au moment de la mise au propre ? Tout cela est une problématique à garder à l'esprit lors de l'analyse de ces brouillons dans le cadre général de cette partie de la thèse. Cependant, les réponses envoyées par les ministres plénipotentiaires sont la clé de ce problème. Leurs correspondances répondant à leur ministre des Affaires étrangères nous permettent de retrouver les consignes de conduite qui sont mentionnées dans le brouillon, mais aussi divers sujets évoqués, comme les réclamations de certains Français présents sur les lieux du conflit. En croisant ces deux documents, il est alors possible de donner du crédit au brouillon d'archive. Cela peut aussi signifier que ce brouillon conservé n'est peut-être pas le premier, mais qu'il est la version peaufinée du brouillon de la correspondance en question avant qu'elle soit rédigée au propre et envoyée. D'ailleurs ces brouillons sont souvent signés, soit par le ministre des Affaires étrangères, soit par son secrétaire politique, ce qui leur confère une certaine autorité et un caractère officiel.

En un second temps, ce qui semble le plus intéressant à étudier dans ces brouillons c'est ce qui a été effacé, raturé, barré et réécrit. C'est en cela que le brouillon devient un objet d'étude à part entière : « Le manuscrit est observé en tant qu'il porte la trace de la dynamique d'écriture à travers la présence de certains signes linguistiques et non linguistiques qui témoignent de changements opérés en cours de scription ou lors de réécritures »¹². Le chercheur peut alors déchiffrer ce qui a été soigneusement barré, ce qui a été caché avec plus ou moins

de succès. Tout cela permet de mettre à jour des chemins de réflexions chez l'auteur de la correspondance, ses tentatives d'adoucir son discours en évoquant des sujets sensibles, ou bien de s'exprimer plus clairement. L'on se demande alors :

Quelle est l'activité exacte qui se lit dans les brouillons ? Inventer, rechercher ce qu'on ne sait pas encore, mais dont on a « l'idée » ? Corriger, reprendre, remanier ce qu'on sait ne pas être le résultat visé ? Essayer, collectionner, faire proliférer, « pour voir », ou par plaisir ? Prévoir ? Déconstruire et reconstruire ? Sans doute tout cela à la fois !¹³

Pour les deux premiers exemples, il s'agit d'un rare cas de brouillons parallèles, c'est à peu près exactement la même correspondance envoyée aux deux différents ministres plénipotentiaires à Lima et Santiago, mais avec deux brouillons différents.

D'abord, l'on retrouve la correspondance du ministre des Affaires étrangères Français Jules Barthélémy-Saint-Hilaire au ministre plénipotentiaire Français à Lima à ce moment-là, Edmond de Vorges.

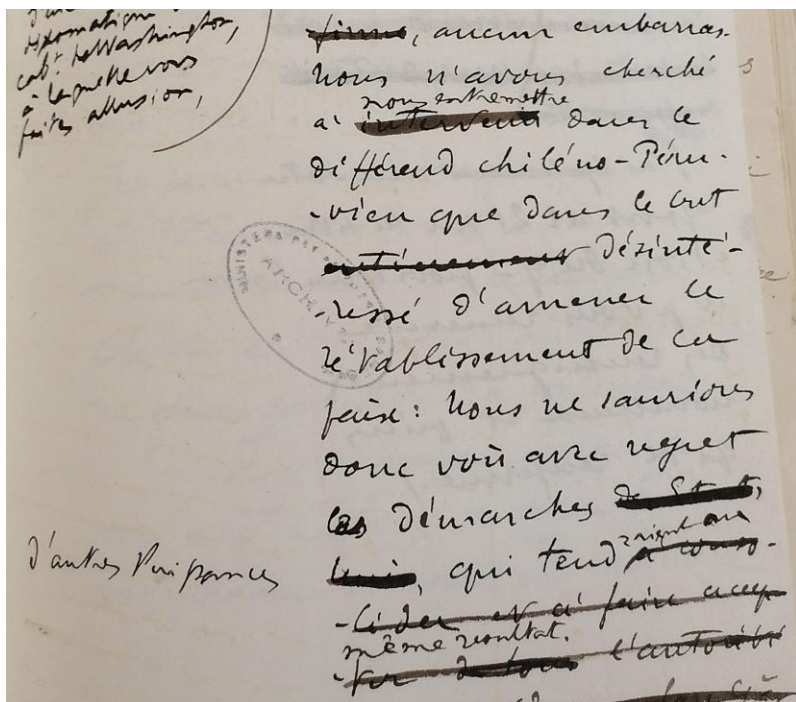


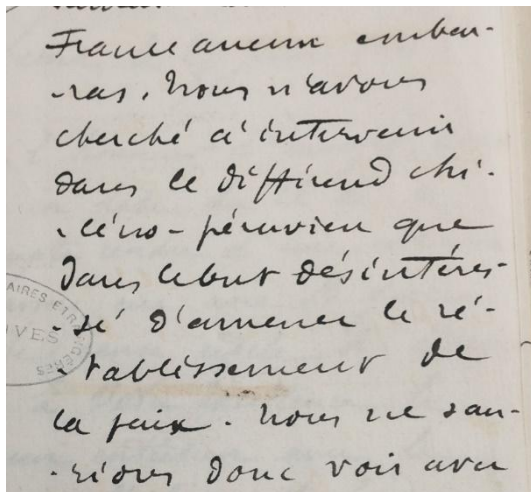
Figure 5 : Extrait de la lettre de J. Barthélémy-Saint-Hilaire à E. De Vorges, Paris, 24/06/1881, AMAE, 99CP/39.

On y lit :

La nouvelle que vous me rapportez de la reconnaissance par les États-Unis, du gouvernement provisoire et l'éventualité d'une intervention diplomatique du cabinet de Washington à laquelle vous faites allusion, ne sauraient causer à la France aucun embarras. Nous n'avons cherché à nous entremettre¹⁴ dans le différend chiléno-péruvien [sic] que dans le but¹⁵ désintéressé d'amener le rétablissement de la paix : nous ne saurions donc voir avec regret les démarches d'autres puissances qui tendraient au même résultat.^{16 17}

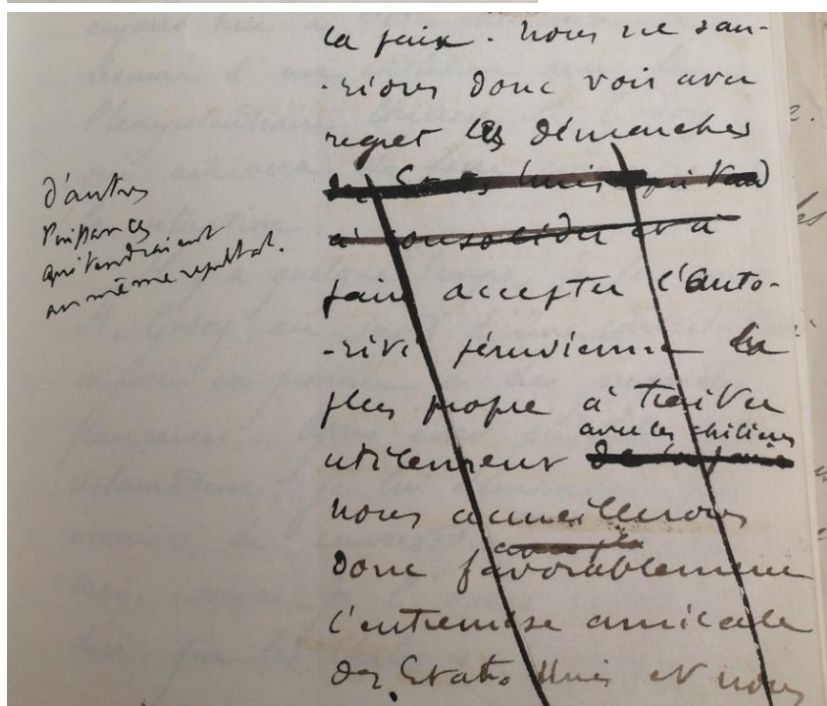
Ce brouillon nous montre que le Gouvernement Français ne semble pas être contre l'hégémonie étatsunienne sur les discussions de paix pour mettre fin au conflit. Malgré les nombreux intérêts français impliqués dans cette guerre, le Gouvernement Français cherche à ne pas créer un incident diplomatique avec les belligérants en montrant de manière trop nette l'implication financière de la France dans les négociations de paix, et en s'opposant aux États-Unis. Ceci est exprimé surtout par le fait que le ministre ait échangé le mot « intervenir » avec « entremettre ». En effet, « entremettre » est un mot neutre désignant le fait de « servir d'intermédiaire entre deux personnes, deux parties »¹⁸. Alors qu'intervenir montre une action plus forte, et fait sortir la France, à travers ce verbe, de sa volonté de neutralité : « Prendre part volontairement à une action commencée, à une affaire en cours et y jouer un rôle actif pour la modifier ou l'arrêter »¹⁹. Or, les États-Unis ne lui laissent pas cette place dans cette guerre²⁰. Le brouillon est donc ici fondamentalement intéressant pour le chercheur car il permet de retracer les réflexions de l'auteur, et donc de cet acteur de la diplomatie Française. L'on comprend d'autant plus toute la retenue, toutes les précautions prises pour ne pas trop s'impliquer dans ce conflit, car la France n'en est pas légitime aux yeux des belligérants et des États-Unis. Malgré tout, il est presque amusant de voir que le ministre ait barré l'adverbe « entièrement » avant « désintéressé », comme s'il regrettait soudainement d'avoir écrit cela, sachant que c'est faux et exagéré de dire que la démarche Française est *entièrement* désintéressée. D'ailleurs nos recherches ont montré qu'elle n'était pas vraiment désintéressée du tout...

Le deuxième brouillon à étudier en miroir avec celui-ci, c'est un extrait d'une dépêche presque identique mais envoyée au ministre plénipotentiaire Français à Santiago du Chili cette fois-ci, le Baron d'Avril.



France aucun embarras. nous n'avons cherché à intervenir dans le différend chilien. ce n'est pas par un quelconque intérêt de nous le but de l'intervention de nous le but de l'intervention de la paix. nous ne saurions donc voir avec

Figure 6 : Extrait de la lettre de Barthélémy-Saint-Hilaire au Baron d'Avril, Paris, 23/06/1881, AMAE, 24CP/23.



la paix. nous ne saurions donc voir avec regret les démarches ~~de la France~~ ~~qui tendraient au même résultat.~~ faire accepter l'autorité péruvienne la plus propre à traiter avec le chilien ~~de la France~~ nous sommes donc favorablement l'entente amicale des Etats Unis et nous

Figure 7 : Extrait de la lettre de Barthélémy-Saint-Hilaire au Baron d'Avril, Paris, 23/06/1881, AMAE, 24CP/23.

Le Ministre a effacé la même partie de son texte à la fin, comme dans le premier exemple pour le Ministre au Pérou. Cependant dans cette lettre, il a directement écrit « entremettre » au lieu « d'intervenir » et n'a pas écrit l'adverbe « entièrement » après « but ». Cela nous indique déjà que cette lettre a été écrite après celle pour le Pérou. Ensuite, l'on retrouve ce long paragraphe, plus précis, qui a été effacé dans les deux correspondances :

[...] les démarches des États-Unis qui tendent à consolider et à faire accepter l'autorité péruvienne la plus propre à traiter utilement avec les Chiliens. Nous accueillerons donc favorablement l'entremise amicale des États-Unis et nous sommes disposés à agir de même pour celle de toute autre puissance.²¹

Ce paragraphe barré montrait l'assentiment du Gouvernement Français pour le Gouvernement de Calderón²². De plus, c'est bien la médiation étatsunienne qui était directement nommée et soutenue. Cependant, à la place, ce brouillon nous montre que le Ministre Barthélémy-Saint-Hilaire a préféré une formule plus floue, soutenant moins ouvertement les États-Unis : « Nous ne saurions donc voir avec regret les démarches d'autres puissances qui tendraient au même résultat ». C'est une façon bien détournée et beaucoup plus prudente d'exprimer la même idée. En tout cas, ces deux exemples étudiés simultanément nous permettent de souligner l'utilité de travailler sur des brouillons dans la recherche en histoire. Cela est plus commun dans la recherche en littérature, mais cet objet d'étude est tout à fait pertinent pour le domaine historique, notamment pour les correspondances.

Un nouvel exemple, plus court, souligne à nouveau à quel point le Gouvernement Français cherche à être le plus détaché possible et à ne pas exprimer de sentiments trop forts officiellement.

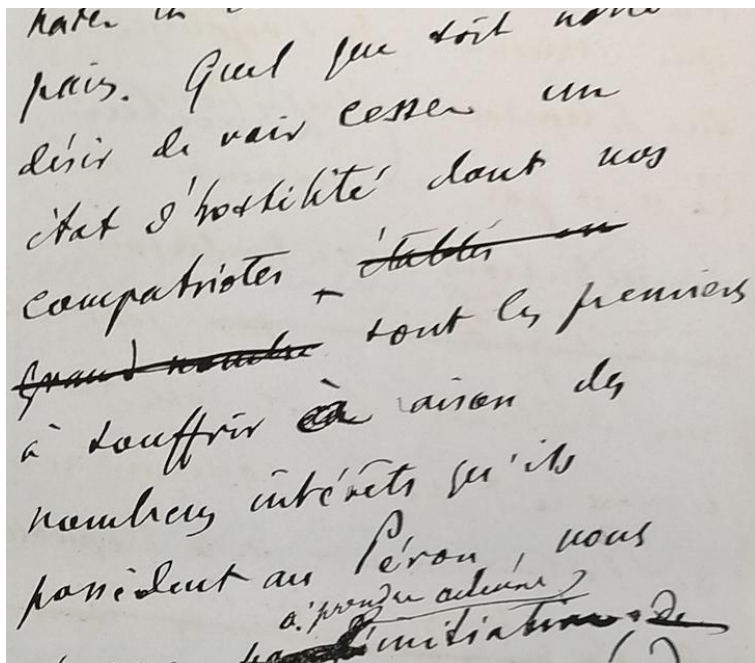


Figure 8 : Extrait de la lettre du Directeur politique à Tallenay, Paris, 02/02/1883, AMAE, 99CP/41.

On y lit :

Quel que soit notre désir de voir cesser un état d'hostilité dont tous nos compatriotes ~~établis en grand nombre~~²³ sont les premiers à souffrir à raison des nombreux intérêts qu'ils possèdent au Pérou, nous n'avons à prendre aucune initiative [...].²⁴

Le champ lexical de ce court fragment souligne l'attitude discrète et expectative de la France dans ce conflit, notamment à travers l'expression finale : " aucune initiative ". D'ailleurs, le Ministre dit explicitement que les intérêts des nationaux, bien qu'ils soient nombreux, ne suffisent pas pour que la France prenne une quelconque initiative. La diplomatie française est bloquée par la domination nord-américaine et par l'attitude indépendantiste du Chili. Le brouillon nous permet alors de voir que l'auteur a décidé de supprimer l'extrait

mettant l'accent sur la présence en grand nombre de Français au Pérou. Il n'a pas effacé ce morceau en raison d'une erreur dans cette affirmation car les Français représentaient une des principales colonies présentes au Pérou et à Lima en particulier²⁵. Il est plus difficile de reconstruire le chemin de pensée derrière ce brouillon. Il semble donc que ce soit plutôt une volonté de rendre le discours plus sobre, moins émotionnel, puisque l'économie de place et de mots dans un but pratique ne paraît pas être une nécessité pour ces correspondances qui sont toujours très longues.

Un dernier exemple démontre à nouveau une certaine recherche de neutralité et de sobriété dans les propos des Ministres Français. Cette fois-ci c'est le ministre plénipotentiaire présidant la légation de Lima, Henri de Tallenay, qui supprime un mot péjoratif dans sa correspondance lorsqu'il évoque la politique des États-Unis.

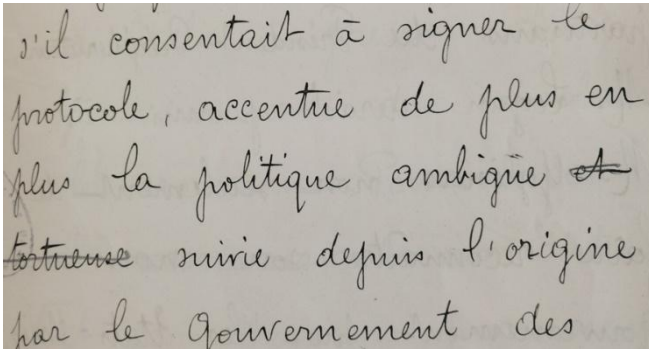


Figure 9 : Extrait de la correspondance de Tallenay à Challemel-Lacour, Lima, 23/06/1883, AMAE, 99CP/41.

Dans cette lettre, Tallenay écrit qu'il n'est pas favorable à une reconnaissance d'Iglesias²⁶ par la France avant que ce dernier ait formé un gouvernement et il ajoute alors que la « [...] politique ambiguë et ~~tortueuse~~²⁷ suivie depuis l'origine par le Gouvernement des États-Unis dans le conflit chilo-péruvien, et achèvent de ruiner au Pérou l'influence américaine »²⁸. L'adjectif « tortueux » est bien plus péjoratif que celui qui a été gardé, « ambigu ». Tortueux signifiant « qui use de moyens détournés, qui ne se manifeste pas franchement »²⁹, évoque clairement les reproches que les Ministres Français font aux États-Unis tout au long de la guerre. En effet, ils leur reprochent leurs manœuvres pour monopoliser les discussions de paix entre le Pérou et le Chili, excluant les pays européens au nom de la doctrine Monroe, tout au long du conflit³⁰. Ce brouillon est donc comme un révélateur des pensées profondes, des pensées *achevées* et non pas écourtées avant d'en avoir trop dit.

Toutes ces corrections sont importantes car ces correspondances n'étaient pas chiffrées comme les télégrammes, elles pouvaient être interceptées et lues par des puissances étrangères. Les Ministres devaient d'autant plus faire attention à leurs propos, d'où l'intérêt d'en étudier les brouillons.

CONCLUSION

Ces quelques réflexions menées à différentes échelles d'analyse nous semblent confirmer le recadrage permanent que subit le brouillon. Ce dernier exemple des correspondances diplomatiques en est une preuve supplémentaire, d'autant que les enjeux étaient très grands. Les pensées spontanées, sincères qui peuvent apparaître sur l'ébauche de lettre, de texte, sont vite raturées et remplacées par des paroles plus *diplomatiques*, des mots plus pesés. Le brouillon ce serait donc notre nous un peu plus profond : celui que l'on retient, réajuste, corrige, adapte à notre interlocuteur ou lecteur ou bien à la forme attendue pour notre texte. Tel est le cas des brouillons de thèse évoqués dans les deux premières parties. Ils contiennent des choses intimes, nos pensées qui ont surgi pendant notre travail et que l'on a écrites au sommet de la page, dans un coin parfois, mais qui ne doivent pas être lues par les autres. Ces idées pourraient être oubliées ou bien présentées une fois abouties dans le texte de la thèse. Le brouillon c'est l'intime. Il montre nos fautes d'orthographe, nos problèmes de mémoire car nous sommes obligés de noter tout ce qu'il ne faut pas oublier, il souligne nos schémas de réflexions. Le corriger et le mettre en forme c'est se protéger, c'est cacher tout ce qu'il y a derrière.

Or, ce court article a aussi montré que ce n'est pas que cela. Structurer le brouillon, avec des méthodologies parfois toutes faites, c'est avant tout chercher à être compris par les autres, c'est clarifier les idées que l'on veut exprimer. Vraiment, un brouillon, surtout manuscrit, seul son auteur peut le comprendre. Ainsi, bien que l'adjectif « brouillon » soit péjoratif, l'on sait que le brouillon est nécessaire, indispensable et bénéfique à toute création. Et si on lui donne une forme finale plus organisée, hiérarchisée, claire, c'est dans un but de communication avec les autres. En somme, en évoquant le brouillon théorique, de recherches puis d'archives, cette courte analyse souligne combien il est un élément indissociable de la recherche en général, et de celle en histoire en particulier.

NOTES :

¹ Définition donnée par le CNRTL : « ébauche plus ou moins griffonnée et corrigée destinée à être mise au propre ». URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/brouillon>.

² Henninger Laurent, *Histoire militaire et sciences humaines*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1999.

³ Luis Jean-Philippe, Niño Rodríguez Aantonio, « *Percevoir et décider : le rôle des images et des stéréotypes nationaux dans les relations hispano-françaises* », *Siècles*, 20, 2004 (Consulté le 07/03/2023). URL : <https://journals.openedition.org/siecles/2260>

⁴ Vasseur Alice, « *La France et la Guerre du Pacifique entre le Pérou, la Bolivie et le Chili (1879-1884)* », mémoire de recherche, Master 2, Université Clermont-Auvergne, 2021.

⁵ Boulaine Jean, « *Histoire de la fertilisation phosphatée 1762-1914* », dans *Étude et Gestion des Sols*, n°2, vol. 13, 2006, p.131-136.

⁶ Renouvin Pierre, Duroselle Jean-Baptiste, *Introduction à l'histoire des relations internationales*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 1.

⁷ Thobie Jacques, « *Diplomatique (histoire)* », dans André Burguière (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, PUF, 1986, p. 198.

⁸ Boileau Nicolas, *L'Art poétique*, « *Chant 1* », Paris, Hachette, 1850, p. 10.

⁹ Aybar Damali Begum, McGuire Francis, « *The Enabling Potential of Constraints* », *Journal of Leisure Research*, 45:2, p.136-149, 2013 (Consulté le 22/09/2023). URL : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.18666/jlr-2013-v45-i2-3009>.

¹⁰ Umejima Keita, Ibaraki Takuya, Yamazaki Takahiro, Sakai Kuniyoshi, « *Paper Notebooks vs. Mobile Devices: Brain Activation Differences During Memory Retrieval* », *Frontiers in Behavioral Neuroscience*, vol. 15, 2021 (Consulté le 22/01/2024). URL : <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnbeh.2021.634158/full>

¹¹ Ihara Aya, Nakajima Kae, Kake Akiyuki, Ishimaru Kizuku, Osugi Kiyoyuki, Naruse Yasushi, « *Advantage of Handwriting Over Typing on Learning Words: Evidence From an N400 Event-Related Potential Index* », *Front Hum Neurosci*, 2021 (Consulté le 22/01/2024). URL : <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8222525/>

¹² Similowski Kathy, Pellan Dominique, Plane Sylvie, « *Que révèlent les traces de réécriture dans les brouillons d'élèves produisant des récits à partir de sources littéraires ?* », *Repères [En ligne]*, 57, 2018 (Consulté le 22/01/2024). URL : <https://journals.openedition.org/reperes/1448>

¹³ Boré Catherine, « *Le brouillon, introuvable objet d'étude ?* », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°105-106, 2000, p. 23-49 (Consulté le 22/01/2024). URL : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2000_num_105_1_2401

¹⁴ Il a barré « intervenir ».

¹⁵ Il a barré « entièrement ».

¹⁶ Barré : « Et nous ne pouvons montrer de jalousie ni de l'entremise amicale des États-Unis ni de celle d'aucune autre puissance ».

¹⁷ Barthélémy-Saint-Hilaire à De Vorges, Paris, 24/06/1881, AMAE, 99CP/39.

¹⁸ CNRTL. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/entremettre>.

¹⁹ CNRTL. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/intervenir>.

²⁰ Vasseur Alice, « *La importancia de la mirada francesa sobre los beligerantes de la Guerra del Pacifico en su acción diplomática: herencias de la época colonial* », *Socializar conocimientos*, Vol. 4, n.º 2, 2023 (Consulté le 22/12/2023). URL: <https://socializarconocimientos.org/numero-actual/>.

²¹ Barthélémy-Saint-Hilaire à Baron d'Avril, Paris, 23/06/1881, AMAE, 24CP/23.

²² Francisco García-Calderón Landa président de la République du Pérou de mars à novembre 1881.

²³ Barré dans le texte original.

²⁴ Directeur politique à Tallenay, Paris, 02/02/1883, AMAE, 99CP/41.

²⁵ Riviale Pascal, « *Un négociant français au Pérou au XIXe siècle : splendeur et décadence de Félix Dibos (1831-1898)* », HISTOIRE(S) de l'Amérique latine, Volume 1, 2005. (Consulté le 07/03/2024) URL : <https://hisal.org/revue/issue/view/2005-1> .

²⁶ Miguel Iglesias, président de la République du Pérou de 1884 à 1885.

²⁷ Barré dans la version originale

²⁸ Tallenay à Challemel-Lacour, Lima, 23/06/1883, AMAE, 99CP/41.

²⁹ CNRTL. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/Tortueux>.

³⁰ Quelques exemples de correspondances évoquant la doctrine Monroe comme obstacle pour l'action diplomatique française : Baron d'Avril à Barthélémy-Saint-Hilaire, Santiago du Chili, 19/10/1880, AMAE, 24CP/22. Outrey à Barthelemy-Saint-Hilaire, Washington, 28/02/1881, AMAE, 99CP/39.

**Faire une histoire intime de la philanthropie :
Étude des manuscrits de travail du Comité
Américain des Régions Dévastées et du *French
Heroes Lafayette Memorial Fund* (1918-1924)**

Chloé Pastourel

Laboratoire CHEC

(Centre d'Histoire « Espaces et cultures »)

Juste un petit, tout petit petit
Thompy¹ entend toujours son appel,
Prête et joyeuse, avec un sourire jovial,
Pleine d'énergie et toujours au travail.
Peu importe où elle est,
Car elle traverse la mer,
Thompy tend toujours la main
Aux bébés de tous pays²

Ces mots placés en exergue par les volontaires du Comité Américain des Régions Dévastées rendent hommage aux actions de l'infirmière Mary Breckinridge en faveur des enfants picards de 1919 à 1921. La survie de l'enfant apparaît au début du XX^e siècle comme un enjeu politique fondamental. Cette situation est exacerbée par la baisse de la natalité en France. Cette période est marquée par la vulgarisation des techniques pasteurienues et la mise au point des premiers vaccins. Les médecins interviennent dans ses domaines réservés auparavant aux femmes : la naissance, la prime éducation et les soins médicaux. La Grande Guerre réveille cette angoisse de la baisse de la natalité, surtout de la part de la population. S'engager au sein des organisations de secours met en évidence la notion d'injustice vécue par les femmes et les enfants, victimes non-combattantes de la guerre. En effet, la Grande Guerre et l'entre-deux-guerres représentent une période militante contre les maux qui touchent la société (grippe espagnole, alcoolisme, tuberculose et maladies infantiles). Des Françaises à l'image de Marie-Louise Le Verrier et des Américaines telles que Mary Breckinridge s'engagent dans la philanthropie et combattent ces maux afin d'assurer la survie de la collectivité et de la « race européenne ». Sauver l'enfance de la faim et des maladies s'impose comme une œuvre régénératrice³ de l'humanité pour les

philanthropes. La période qui s'ouvre après 1918 est celle du combat pour la construction des droits de l'enfant – bafoués pendant la guerre – reconnus officiellement par la Société des Nations en 1924. Cependant, l'historiographie sous-estime les femmes et leur participation dans l'action publique. Au début du XX^e siècle, elles sont exclues des fonctions publiques et font une entrée timide dans les professions supérieures. Cependant, le conflit permet le basculement de ce paradigme. Peu d'archives ont été étudiées pour décrire l'ensemble de leurs actions alors que certains de leurs manuscrits de travail, leurs correspondances ou leurs agendas ont été conservés. Ces derniers ont pourtant été délaissés par l'historiographie au profit des brochures ou des mémoires des fondateurs. Les agendas, les manuscrits de travail et certaines correspondances représentent des documents intimes. Un grand nombre possèdent des annotations, des ratures et ne sont pas toujours ordonnées. Ils s'interrogent également sur le mode d'actions des volontaires. Ils apparaissent comme une première forme d'écrit de l'histoire de la philanthropie. Elles permettent à l'historien de retracer le parcours des volontaires en faveur de la protection de l'enfance en France et d'entrer dans l'intime des organisations de secours.

Cette étude s'appuie sur les archives personnelles des volontaires au sein de deux comités non-gouvernementaux : le *Comité Américain des Régions Dévastées*⁴ et le *French Heroes Lafayette Memoria Fund*⁵.

Le premier est fondé par Anne Morgan et par Anne Murray Dike en octobre 1918. Les actions du CARD s'engagent dans une reconstruction matérielle et agricole de la région picarde, assurent le ravitaillement et l'acheminement des secours auprès des civils⁶. Par la suite, le comité concentre ses actions autour de l'enfance en formant des infirmières visiteuses, en créant des centres sociaux, des foyers et des bibliothèques et en diffusant le scoutisme⁷. Ce comité obtient une légitimité pas seulement pour son programme de reconstruction de la Picardie, mais aussi pour son programme d'assistance, de soins et de protection de l'enfance. Ce dernier a été mis en place par l'infirmière Mary Breckinridge qui arrive sur le sol français en 1919.

Le *French Heroes Lafayette Memorial Fund* est fondé par John Moffat et par Beatrice Astor Chanler afin de venir en aide aux civils français. Au printemps 1918, pour fuir les bombardements parisiens, le comité s'installe dans une région éloignée du front dans le château du Chavaniac-Lafayette en Haute-Loire afin de fonder un orphelinat dirigé par Marie-Louise Le Verrier. L'orphelinat n'accueille pas seulement des enfants français mais de toutes nationalités : des Italiens, des Polonais, des Russes, des Arméniens. Face à l'état sanitaire

préoccupant de ces enfants, le comité philanthropique décide de s'engager contre la tuberculose infantile et rend possible le sauvetage de 25 000 enfants.

Face au caractère exceptionnel des événements, les philanthropes sur le terrain rédigent des carnets de bords pour laisser une trace de leurs actions. C'est le cas de Mary Breckinridge et de Marie-Louise le Verrier. Cette étude interroge la place de ces archives personnelles dans le processus de réflexion autour du sauvetage de l'enfance française. Elles participent dans un premier temps à la compréhension de l'engagement de ces femmes au sein des comités de secours. Elles permettent également à l'historien de découvrir de nouvelles perspectives historiographiques et de faire une histoire intime de la philanthropie américaine.

COMPRENDRE L'ENGAGEMENT DE MARY BRECKINRIDGE ET DE MARIE-LOUISE LE VERRIER AU SEIN DES COMITÉS DE SECOURS

Mary Breckinridge est née en 1881 à Memphis dans le Tennessee au sein d'une famille américaine éminente. Elle passe une grande partie de son enfance en Russie car son père Clifton Rhodes Breckinridge a été nommé ambassadeur par le président Buchanan à la cour du tsar Alexandre. Après un épisode dépressif, sa famille décide de l'envoyer à Lausanne en Suisse à Rosemont-Dézaly où elle apprend le français. À son retour sur le sol américain, elle intègre l'école préparatoire de Miss Law's School à Stamford dans le Connecticut, pour les jeunes filles qui souhaitent intégrer l'université⁸. Mais sa famille s'oppose à sa volonté de poursuivre ses études car ses parents aspirent à un futur mariage. Dans sa biographie, elle évoque ce grand regret de ne pas avoir eu la chance de poursuivre ses études comme ses frères⁹. En 1904, elle épouse un avocat, Henry Morrison, qui meurt deux ans plus tard d'une appendicite. Après ce drame, Mary Breckinridge convainc sa famille de la laisser intégrer le St Luke's Hospital of Nursing de New York afin de devenir infirmière. Elle se spécialise en pédiatrie et en traitement néonatal, à l'instar de nombreuses américaines qui s'engagent dans de vastes objectifs réformateurs à la fin du XIX^e siècle : l'éducation, l'urbanisme ou encore le médical. La lutte contre la mortalité infantile occupe ainsi une place considérable à l'image de l'action de Jane Addams¹⁰. En 1912, elle se remarie avec Richard Thompson, directeur d'une école pour femmes dans l'Arkansas, où elle dispense des cours de français et rédige de nombreux articles sur la

maternité. Elle devient mère une première fois en 1914 d'un petit garçon, Breckie et en 1916, d'une petite fille, Mary. Cette dernière ne survit que quelques heures. En janvier 1918, son fils meurt à la suite d'une appendicite. Ce drame motive son engagement pour améliorer la vie des enfants du monde entier. Durant l'été 1918, elle se mobilise dans la lutte contre la grippe espagnole à Washington DC. Elle rencontre Anne Morgan qui l'invite à la rejoindre en Picardie afin de répondre aux besoins urgents des enfants et amener la population locale à l'autosuffisance. Durant l'hiver 1919, Mary Breckinridge traverse l'Atlantique pour être volontaire au sein du CARD. Elle est assignée sur le secteur de Vic-sur-Aisne. Tous les dimanches, elle écrit principalement à sa mère et aux membres de sa famille pour décrire l'ensemble de ses actions. Sa lettre du 23 mars explique son intention de faire connaître son engagement :

Inutile de te dire de partager cette lettre, comme toutes les autres [...]. Choisis celles que tu trouves les plus descriptives de ma vie ici et envoie-les avec une note explicative.¹¹

Mary Breckinridge a détruit principalement ses journaux et sa correspondance. Ses lettres envoyées à sa mère durant son séjour en France ont été miraculeusement conservées à l'Université du Kentucky car sa mère décède un mois après son retour aux États-Unis. Elles révèlent une femme intelligente, réfléchie et complexe. C'est une femme pleine d'empathie et de compassion envers les populations civiles comme elle le décrit dans sa lettre du 19 avril 1919¹². Elle se montre déterminée, ferme et impatiente face à l'incompétence des certaines volontaires et face à la bureaucratie française. Elle quitte la Picardie en 1921, elle continue sa spécialisation en Angleterre pour devenir sage-femme. Les États-Unis ne dispensent pas de cours spécialisés en maïeutique après le conflit. À son retour, elle s'installe dans le Kentucky pour fonder son propre comité philanthropique en 1925, le *Frontier Nursing Service*¹³. Cet état est marqué par l'un des plus forts taux de mortalité infantile car la population locale a un faible accès aux soins. Son comité reprend le modèle du CARD en mettant en place des consultations gratuites dispensées par des infirmières et des sage-femmes dans les contrées les plus reculées. Elle fonde également un hôpital moderne. Elle meurt en 1965.

Peu d'éléments sur la vie de Marie Louise Le Verrier avant la guerre sont connus. Comme Mary Breckinridge, elle se plie aux volontés familiales et se marie mais refuse de devenir mère et demande le divorce avant la Grande Guerre. Elle est connue pour son

engagement pour le droit des femmes. Elle obtient les palmes académiques en 1907 pour ses actions en tant que traductrice et autrice pour les enfants et la légion d'honneur en 1909¹⁴. Le conflit apparaît comme un basculement puisqu'elle s'engage dans la philanthropie au départ en faveur des soldats. En 1916, Marie-Louise le Verrier se rend aux États-Unis pour sensibiliser les Américains au sort des Français en participant à des conférences et en vendant de l'artisanat réalisé par des mutilés de guerre. Elle rencontre lors de son séjour un riche industriel écossais, John Moffat qui décide de lui confier la direction d'un orphelinat parisien financé par le FHLMF et de se charger de l'achat du château du marquis Lafayette à Chavaniac-Lafayette en Haute-Loire pour fonder un musée sur la Grande Guerre. Au printemps 1918, lors des bombardements parisiens, John Moffat lui demande d'organiser l'exode de l'orphelinat en Auvergne alors que le château n'est pas restauré. En 1919, face au refus de l'Assemblée nationale pour l'obtention du droit de vote, Marie-Louise le Verrier abandonne ses actions féministes pour se consacrer à la protection de l'enfance. 1920 apparaît comme le dernier événement pour Marie Louise le Verrier en tant que militante féministe puisqu'elle est interprète lors du VIII^e congrès de l'Alliance internationale pour le suffrage des femmes. Ses nouvelles responsabilités à Chavaniac-Lafayette lui permettent de s'engager pleinement en faveur de la protection de l'enfance. Elle est proche de la classe politique française et notamment de Georges Clémenceau, André Tardieu ou Léon Bourgeois. Elle dirige l'orphelinat jusqu'à sa fermeture jusqu'en 1931. Elle prend rapidement conscience de l'envergure des événements auxquels elle a été confrontée avec le FHLMF. À l'inverse de Mary Breckinridge, elle décide de constituer un fonds d'archives. Elle tient des agendas et des albums photographiques très précis sur toutes les actions menées à Chavaniac-Lafayette. Dans les années 1920, elle débute la rédaction de ses mémoires sur des feuilles cartonnées à la main avec différentes encre qui correspondent à différents épisodes de rédaction. Lorsqu'elle quitte la direction de l'orphelinat, elle les remet aux archives départementales de la Haute-Loire et ses effets personnels concernant le FHLMF. Ce fonds est composé de sa correspondance avec les membres du comité et les orphelins, des articles de presse français et américains qui décrivent son rôle au sein du comité, les photographies prises au sein l'orphelinat, ses agendas, ses cartes de membres dans des organismes philanthropiques français et américains et les cadeaux qu'elle a reçus des enfants¹⁵. Ces documents permettent de comprendre l'attachement de Marie-Louise Le Verrier pour l'ensemble des orphelins secourus, et nous font rentrer dans l'intimité

de l'orphelinat. Ils nous révèlent là-aussi son attachement et sa patience envers les orphelins alors que son impatience et sa fermeté sont bien visibles face à l'incompétence de certains membres du personnel du FHLMF¹⁶.

Ces manuscrits peuvent avoir des formes variables mais les objectifs de ces femmes sont les mêmes : organiser, planifier et justifier leurs actions. Leur motivation se concentre essentiellement autour du besoin de trouver en elles-mêmes et pour les autres un sens à ce qu'elles font, c'est également un moyen de rendre supportable l'insupportable et de montrer de quoi elles sont capables.

LA PLACE DES ARCHIVES PERSONNELLES DANS L'HISTORIOGRAPHIE SUR LA PHILANTHROPIE AMÉRICAINE

L'historiographie de la philanthropie américaine s'appuie essentiellement sur l'étude des brochures publiées par les comités exécutifs. Tous les ans, ceux-ci publient un rapport pour les donateurs afin de montrer l'étendue de leurs actions sur le terrain. Ils s'appuient sur les manuscrits de travail envoyés par les volontaires. Chaque rapport effectue un historique du comité, une description des nouvelles actions et surtout une analyse des dépenses effectuées. Ils offrent peu d'informations sur les réelles pratiques de terrains, les difficultés ou les succès rencontrés. De plus, elles révèlent très rarement les identités des volontaires et ne décrivent pas non plus leurs conditions de travail, ni leur relation avec les bénéficiaires. Cette source permet seulement d'avoir une vision idéalisée et complètement aseptisée des actions philanthropiques. L'historiographie principalement s'est principalement nourrie de cette source, sur les fondateurs ou sur les présidents des comités exécutifs philanthropiques à l'image des travaux de Bruno Cabanes¹⁷, de Julia Irwin¹⁸, d'Olivier Zunz¹⁹ et de Ludovic Tournès²⁰. Les travaux de ce dernier se concentrent essentiellement sur les actions des fondations non-gouvernementales tels que Rockefeller, Carnegie et Ford²¹. Ils ont décrit le rôle important dans le paysage intellectuel et institutionnel français, notamment dans la recherche et dans l'enseignement tout au long du XXe siècle. Les travaux de Ludovic Tournès. Julia Irwin s'inscrit dans cette même lignée en se concentrant sur les missions de la ARC en France durant la Grande Guerre. L'ARC, du conflit jusqu'en 1920, a également permis comme le CARD de diffuser les protocoles de puériculture et de réactiver les réseaux de protection de l'enfance créés au XIX^e siècle. Ces différents travaux montrent que la France est un terrain d'analyse privilégié dans l'étude de ces organismes philanthropiques américains

puisqu'ils se sont engagés dans la lutte contre la tuberculose, dans l'organisation de la santé publique et dans le développement des sciences sociales. Ils mettent également en évidence le rôle technique et intellectuel de la philanthropie, car ils démontrent que les organismes ont établi des contacts avec les pouvoirs publics français ou les organismes privés. Elle s'est insérée dans les réseaux scientifiques, administratifs et politiques à travers une collaboration interdisciplinaire. Cependant cette historiographie ne réalise pas une histoire par le bas de la philanthropie américaine, celle des volontaires sur le sol français. L'étude des manuscrits de travail, des rapports rédigés par les volontaires ou des agendas permettent à l'historien d'avoir une vision globale et de réaliser une histoire plus intime de la philanthropie américaine. Certains volontaires du CARD à l'image de Sybil Appleton ou de Marie-Louise le Verrier possèdent des agendas de petites tailles où elles décrivent leur quotidien. Cette pratique met en lumière les capacités des volontaires d'organiser et de planifier ses actions au sein des organisations de secours. Les agendas de Marie-Louise le Verrier montrent une écriture peu lisible et traduit de sa spontanéité et de sa rapidité dans l'exécution. Elle a réécrite à l'encre bleue par soucis de lisibilité lorsqu'elle a remis ses documents aux archives départementales. Elle reste très succincte car elle rédige seulement quelques mots par jour. Ici, elle s'inquiète de la propagation de pandémie au sein de l'orphelinat. Elle révèle l'identité de certains orphelins et de certains membres du personnel du FHLMF. Les agendas restent neutres par rapport à sa correspondance car elle ne confie pas ses impressions. Elle n'utilise pas les agendas pour se mettre en avant mais bien par soucis d'organiser le réel.

Aux premiers abords, l'engagement au sein des comités philanthropiques pour Mary Breckinridge et pour Marie Louise le

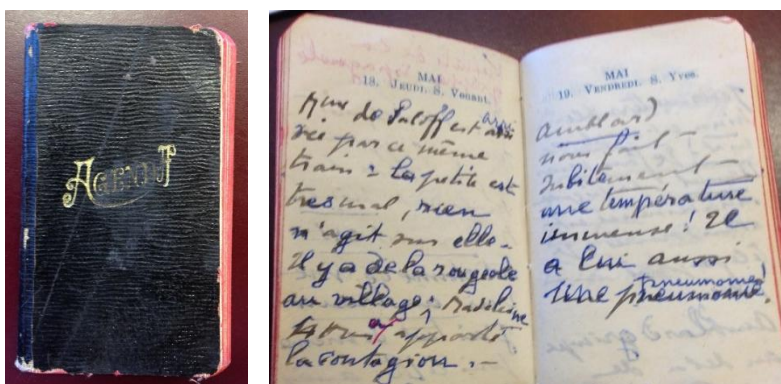


Figure 1 : L'agenda de Marie Louise le Verrier de 1919

Verrier apparaît comme une forme de sociabilité susceptible d'entretenir le capital social familial. En effet, Mary Breckinridge s'inscrit dans la longue tradition familiale à l'image de sa cousine Sophonisba Preston Breckinridge qui rejoint Jane Addams et sa Hull House. Cette dernière est une réformatrice progressiste, une chercheuse en sciences sociales et une innovatrice dans l'enseignement supérieur. Durant son séjour, la CARD apparaît pour l'infirmière américaine comme un outil de sociabilité. Elle participe aux mondanités organisées par la bourgeoisie picarde et par les membres du CARD. Elles organisent des dîners et des fêtes avec des Américaines et des Françaises telles que les Reiset et Marcelle Monod. La première famille possède le château de Vic sur Aisne²² et accueille régulièrement l'infirmière américaine. Marcelle Monod est une infirmière diplômée de la Maison de santé protestante de Bordeaux en 1911 et intègre le CARD en 1919. Elle reçoit également des diplomates américains tels qu'Henry Morghentau²³ et sa femme Josephine en mai 1919²⁴ et rencontre Jane Addams lors d'un séjour parisien²⁵.

Les agendas de Marie Louise le Verrier met également en évidence la continuité des mondanités et des sociabilités. En effet, lorsque la directrice séjourne à Paris, elle en profite pour rendre visite aux couturiers tels que Lanvin. Elle organise régulièrement des fêtes avec la haute-bourgeoise française et américaine lorsque John Moffat se rend à Chavaniac-Lafayette. Elle reçoit également des politiques français tels que Clémenceau aux lendemains du conflit et l'ambassadeur américain, Myron Timothy Herrick en 1925. Mary Breckinridge et de Marie Louise le Verrier ne renient donc pas leur éducation, ni leur rang social mais cependant elles ne doivent pas seulement être perçues comme des dames patronnesses. L'étude de leurs archives personnelles ont montré que leurs actions vont au-delà d'une forme de sociabilité car à travers la philanthropie, elles recherchent une légitimité et une reconnaissance de leurs savoirs en termes de protection de l'enfance.

Les travaux de Françoise Battagliola²⁶ ont démontré que l'engagement des femmes dans les comités de secours se révèlent être un moyen d'échapper aux carcans de la sphère familiale et de la domination masculine. Cette vision est également visible chez nos deux femmes. La Grande Guerre œuvre pour leur émancipation, cela est visible dans leurs archives personnelles car elles échappent à la pression familiale : elles voyagent sans chaperon, prennent et imposent leurs décisions seules. Pour Mary Breckinridge et Marie Louise le Verrier, la Grande Guerre apparaît comme un tremplin dans leurs carrières professionnelles car elles accumulent les responsabilités.

L'infirmière américaine s'impose comme une experte et son programme devient un modèle auprès du CRB, de la fondation Rockefeller et de l'ARC. En effet, les rapports de ces derniers décrivent ce programme comme en étant le plus efficace pour lutter contre les anémies et les retards de croissances. Le CRB reprend ce programme auprès des enfants de Lille après la visite de l'infirmière du CARD²⁷. Louise Le Verrier traverse régulièrement l'Atlantique pour participer à des conférences. Elle dirige l'orphelinat et s'impose comme une experte sur les orphelins auprès du FHLMF et de son fondateur John Moffat. En 1924, elle est d'ailleurs reçue par Florence Jaffray Harriman²⁸ afin de sensibiliser les Américains sur le sort des orphelins français. Ce changement de position lui permet de participer à des conférences sur le sol américain²⁹. Ces deux femmes entrent dans les professions supérieures, elles participent à l'action sociale sur le terrain et à la circulation des savoirs sur la protection de l'enfance.

L'étude de ces archives ne met pas seulement en évidence la reconnaissance et la professionnalisation des femmes dans les secteurs sanitaire et social. En effet, la philanthropie peut être perçue comme un don de soi qui débouche sur des relations profondes avec les bénéficiaires. La correspondance de Mary Breckinridge révèle son fort attachement et son admiration pour certaines familles picardes car elle utilise des mots forts : « *je les aime* »³⁰ et « *je les admire* »³¹. L'affection entre les femmes picardes et l'infirmière américaine s'expliquent en grande partie car une grande majorité ont été confrontée au deuil d'un enfant. La famille Devauchelle occupe une place prépondérante dans sa correspondance depuis le décès de leur petite fille. Elle tente d'être un soutien pour les aider à surmonter ce deuil. Dans sa lettre du 12 avril 1919, elle s'inquiète des longs trajets effectués par le père pour se rendre sur son lieu de travail. Elle lui offre alors un vélo et lui prête régulièrement de l'argent pour la reconstruction de leur foyer. Lorsque l'état de Getry Devauchelle s'affaiblit, elle s'alarme également sur ses conditions de travail, elle décide de lui verser un complément de salaire pour lui permettre de se rétablir dans de bonnes conditions. Elle continue bien après sa mission au sein du CARD de les aider financièrement pour permettre à leur fils de poursuivre ses études. Elle participe activement à la vie locale lors des fêtes organisées par le CARD mais elle prend surtout part aux différents grands événements de la communauté tels que les baptêmes. Elle devient d'ailleurs la marraine de Jean Moutaillier³². Cette intégration au sein des bénéficiaires est également visible pour Marie Louise le Verrier. Elle tisse également des liens avec la population locale mais surtout avec ses orphelins. Ses derniers sont nommés dans

ses mémoires sous la dénomination de « *ses petits* »³³. Elle qui a toujours refusé la maternité, elle se retrouve mère de substitution. Elle aide les orphelins à se reconstruire et à surmonter leur deuil. Toute sa vie, ils lui écrivent pour conserver ce lien. Selon Jay Winter, ce lien établit entre les volontaires et les bénéficiaires participe à la rédaction de l'histoire de la parenté fictive pendant la Grande Guerre³⁴.

FAIRE UNE HISTOIRE INTIME DE LA PHILANTHROPIE AMÉRICAINE

À son arrivée, une rencontre détermine le reste des actions de l'infirmière américaine au sein du CARD. La lettre du 2 mars 1919 décrit sa rencontre avec la famille Devauchelle à Montgobert :

Un jour, j'ai vu seulement des pommes de terre à la maison puis seulement du pain le jour suivant, et j'ai demandé à la mère si c'était tout ce qu'ils avaient. Pas de lait sous quelque forme pour le bébé, seulement des conserves, pas d'œuf nulle part, ni de viande qu'ils puissent acheter. Quand Solange avait trois semaines, la mère a été évacuée, et la longue marche forcée, puis le long trajet en train vers le sud lui ont passé son lait. Ce fut une longue sous-alimentation pour Solange qui n'est que l'ombre de ce qu'elle devrait être à 10 mois. Le petit garçon de 3 ans Serge, tomba malade atteint d'une pneumonie, et il fut emmené à l'hôpital dans un de nos camions. Maintenant, le bébé est malade et le père a perdu ses faibles revenus parce qu'il a eu la grippe pendant quinze jours.³⁵

Elle a été appelée par l'un des médecins du CARD pour effectuer une consultation en urgence auprès de la petite Solange âgée seulement de dix mois, qui a contracté une pneumonie. Mary Breckinridge est marquée par le retard de croissance de la petite fille. Ses frères et sœurs sont également en état de sous-nutrition. Face à cette malnutrition, sa sœur aînée et ses parents sont pris de vertiges. Marie Breckinridge effectue des dons alimentaires pour lutter contre cette sous-nutrition mais Solange décède quelques jours plus tard le 9 mars. Cet épisode fait écho à la mort de son fils Breckie et la pousse à fonder un programme d'assistance, de santé et d'hygiène destiné aux enfants picards. Le cas de la famille n'est pas isolé puisque la correspondance de l'infirmières met en évidence l'insalubrité des logements. En effet, durant la contre-offensive allemande du printemps 1918, la Picardie est détruite à 90%. En 1919, face au retard des dédommagements prévus

par l'État, les habitants doivent vivre dans des caves ou dans les anciens abris de l'armée allemande. C'est dans cette situation que Mary Breckinridge organise ses premières consultations. Sa correspondance révèle les conditions de vie désastreuse pour la population locale : manque d'hygiène, de luminosité et d'ameublement. Cela a des conséquences sur la santé des civils. Cette situation s'accroît par la malnutrition et par un manque de protéines suffisantes³⁶. Le bilan de ces consultations souligne l'affaiblissement du système immunitaire ce qui provoque des excès de fièvres et des infections. Cette situation est renforcée par la baisse de la production agricole. Mary Breckinridge distribue des œufs et du lait durant ces consultations. Elle conseille un régime alimentaire plus protéiné notamment pour les mères allaitantes avec une boisson de lait condensé enrichi en protéines et non-sucré. Elle préconise également les soins dentaires pour réduire le risque d'infections et d'abcès mais la Picardie manque cruellement de personnel médical. Ces soins sont davantage répandus au cours de l'année 1920 car elle a mis en place des partenariats avec le docteur Finney, le docteur Ward et le docteur Dougherty³⁷ qui font le déplacement depuis Paris.

À son arrivée, Mary Breckinridge s'inquiète du faible taux de natalité en Picardie. Durant la Grande Guerre, la France connaît un effondrement de taux de natalité avec une diminution des naissances de 40%³⁸. Le nombre des naissances s'élève à 746014 en 1913 et passe à 466 000 en 1919³⁹. La malnutrition, les conditions difficiles, la longue démobilisation des soldats ainsi que le phénomène de classes creuses accentuent davantage ce phénomène. La natalité dépasse les taux d'avant-guerre seulement en 1921 et réaugmente en Picardie à partir de l'été 1919. Mais cette reprise inquiète l'infirmière américaine car la région est en pleine reconstruction agricole, ce qui entraîne une lourde charge de travail pour les femmes. En effet, durant ses consultations, elle souligne les difficultés que rencontrent les femmes après leur accouchement et leur incapacité à reprendre le travail rapidement. Elles effectuent des dons sur sa propre fortune personnelle pour pallier au manque de salaire et obliger ses femmes à se reposer. Ces rencontres déterminent les actions de Mary Breckinridge car elle adopte le concept du *case work* qui s'adapte aux besoins de la population locale.



Figure 2 : Mary Breckinridge en pleine consultation à Vic-sur-Aisne, Musée de Blérancourt

La correspondance de cette infirmière permet à l'historien de comprendre la mise en place d'un programme en faveur de la protection de l'enfance. Ses lettres du 12 avril et du 1er mai 1919 mettent en exergue la volonté de l'infirmière de réactiver les réseaux sur la culture de l'enfance du XIXe siècle. D'une part, elle tient à rassurer sa famille sur son arrivée et sur ses conditions de travail. D'autre part, sa correspondance apparaît aussi comme un moyen de revenir sur ses œuvres passées. Tous les dimanches, elle rédige à l'aide de sa machine une longue lettre à sa mère où elle décrit avec minutie ses actions, ses relations avec les volontaires et les bénéficiaires. Ses lettres restent centrées autour de son engagement philanthropique. Elle confie ses impressions. Mary Breckinridge s'inquiète notamment lorsque ses lettres n'arrivent pas à destination et elle n'hésite pas à les réécrire. Elle laisse également paraître ses incertitudes et son manque de légitimité en tant qu'infirmière. La philanthropie apparaît pour Mary Breckinridge comme un moyen de se reconstruire et de surmonter le deuil de son fils Breckie. Avant son arrivée, elle avait assisté à sa longue agonie car les médecins américains avaient remis en doute son diagnostic⁴⁰. Elle arrive en Picardie dans cet état d'esprit, empreinte aux doutes. Cette situation la pousse à prendre des contacts avec le préfet de l'Aisne, s'abonne à une presse spécialisée française (le Nourrisson et la Presse médicale)⁴¹, réinstalle la goutte de lait à

Soissons⁴². Ce modèle français est fondé par le Dr Léon Dufour à Fécamp en 1894. Ce lieu dispense des consultations pour les nourrissons et pour les mères ainsi que des cours de puériculture. Il assure également la distribution de lait stérilisé pour les mères qui ne peuvent pas allaiter. Son programme s'appuie largement sur ce modèle puisque Mary Breckinridge sillonne la Picardie afin de réaliser des consultations et des pesées des enfants âgés entre 2 à 6 ans. Elle s'appuie sur les résultats de ces consultations pour mettre en place un programme de nutrition. Le retard de croissance s'explique en grande partie par un apport en protéines insuffisant. Pour pallier ce déficit, elle met en place un goûter en coopération avec la *Commission for Relief in Belgium*⁴³ qui prévoit la distribution quotidienne d'un verre de lait et d'un biscuit riche en graisses. Elle fonde également son propre comité pour renforcer ses actions en Picardie, le *Goat Fund*. Dans sa lettre du 9 mars 1919, elle décrit l'objectif de ce comité :

Si je pouvais donner une chèvre à chaque famille qui a un bébé,
je pense que nous pourrions aller loin pour sauver beaucoup de
ceux qui sont en train de mourir.⁴⁴

Avec le soutien financier de sa famille, elle fait venir des chèvres de Corse et des Pyrénées afin de les distribuer auprès des familles avec des nourrissons. L'infirmière américaine s'inspire du mouvement progressiste américain qui utilise le lait comme un outil de réforme sociale pour les foyers défavorisés⁴⁵.

De 1919 à 1921, son programme connaît des résultats rapidement et s'impose comme un modèle auprès des autres comités philanthropiques américains tels que la Fondation Rockefeller, l'American Red Cross⁴⁶ et la CRB. Dès le départ, elle explique sa volonté de pérenniser ses actions en Picardie après son départ. Face à un manque d'infrastructures et d'un personnel spécialisé, elle se rapproche de la Maison de Santé protestante de Florence Nightingale à Bordeaux et du *Smith College Relief Unit* pour mettre en place un partenariat⁴⁷. Des infirmières-visiteuses s'engagent par la suite dans le CARD et forment un personnel spécialisé en pédiatrie. Après son départ en 1921 et l'arrêt des actions du CARD en 1924, son programme perdure et devient l'Association médico-sociale Anne Morgan⁴⁸. Elle conserve des contacts avec son parrain et surtout avec Serge Devauchelle car elle finance une partie de ses études. Elle correspond régulièrement avec des membres du CARD : avec Anne Morgan qui effectue de nombreux dons pour le FNS, avec Anne Murray Dike, avec Rose Dolan qui fonde une colonie d'enfants délinquants et d'orphelins.

Elle se lie d'amitié avec Marcelle Monod car elle lui donne des conseils afin de poursuivre ses activités d'infirmières au sein du CARD et surtout lorsqu'elle devient la directrice de la Maison de Santé Protestante de Bordeaux⁴⁹.



Figure 3 : Marie Louise le Verrier et Mme Hervé avec un orphelin italien, le 28 septembre 1918, Archives Départementales de la Haute-Loire

Rien ne prédestine Marie-Louise le Verrier à se spécialiser en faveur de la protection de l'enfance, puisque durant la Grande Guerre, elle prend part à la propagande pro-alliée pour sensibiliser les Américains sur les conditions de vie des soldats et des blessés de guerre. Lors d'une de ses tournées, elle rencontre John Moffat, cette rencontre détermine la suite de son engagement philanthropique. Durant le printemps 1918, ses conditions de travail se détériorent avec les bombardements allemands. Elle organise avec l'accord de John Moffat, le rapatriement de l'orphelinat à Chavaniac-Lafayette.

La directrice explique en détails l'arrivée des enfants en Haute-Loire après une mise en quarantaine au Passy Home à Paris pour subir tous les examens médicaux. Elle s'interroge sur l'acclimatation et le mutisme notamment auprès des orphelins arméniens, c'est le cas pour Sétrac Simonian. L'arrivée de cet orphelin bouleverse la directrice car elle refuse tout contact avec elle et les autres orphelins. Cependant, il

semble très attaché à elle car il la suit partout à l'orphelinat. Le comité ne connaît pas son âge, ni son identité. Son nom de famille provient du nom de famille de la volontaire car c'est elle qui l'a pris en charge à Constantinople. Certains ont développé des troubles psychologiques (mutisme, hypersensibilité, excès de violence⁵⁰) et ont du mal à s'acclimater à la vie de l'orphelinat comme le décrit Sétrac Simonian :

Mme Simon est venue nous chercher à Constantinople. [...] Je suis arrivé à Paris en 1918... ? peut-être, et à Chavaniac en 1919. J'avais cinq, six ans, j'étais petit... Nous avions des cours le matin j'étais un des plus jeunes, je ne pouvais pas suivre... j'écoutais, je rêvais... [...] Il y avait deux Russes que je ne quittais pas, c'était comme mes parents, il s'appelait Tiekobrazov.⁵¹

Marie Louise le Verrier est attentive à la mise en place d'une grande solidarité entre les enfants orphelins malgré leur différence d'origine et d'âge. La prise en charge des plus petits par les plus grands est une volonté de la directrice, renforcée par le scoutisme. Ses annotations manuscrites dans les brochures, dans ses agendas ou sur les clichés photographiques mettent en évidence la recherche du bien-être des enfants. Elle surnomme ces derniers « *ses petits* ». Son fonds d'archives conserve de nombreuses brochures éducatives qui vantent les bienfaits de l'Education Nouvelle ou de la pratique sportive. Chaque document est minutieusement annoté par la directrice, elle donne soit son point de vue ou révèle des souvenirs de l'orphelinat. Elle souhaite conserver la culture maternelle des orphelins. Pour cela, le comité va jusqu'à engager des enseignants russes, arméniens et des membres du clergé orthodoxe. De 1920 à 1922, Marie-Louise Le Verrier s'inquiète de l'arrivée des pandémies au sein du château de Chavaniac-Lafayette telles que la grippe espagnole et protège les orphelins et les enfants du préventorium pour éviter toute contamination⁵². Dès le 17 mai 1919, la directrice s'inquiète de la propagation de la grippe espagnole à la suite de l'arrivée de la petite Nina. Les jours suivants, son agenda révèle les cas de grippe espagnole et son inquiétude s'accroît. Face à l'arrivée des enfants à l'orphelinat dans un état de santé fragile, elle préconise au comité exécutif et surtout à son fondateur, John Moffatt de fonder un préventorium. Ce dernier ouvre officiellement ses portes en 1925. Il adopte le modèle américain du Dr Trudeau⁵³ et le modèle suisse de l'héliothérapie⁵⁴. Cet établissement permet d'accueillir plus de 450 enfants âgés entre 6 à 14

ans pour une cure de six mois. Ils sont principalement atteints de primo infection tuberculeuse, atteints d'anémie ou de retard de croissance.

Sa correspondance met en exergue la spécialisation des missions de la directrice autour de la scolarité et de l'orientation des orphelins au sein du FHLMF car ils restent omniprésents. Elle conserve également toutes les lettres envoyées par les familles ou par les orphelins eux-mêmes, scolarisés au sein d'établissements du Puy-en-Velay ou de Clermont-Ferrand. De plus, leur scolarité est également représentée dans le fonds avec les bulletins et les dossiers scolaires car Marie-Louise Le Verrier en fait une priorité. Ils adoptent les programmes scolaires français tout en suivant le rythme américain. La scolarité de Chavaniac-Lafayette est assurée jusqu'au collège suivant les méthodes de l'Éducation Nouvelle⁵⁵ et des *open-school*⁵⁶. Cette situation permet la mise en place d'un système scolaire hybride qui favorise l'autonomie des orphelins. Le FHLMF conserve les programmes scolaires français avec le rythme américain. Les orphelins bénéficient donc de pratiques sportives quotidiennes : baseball, tennis, natation, football et gymnastique. Les meilleurs élèves sont envoyés dans des lycées à Clermont-Ferrand ou au Puy-en-Velay. Cette séparation est très difficile pour les orphelins qui correspondent avec la directrice et montrent ainsi leur attachement. Pour les meilleurs élèves, ils sont ensuite envoyés grâce à la bourse Lafayette aux États-Unis, afin d'effectuer un stage auprès des plus grands entreprises américaines comme la banque J-P Morgan ou la United States Steel Company. Une douzaine d'entreprises accueillent les orphelins. Les élèves en difficulté effectuent un apprentissage et restent à Chavaniac-Lafayette, à l'image de Sétrac Simonian qui devient le cordonnier du château.

La richesse de ces archives personnelles permet à l'historien de retracer l'engagement des femmes au sein des comités de secours ainsi que leurs actions en faveur de la protection de l'enfance. Elles contribuent également à l'émergence de nouvelles perspectives historiographiques.

Avant la Grande Guerre, un ensemble d'institutions et de lois sont promulguées afin de protéger la vie des nourrissons, la santé des mères et la diffusion des règles de puériculture naissantes. Cette situation est favorisée par l'émergence des connaissances, la mobilisation des médecins, des philanthropes et des hommes politiques. La mortalité infantile est un problème majeur pour ces contemporains. Cette angoisse de la baisse des naissances est ravivée par le Grande Guerre. Cette dernière accélère la cristallisation de la culture de

l'enfance. Les acteurs privés et publics se mobilisent au sein des comités philanthropiques. La Grande Guerre favorise donc la circulation des idées et l'internationalisation des pratiques de solidarités en faveur de la protection de l'enfance. Les comités de secours s'imposent donc comme des lieux d'échanges. L'étude du CARD et du FHLMF met en exergue l'action sociale avec la prise en charge de l'enfance ainsi que la diffusion des savoirs. La correspondance de Mary Breckinridge et les agendas de Marie-Louise le Verrier décrivent le fonctionnement des comités, la division sexuée du travail militant ainsi que les circulations entre le monde de la philanthropie et le champ administratif. Avant la Grande Guerre, la maternité et les soins apportés aux enfants sont avant-tout une question des pratiques féminines. Le savoir quant à lui est promu par les hommes. Mary Breckinridge et Marie Louise le Verrier participent à ce basculement. Leurs actions leur permettent d'accumuler des responsabilités dans les tâches administratives, sociales et savantes. Aux lendemains du conflit, elles deviennent des promotrices auprès des autres comités philanthropiques. Cette situation est également marquée par une professionnalisation des femmes dans les secteurs médical et sanitaire, plus communément appelé le *care*⁵⁷. Mary Breckinridge et Marie-Louise le Verrier développent des liens outre atlantiques afin de sensibiliser et de professionnaliser les Françaises dans le secteur sanitaire et médical. Les infirmière-visiteuses s'imposent comme un modèle en France afin de prévenir des pandémies et de la mortalité infantile. Elles s'imposent comme des missionnaires de la croisade de l'hygiène.

L'étude des manuscrits de travail, des correspondances et des agendas permettent à l'historien de s'éloigner d'une histoire dépersonnalisée de la philanthropie américaine afin de réaliser une histoire par le bas des volontaires et des bénéficiaires, qui reste largement peu étudiée.

NOTES :

¹ Mary Breckinridge est surnommée Thompy par les volontaires du CARD.

² Chanson publiée dans l'ouvrage de Karen Polinger Foster et de Monique Judas-Urschel, *Au secours des enfants du soissonnais, lettres américaines de Mary Breckinridge 1919 -1921*, Encrage Edition, 2012, p. 206.

³ Tournès Ludovic, *L'argent de l'influence : les fondations américaines et leurs réseaux européens*, Ed. scientifique, Paris, Autrement, 2010.

⁴ CARD

⁵ FHLMF

⁶ Foulon Beatrice, *Reconstructions en Picardie après 1918*, Paris, Réunion des musées nationaux et Blérancourt, Association des amis du musée de Blérancourt, 2000.

⁷ Compère-Morel Thomas et al., *Des Américaines en Picardie : Au service de la France dévastée 1917-1924*, cat. expo., Péronne, Historial de la Grande Guerre (3 mai - 31 août 2002), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

⁸ Breckinridge Mary, *Wide Neighborhoods: A Story of the Frontier Nursing Service*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1981.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Jane Addams (1860-1935) est une réformatrice sociale et militante. Elle fonde la Hull house en 1889 à Chicago. Il s'agit d'un *settlement* pour venir en aide aux plus démunis en mettant en place des garderies et des jardins d'enfants, des agences pour l'emploi, des bibliothèques, des cours du soir en anglais et sur la citoyenneté ainsi que des clubs artistiques.

¹¹ Polinger Foster Karen, Judas-Urschel Monique, *Au secours des enfants du soissonnais, lettres américaines de Mary Breckinridge 1919 -1921*, op. cit. p.35.

¹² *Ibid.*, p.54.

¹³ Frontier Nursing Service (FNS)

¹⁴ AD HL, 233 J 377 : mémoires de Marie-Louise Le Verrier.

¹⁵ AD HL, 233 J 372 : dossier Mme Le Verrier.

¹⁶ AD HL, 233 J 377 : mémoires de Marie-Louise Le Verrier.

¹⁷ Cabannes Bruno, *The Great War and the Origins of Humanitarianism, 1918-1924*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014 ; Irwin Julia, *Making the world safe*, op. cit. ; Tournès Ludovic, *L'argent de l'influence : Les fondations américaines et leurs réseaux européens*, Paris, Autrement, 2010 ; Zunz Olivier, *La philanthropie en Amérique*, op. cit.

¹⁸ Irwin Julia, *Making the World Safe: The American Red Cross and a Nation's Humanitarian Awakening*, Oxford, Oxford University Press, 2013, 288 p.

¹⁹ Zunz Olivier, *La philanthropie en Amérique : argent privé et affaire d'État*, Paris, Fayard, 2012.

²⁰ Tournès Ludovic, *L'argent de l'influence*, op. cit.

²¹ *Ibid.*

²² Cette commune fait partie du secteur où Mary Breckinridge intervient.

²³ Henry Morgenthau Senior est ambassadeur américain à Constantinople de 1913 à 1916. Il est l'un des premiers diplomates à sensibiliser l'Occident sur le génocide des Arméniens.

²⁴ Polinger Foster Karen, Judas-Urschel Monique, *Au secours des enfants du soissonnais, lettres américaines de Mary Breckinridge 1919 -1921*, op. cit., p.71.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Battagliola Françoise, « Philanthropes et féministes dans le monde réformateur (1890-1910) », *Travail, genre et sociétés*, n°2, 2009, p. 135-154.

²⁷ Polinger Foster Karen, Judas-Urschel Monique, *Au secours des enfants du soissonnais, lettres américaines de Mary Breckinridge 1919 -1921*, op. cit., p.63.

²⁸ Jaffary Harriman Florence (1870-1967) est une féministe, diplomate et suffragette américaine. C'est aussi l'une des meilleures amies d'Anne Morgan.

²⁹ AD HL, 233 J 372 : dossier Mme Le Verrier.

³⁰ Polinger Foster Karen, Judas-Urschel Monique, *Au secours des enfants du soissonnais, lettres américaines de Mary Breckinridge 1919 -1921*, op. cit., p.97.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ AD HL, 233 J 372 : dossier Mme Le Verrier.

³⁴ Polinger Foster Karen, Judas-Urschel Monique, *Au secours des enfants du soissonnais, lettres américaines de Mary Breckinridge 1919 -1921*, op. cit.

³⁵ Polinger Foster Karen, Judas-Urschel Monique, *Au secours des enfants du soissonnais, lettres américaines de Mary Breckinridge 1919 -1921*, op. cit. p.35.

³⁶ *Ibid.*, p.57.

³⁷ *Ibid.*, p.97.

³⁸ Bellis Gil, Léger Jean-François, Parant Alain, « La guerre de 1914-1918 : un cataclysme démographique. Effets immédiats et conséquences à long terme de la guerre de 1914-1918 sur la démographie française », *Espace populations sociétés*, n°2-3, 2022.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Breckinridge Mary, *Breckie, his four years, 1914-1918*, New York, University of California Libraries, 1918.

⁴¹ Polinger Foster Karen, Judas-Urschel Monique, *Au secours des enfants du soissonnais, lettres américaines de Mary Breckinridge 1919 -1921*, op. cit. p. 58.

⁴² Millard Tyree, Barne E. L. (real), *Public Health*, financé par le CARD, sans date.

⁴³ La *Commission for Relief in Belgium* (CRB) est fondée par Herbert Hoover afin d'assurer le ravitaillement de la Belgique et du nord de la France.

⁴⁴ Polinger Foster Karen, Judas-Urschel Monique, *Au secours des enfants du soissonnais, lettres américaines de Mary Breckinridge 1919 -1921*, op. cit. p.35.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ ARC

⁴⁷ Polinger Foster Karen, Judas-Urschel Monique, *Au secours des enfants du soissonnais, lettres américaines de Mary Breckinridge 1919 -1921*, op. cit. p. 97.

⁴⁸ Cette association existe toujours aujourd'hui, elle emploie plus de 400 salariés et intervient auprès de plus de 5 500 personnes. Elle lutte pour améliorer les conditions hospitalières, établit une santé publique et l'aide sociale.

⁴⁹ Polinger Foster Karen, Judas-Urschel Monique, *Au secours des enfants du soissonnais, lettres américaines de Mary Breckinridge 1919 -1921*, op. cit. p. 58.

⁵⁰ Notamment dans le sillage des travaux de Manon Pignot. PIGNOT Manon, *Allons enfants de la patrie. Génération Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2012.

⁵¹ Témoignage de Sétrac Simonian dans Donnet Hadelin, *Chavaniac Lafayette : le manoir des deux mondes*, Paris, Le cherche midi, 2012, p. 120- 125.

⁵² AD HL, 233 J 372 : dossier Mme Le Verrier.

⁵³ Ce médecin américain est un pionnier dans la santé publique. Il prône l'isolement des patient tuberculeux, favorise une alimentation saine, une exposition à l'air frais et une pratique sportive.

⁵⁴ L'héliothérapie est préconisée par Auguste Rollier pour favoriser une exposition régulière au soleil afin de stimuler le système immunitaire.

⁵⁵ Face à la santé déficiente des enfants, le comité préconise que les enfants soient acteurs de leur formation. Le FHLMF est d'ailleurs influencé par les pédagogues tels que Maria Montessori et par Célestin Freinet.

⁵⁶ Chavaniac-Lafayette met en place des classes en plein air pour favoriser la vie au grand air qui est bénéfique pour les orphelins.

⁵⁷ Gilligan Carol, *Une voix différente : Pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, 2008.

Les exercices d'entraînement au dessin et les modèles d'orfèvrerie de la famille Nozerines (XVII^e-XVIII^e siècles)

François Daumet

Laboratoire CHEC

(Centre d'Histoire « Espaces et culture »)

Lignée d'orfèvres attestée à Brioude à la fin du XVI^e siècle, la famille Nozerines est remarquable par sa longévité et la richesse de ses archives qui apportent de nombreux renseignements sur la vie professionnelle de Hélié Nozerines (1644-1722), de son fils Maurice (1675-1758) et de son petit-fils Julien (1719-1773)¹. Elles nous sont parvenues grâce à l'érudit Paul Le Blanc (1828-1918) qui s'est employé à les rassembler et les étudier. Il dit à leur propos :

À sa mort [celle d'Henri-Marie Nozerines, le dernier des Nozerines de Brioude en 1881] j'aurais pu former tout un petit musée, avec les dessins, les albums de gravures, les modèles en plomb, les cuivres gravés et les outils de cet atelier d'orfèvrerie qui avait vécu deux siècles. Malheureusement, prévenu trop tard, je n'ai pu sauver que quelques débris. Je les conserve avec soin, car ils forment encore un ensemble précieux pour l'histoire des industries si prospères autrefois.²

Ces « quelques débris » sont légués à la mort de leur propriétaire à la bibliothèque municipale et universitaire de Clermont-Ferrand et font dès lors partie intégrante du fonds Paul Le Blanc, consacré à l'histoire du Brivadois³. Les archives des Nozerines et de leur atelier peuvent être divisées en deux catégories. La première est constituée du livre de raison de Maurice Nozerines et du registre journal de son fils Julien tenu de 1752 à 1772 et a fait l'objet d'une étude approfondie⁴. Le second ensemble correspond à un ensemble de sources graphiques constitué de carnets de modèles gravés et de dessins réalisés par des membres de l'atelier Nozerines⁵.

Les différentes prospections entreprises dans les fonds d'archives départementaux ou municipaux révèlent que cette documentation est exceptionnelle par son volume – les quatre carnets de modèles sont complets, malgré quelques pages arrachées ou des dessins décollés, et

un ensemble de 77 dessins a été comptabilisé, ce qui est loin d'être le cas pour les autres orfèvres étudiés⁶ – mais aussi par le fait qu'il s'agit d'archives familiales et non administratives⁷. Longtemps ignorés par l'historiographie brivadoise⁸, ces dessins font actuellement l'objet d'une analyse critique menée en collaboration avec Laurence Riviale⁹. Le présent article tient à rendre compte de l'avancée des travaux d'identification.

Même si la majorité des dessins demeure anonyme, certains sont signés de la main d'Hélie et d'autres, réalisés sur des feuilles volantes, peuvent être attribués à son fils Maurice ou à son petit-fils Julien. Elles sont toutes réalisées sur le même support (papier) mais le medium employé diffère (crayon, sanguine ou plume et encre noire ou bleue, parfois diluée ou rehaussée pour donner des nuances).

Cette documentation trouve alors toute sa place dans une réflexion autour du processus créatif et des techniques propres au métier d'orfèvre aux XVII^e et XVIII^e siècles, en particulier quand la production n'a pas été retrouvée¹⁰. Si l'étude de dessins d'orfèvres français n'est pas inédite¹¹, cette enquête propose de décentrer le regard et quitter le cadre *a priori* strict de la corporation pour celui de l'atelier et d'étudier les dessins des Nozerines aussi comme des œuvres en soi et non uniquement comme la preuve d'un processus créatif. Les brouillons et dessins des Nozerines peuvent également être envisagés dans l'analyse des différents mécanismes sociaux qui associent les orfèvres et leurs familles à la vie de la cité¹².

Nous verrons tout d'abord l'importance accordée à la capacité d'un orfèvre à dessiner dans sa pratique artisanale et marchande. Nous étudierons ensuite le rôle des brouillons dans le processus créatif des orfèvres. Enfin, nous évoquerons la participation de ces dessins à la renommée de leur propriétaire et de son atelier.

LA PLACE ET LE RÔLE DU DESSIN DANS L'EXERCICE DU MÉTIER D'ORFÈVRE SOUS L'ANCIEN RÉGIME

Une pratique omniprésente dans le métier d'orfèvre

Sous l'Ancien Régime, le métier d'orfèvre est une activité réglementée et particulièrement surveillée par le pouvoir royal par l'intermédiaire des Hôtels et Cours des Monnaies, comme celle de Riom dans le cas de Brioude. Cette attitude s'explique par le maniement des métaux précieux et parfois de pierres précieuses et semi-précieuses par les artisans.

Les dessins peuvent être employés comme modèle de présentation d'un objet orfèvré au moment où l'artisan et le commanditaire s'accordent par-devant notaire sur la forme et l'aspect de celui-ci. Ils sont aussi utilisés en cas de litige, entre l'apprenti et la corporation ou lors d'une succession par exemple, puisqu'ils permettent de connaître l'aspect général de l'article et de préciser ses dimensions et ses effets décoratifs éventuels (ciselure, gravure, émaillage). Ils sont aussi utilisés comme modèle. Il n'est donc pas rare d'en trouver certains glissés dans les pages d'un acte notarié¹³.

Les dessins peuvent également servir de support de réflexion à la conception et à la fabrication d'un objet en or ou en argent. C'est dans cette optique que nous les étudierons ici, c'est-à-dire principalement sous la forme d'esquisses aux réalisations parfois imparfaites et incomplètes, mais qui permettent à l'artisan et à son client de se donner une idée de l'aspect définitif. La réalisation de ce brouillon s'accompagne généralement de l'examen minutieux de modèles d'objets, réalisés par l'orfèvre avec d'autres matériaux (plomb, étain, bronze, cuivre ou bois). La boîte d'archives qui contient les carnets d'Hélie Nozerines comporte justement l'un d'entre eux, à savoir une fourchette en bois, dont l'utilité était toute désignée dans l'atelier de son propriétaire.

Le dessin comme la gravure joue alors un rôle essentiel dans les pratiques professionnelles d'un orfèvre qui se doit de disposer du matériel et des compétences nécessaires. L'omniprésence des modèles explique pourquoi certains maîtres, mais aussi des compagnons qui ne disposent pas encore d'une boutique avec pignons sur rue, commercialisent volontiers leurs réalisations pour bénéficier de quelques compléments de revenus. Cette pratique n'est pas entravée par une quelconque réglementation, qui norme pourtant les métiers d'art sous l'Ancien Régime, puisque l'exercice du métier de graveur est libre, notamment à Brioude où il n'existe aucune corporation. Vendre ses propres œuvres, dessin ou gravure d'après dessin, semble même être une habitude ancrée dans le paysage artistique urbain, puisque les éditeurs et marchands d'estampes parisiens recherchent les dessins d'orfèvres, prisés pour leur beauté.

L'absence remarquable de dessins dans l'atelier de Julien Nozerines : un déclassement culturel et artistique ?

Cependant, et cela paraît contradictoire avec tout ce que nous venons de dire, l'inventaire après décès de Julien Nozerines, rédigé en juillet-août 1773, n'évoque pas le moindre carnet de modèles, qu'ils

soient le fait du défunt ou non, au moment où le notaire procède à l'énumération des papiers du défunt, pas plus qu'il ne mentionne du matériel pour graver ou dessiner quand il s'intéresse aux outils de l'atelier¹⁴. À moins que cela ne soit une évidence pour le tabellion qui ne prend pas la peine de les mentionner ou bien qu'ils n'aient pas une valeur marchande significative ?

L'attitude de Julien Nozerines est en totale contradiction avec la culture professionnelle familiale qui accordait manifestement une place importante aux documents iconographiques par le passé, puisque leur fonds avait été préservé depuis des générations ; d'autant plus que si le notaire en avait rencontré un, il n'aurait sans doute pas hésité à le décrire comme le faisaient les tabellions parisiens¹⁵.

Pour quelle raison le défunt ne semble-t-il pas avoir conservé les carnets de son grand-père ? Sont-ils au moins en sa possession ? Peut-être a-t-il décidé de les offrir à son unique fils Pierre, alors âgé de onze ans, absent au moment de l'inventaire ? Aucun autre inventaire n'a été retrouvé à l'heure actuelle. Si Hélie laisse deux fils au moment de son décès (12 août 1722), seul Maurice est susceptible d'en hériter puisque son frère cadet, Pierre, est chanoine hebdomadier au chapitre Saint-Julien de Brioude. La situation est cependant plus complexe au moment de la mort de Maurice (1^{er} septembre 1758). Si le contrat de mariage de son fils Julien, l'auteur du livre de comptes, l'institue comme héritier, deux autres de ses fils sont susceptibles de pouvoir hériter des carnets de modèles et de dessins : Jean-Baptiste et Jean-Ignace¹⁶. Ces deux jeunes hommes, respectivement âgés de dix-sept et de quinze ans en 1758, sont les demi-frères de Julien et le plus jeune d'entre eux se destine à devenir orfèvre. Il est donc tout à fait probable que ce soit lui qui ait hérité des carnets de son grand-père pour s'entraîner au dessin. Est-ce une des dernières volontés du mourant ? Est-ce Julien qui les lui avait laissés ? Quoi qu'il en soit, le nouveau chef de famille ne semble pas accorder la même importance aux carnets que son aïeul et préfère une activité strictement mercantile et sans doute plus lucrative : le commerce d'épicerie¹⁷, à moins que ce ne soit une façon déguisée d'admettre un manque de talent...

L'importance du dessin dans l'apprentissage

Les dessins jouent également un rôle essentiel dans la formation des apprentis orfèvres aux XVII^e et XVIII^e siècles. Celle-ci est l'une des plus longues du monde artisanal puisqu'elle dure huit ans, six en Franche-Comté¹⁸, ce qui laisse supposer des exigences

particulièrement élevées. Elles sont présentées dans les règlements des corporations qui énumèrent tout ce qu'un apprenti est censé maîtriser au terme de son apprentissage. Ces dispositions sont inscrites dans les pages d'un des carnets de la famille Nozerines¹⁹, ce qui laisse penser qu'elles devaient être apprises des futurs orfèvres qui fréquentaient l'atelier.

D'après ce rare témoignage, l'apprenti doit savoir lire, écrire et calculer afin d'être capable de tenir un registre de comptabilité, pratique rendue obligatoire pour tous les marchands comme indiqué dans l'ordonnance royale de 1673. Il doit également connaître les alois (noms, métaux utilisés, masses volumiques) et les techniques d'orfèvrerie qu'il est supposé maîtriser.

Ces huit années d'apprentissage sont sanctionnées par un examen, la maîtrise, qui donne accès au métier d'orfèvre. La première épreuve est théorique. Elle consiste à vérifier l'honorabilité de l'impétrant, en d'autres termes s'il est de confession catholique, et son aptitude à connaître les règles élémentaires du métier et de la tenue d'un livre de comptes. Interrogé par les jurés de la corporation, l'apprenti doit ensuite effectuer une épreuve pratique qui consiste à réaliser un chef-d'œuvre qui, sans être forcément la démonstration d'une virtuosité comme le laisse suggérer son nom, est la démonstration de son savoir-faire et l'occasion pour lui de prouver sa maîtrise des règles du métier qu'il souhaite embrasser. Les jurés examinent ensuite l'ouvrage de l'apprenti et vérifient s'il est conforme à la réglementation de la corporation. Le chef-d'œuvre est toujours accompagné d'un dessin qui peut servir de pièce justificative en cas de litige entre le futur maître et la corporation. Son existence et son rôle prouvent l'obligation pratiquer le dessin pour un futur orfèvre, bien qu'elle ne soit pas mentionnée dans les règlements corporatifs.

À l'inverse des épreuves de la maîtrise, le contenu pédagogique de l'apprentissage des futurs orfèvres est beaucoup moins connu. Les archives des corporations se contentent souvent d'indiquer « pour apprendre les règles du métier » sans entrer dans le détail, et les contrats d'apprentissage passés devant notaire se préoccupent uniquement des conditions matérielles de la formation. Les textes normatifs indiquent seulement que l'apprentissage doit commencer le plus tôt possible, vers l'âge de raison, et rappellent aux maîtres que l'apprenti n'est pas un domestique et ne doit pas s'abaisser à remplir des tâches jugées ingrates telles que s'occuper des enfants ou garder les animaux de basse-cour²⁰. Quant au livre de comptes de Julien

Nozerines, qui accueille comme apprenti le fils d'un marchand cirier de Paulhaguet dans la seconde moitié des années 1750, il ne mentionne rien à propos de sa formation si ce n'est les sommes d'argent qu'il lui prête ou une livraison à effectuer au château de Chavaniac²¹.

Il est souvent rappelé dans l'historiographie que l'apprentissage se fonde principalement sur l'observation et la reproduction des gestes du maître qui sont ensuite répétés jusqu'à ce qu'ils soient parfaitement maîtrisés. Cela explique pourquoi les fils de maître en sont dispensés, puisqu'ils sont supposés l'avoir appris au contact de leur père.

En revanche, si les orfèvres accueillent souvent de futurs peintres ou de futurs graveurs en apprentissage²², il est peu probable que ce soit le cas chez les Nozerines, dans la mesure où les registres paroissiaux brivadois ne mentionnent ni graveur ni peintre tout au long du XVIII^e siècle²³.

Deux pages du carnet de dessins d'Hélie Nozerines montrent bien le caractère répétitif de la formation des futurs orfèvres. Sur celles-ci, le jeune homme trace au crayon graphite ou au fusain des dessins assez brouillons au trait assez épais mais non gras, dans des tons gris sans la moindre couleur à partir d'un modèle issu d'un autre carnet et réalisé sans doute sur du parchemin²⁴. Le premier représente un personnage fantomatique dont la forme est particulièrement simpliste [*Figure 1*]. Était-il enfant au moment de la réalisation de ce dessin ? On pourrait le croire tant le personnage esquissé est dépourvu de détails : on ne sait pas vraiment s'il est de dos, de profil ou de face, il n'a ni bras ni jambes et ses yeux se présentent sous la forme de deux petits globes de forme circulaire sans pupille. On devine un objet qu'il tient ou porte dans son dos mais nous n'en savons pas plus. Le second dessin, situé sur la page suivante, adopte quant à lui une forme plus élaborée, certes, mais assez grossière, notamment au niveau de ses jambes et de ses pieds [*Figure 2*]. Son auteur a dû consacrer un peu plus de temps à sa réalisation, à moins qu'il ne soit le fait d'une personne plus mûre, peut-être d'un apprenti de son père, pour lui montrer comment faire²⁵. Une autre hypothèse serait qu'Hélie Nozerines soit le seul et unique auteur de ces dessins et qu'il ait voulu garder la première version pour souligner ses progrès [*Figure 3*].



*Figure 1 : Dessin d'un personnage attribué à Hélié Nozerines. Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole, ms 1268 carnet n°2
© Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole*



Figure 2 : Dessin d'un soldat attribué à Hélie Nozerines. Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole, ms 1268 carnet n°2
© Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole

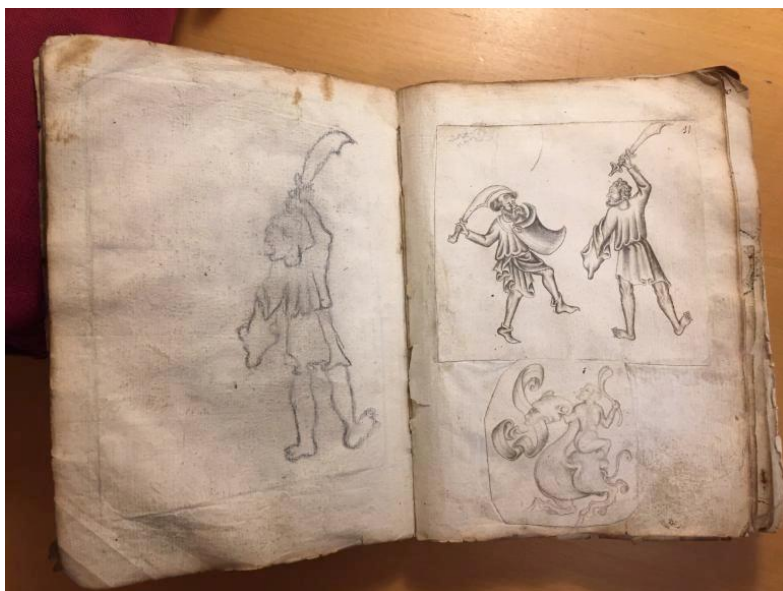


Figure 3 : Dessin d'un soldat attribué à Hélié Nozerines et son modèle. Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole, ms 1268 carnet n°2 © Laurence Riviale

DES BROUILLONS QUI TÉMOIGNENT D'UN VÉRITABLE PROCESSUS CRÉATIF

Des dessins à l'origine d'objets orfèvres

Pour un orfèvre, reproduire une estampe ou une gravure n'est pas la seule occasion de dessiner. Esquisser un brouillon peut servir de base à tout un processus créatif dont la conclusion est la fabrication d'un objet orfèvre agrémenté ou non d'effets décoratifs, comme une ciselure par exemple. Dans ce contexte, le brouillon serait en quelque sorte la matière première, une « matière première grise », à partir duquel l'artisan travaille et conçoit une œuvre en or ou en argent, considérée comme le produit fini. Ce type de dessins apparaît cependant nettement minoritaire dans les fonds que nous étudions²⁶. Il est d'ailleurs intéressant de s'interroger sur les choix qui ont poussé les Nozerines et, plus tard, Paul Le Blanc à ne pas conserver ces dessins en particulier. Est-ce leur caractère très répétitif qui les a poussés à sélectionner de rares dessins parmi une masse documentaire plus importante ? Le fait qu'il n'était peut-être pas nécessaire d'archiver des esquisses de pièces déjà maintes et maintes fois réalisées ou déjà vendues ? Leur manque d'originalité et de prétendu intérêt artistique ?

À moins que ces dessins n'aient finalement été donnés ou rendus, nous le verrons plus tard, au client ?

Quoi qu'il en soit, réaliser l'esquisse d'un futur objet est l'occasion pour l'artisan de coucher sur le papier le fruit de sa réflexion personnelle. Le dessin d'une cafetière, sur une feuille volante au verso d'un dessin préexistant, le prouve [Figure 4]. Même si celui-ci n'est pas signé par son auteur, il apparaît assez clair qu'il ne peut être de la main d'Hélie Nozerines, dans la mesure où celui-ci décède en 1722, à une époque où le café ne semble pas être encore un produit de consommation courant, comme il l'est pendant les années d'activité de son petit-fils Julien²⁷. L'esquisse, réalisée à l'encre brune, est en deux dimensions. L'objet est reconnaissable à sa forme ventrue, ses petits pieds et son manche qui permet de le saisir pour verser la boisson. Les détails du couvercle et de la poignée sont minutieux et contrastent avec les pieds dont on peine à reconnaître la forme exacte, mais qui présentent des griffes. Ce dessin montre bien le caractère approximatif, et probablement mécanique, du travail préliminaire de l'orfèvre-dessinateur qui couche ainsi sur le papier le fruit de sa réflexion en vue d'une réalisation future. En outre, l'orfèvre a remployé une feuille qui lui avait servi pour le dessin à la plume d'une demi-lampe liturgique, un demi-dessin étant suffisant, l'autre moitié étant obtenue après pliage et report du tracé.

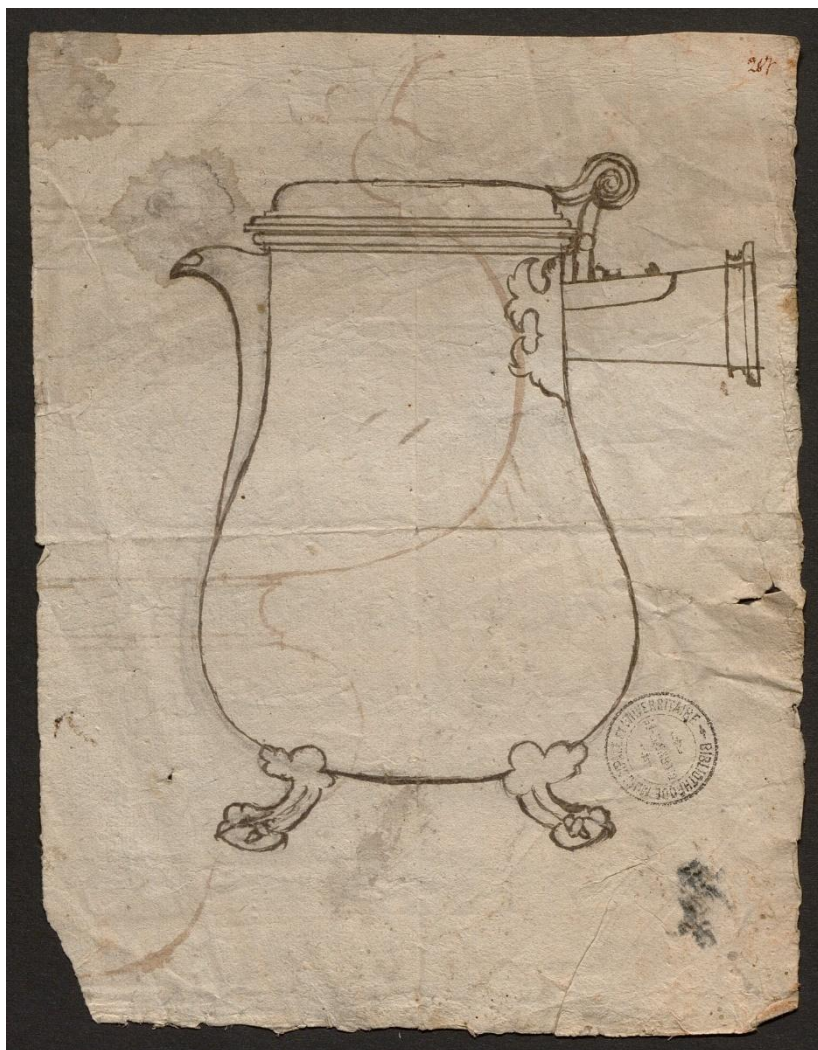


Figure 4 : Dessin d'une lampe de sanctuaire pour l'église canoniale Saint-Julien de Brioude, Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole, GRA 131 © François Daumet

Ce document pourrait être le fruit d'un orfèvre aguerri dont l'œil est habitué à observer un élément de vaisselle désormais familier et qui ne se préoccupe pas tant que cela de certains détails qu'il est susceptible de savoir dessiner et donc de réaliser par habitude. Apparaît alors la question des références des orfèvres, réflexion nécessaire lorsque l'on s'intéresse aux dessins. Si les carnets de modèles dessinés des Nozerines ne comportent pas de cafetière, ils datent pour l'essentiel

de la première moitié du XVII^e siècle. Il est possible que le petit-fils d'Hélie ait pu en voir à l'occasion d'une visite d'atelier, pendant ses années de compagnonnage, chez un proche ou chez un client. L'orfèvre-dessinateur peut alors sortir un carnet et un crayon de sa poche et croquer l'objet qui l'intéresse et garder une trace de son expérience sensible pour nourrir sa culture artisanale et technique personnelle. Quoi qu'il en soit, il est très difficile de savoir très exactement où les Nozerines puisent leur inspiration puisqu'aucun d'entre eux ne justifie leurs décisions tant artistiques que commerciales dans leurs papiers.

Des dessins réalisés en collaboration avec leur commanditaire

Il est courant de voir le commanditaire de l'objet, en particulier quand celui-ci vient d'un milieu aisé ou lorsqu'il a une idée précise de ce qu'il recherche, intervenir à sa manière dans la réalisation de l'ouvrage voulu²⁸.

L'exemple du dessin d'une lampe de sanctuaire réalisé par Maurice Nozerines pour le compte du chapitre noble Saint-Julien de Brioude est pour cela représentatif²⁹ [Figure 5]. L'orfèvre-dessinateur représente soigneusement l'objet et l'annote avec d'informations sur ses dimensions, sa forme et son poids. Il indique dans un coin du papier qu'il devra montrer au prévôt du chapitre, le chanoine-comte de Chambonnas, commanditaire de l'objet, le brouillon une fois celui-ci terminé. Cette remarque laisse supposer que le clerc séculier soit venu voir l'orfèvre avec une idée en tête et que celui-ci lui ait proposé de réaliser une esquisse susceptible de correspondre aux *desiderata* du chanoine et aux réalités de son savoir-faire. Grâce à ce dessin, le commanditaire peut ainsi se faire une idée de l'aspect de l'article liturgique qu'il souhaite acquérir, et valider ou non la proposition faite par Maurice Nozerines qui apparaît dès lors comme un devis. L'objectif visé ici par l'artisan orfèvre est de faire preuve de sa capacité d'adaptation face aux exigences de son client, peut-être de le rassurer aussi, d'avoir pour espoir de le fidéliser et de faire de lui, et donc du prestigieux chapitre Saint-Julien de Brioude, un client régulier³⁰.



Figure 5 : Dessin d'une lampe de sanctuaire pour l'église canoniale Saint-Julien de Brioude, Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole, GRA 131 © François Daumet

Comme nous l'avons dit plus haut, ce dessin est d'autant plus précieux pour notre étude de la production des Nozerines et notre connaissance de l'orfèvrerie brivadoise que la lampe de sanctuaire dont il est question a très vraisemblablement été détruite avec le reste du trésor de l'église canoniale le 28 août 1793, jour où les Brivadois pillent ou jettent au feu de nombreux témoignages de l'institution

canoniale pour effacer des mémoires collectives le souvenir de l'oppression de leur ancien seigneur pendant près d'un millénaire³¹.

Des dessins à l'origine d'une activité marchande

Comme nous l'avons dit précédemment, Hélié Nozerines, à l'instar des apprentis orfèvres, apprend à dessiner grâce aux estampes soigneusement conservées dans leurs carnets, qu'ils reproduisent à plusieurs reprises. Il arrive parfois que l'image d'origine soit volontairement modifiée par l'artiste qui réalise des œuvres composées d'un assemblage d'éléments puisés dans différents modèles de référence. C'est ce que l'on appelle la « copie d'invention »³² qui est une pratique courante et valorisée dans le domaine artistique depuis la Renaissance. L'orfèvre prouve ainsi sa capacité à copier les maîtres et à s'approprier leurs œuvres pour mieux satisfaire un commanditaire exigeant. Cette pratique n'est ni condamnée par la loi ni critiquée par les autorités ou les institutions puisque les concepts de propriété intellectuelle et de plagiat n'existent pas encore à l'époque moderne³³. Ces « copies d'invention » peuvent même être à l'origine d'un commerce d'estampes, *a fortiori* dans une ville comme Brioude qui ne compte aucun peintre ou graveur.

En 1662, alors qu'il est âgé de dix-huit ans et n'est probablement pas encore orfèvre, Hélié Nozerines reproduit un des modèles gravés de son fonds, *Hercule et Cerbère* de Hans Sebald Beham (1500-1550), un artiste nurembergeois [Figure 6].

Sans doute satisfait de son dessin, le jeune homme le date de l'année en cours et remplace le monogramme de l'artiste originel par le sien : « HN » qui correspond à un détail près à son poinçon d'orfèvre³⁴ [Figure 7] ce qui pourrait montrer qu'il cherche à se faire connaître en tant qu'artisan à travers cette image et peut-être profiter de retombées commerciales éventuelles, comme le suggère une petite plaque gravée du nom de Hans Sebald Beham.

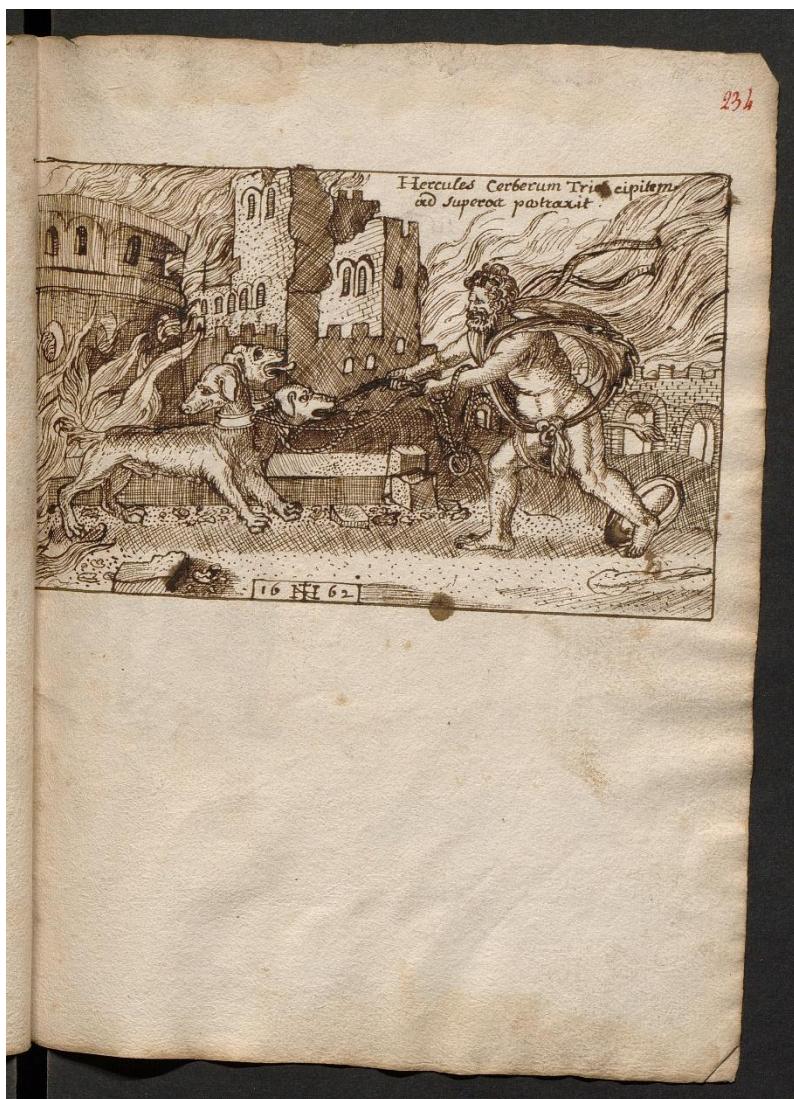


Figure 6 : Copie par Hélié Nozerines représentant la Capture de Cerbère par Hercule, Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole, ms 1267 carnet n°4 © Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole.



Figure 7 : Gravure originale d'Hercule cherchant Cerbère aux Enfers extraite des Travaux d'Hercule par Hans Sebald Beham, 1545 © Musée du Louvre, département des arts graphiques

Cette attitude aurait pu se manifester à propos d'une série d'estampes qui représentent des ornements particulièrement prisés dans le milieu artistique parisien aux confins des XVI^e et XVII^e siècles : le style « cosse-de-pois ». Celui-ci s'inspire des motifs végétaux (plantes, fleurs et cosses-de-pois comme son nom l'indique), des grotesques de l'Antiquité et, enfin, de motifs ornementaux dits arabesques ou mauresques qui privilégient les courbes et contrecourbes, les jeux de lignes et les formes géométriques. Les orfèvres utilisent régulièrement ce style ornemental diffusé par des recueils très élaborés comme ceux de Jean Toutin, parfois arrangé en « bouquets d'orfèvrerie » qui permettent de décorer de petits boîtiers ou objets, tels que des étuis à lunettes par exemple, dont la forme ne nous est pas familière mais qui une fois identifiés sont caractéristiques³⁵. Le style cosse-de-pois sombre dans l'oubli avec l'essor du classicisme dans les arts décoratifs et surtout les campagnes de fonte entreprises à la fin du règne de Louis XIV, pour financer les dernières guerres du Grand Siècle, qui font disparaître de très nombreux témoignages.

Redécouvert récemment par les historiens d'art³⁶, le style « cosse-de-pois » est connu des Nozerines, qui en possèdent plusieurs planches dans leurs carnets de modèles, cependant il ne nous est pas possible dans l'état actuel de nos connaissances sur la production d'orfèvrerie

brivadoise de savoir si les Nozerines en ont réalisé [Figure 8]. Toujours est-il qu'Hélie ne semble pas s'exercer à de tels dessins dans son carnet de dessin, alors que les séries d'estampes sont pourtant au complet. Doute-t-il de ses capacités de dessinateur ? Juge-t-il le style cosse-de-poï trop daté et trop éloigné des attentes de ses commanditaires ? Ou cherche-t-il tout simplement à impressionner ses confrères et ses clients potentiels grâce à sa capacité à suivre le goût parisien ?



Figure 8 : Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole, © Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole, Ms 1268 carnet n°1, Ornaments de style cosse-de-poï, six planches, copies d'après Rodolff Schulte pour Pierre Firens (certaines en portent l'excudit), v. 1625-1638, 210X152 mm

L'exemple des motifs ornementaux cosse-de-poï ont cependant le mérite de soulever plusieurs interrogations. Il a longtemps été écrit que l'orfèvrerie auvergnate était plus utilitaire et moins recherchée que

l'orfèvrerie parisienne. Les trois pièces attribuées aux Nozerines semblent aller dans ce sens, alors pourquoi proposer ces fameux « bouquets d'orfèvrerie » ? Quoiqu'il en soit, le fait que ces recueils aient figuré dans le fonds des Nozerines contredit une nouvelle fois³⁷ les conclusions d'Abel Poitrineau qui soulignait un prétendu isolement de l'élection de Brioude par rapport au reste de la province et, plus généralement, des grandes dynamiques du royaume de France³⁸. Il conviendrait cependant de savoir selon quelle chronologie le motif cosse-de-pois arrive dans l'atelier Nozerines : est-il contemporain à l'ébullition parisienne ou arrive-t-il un peu plus tard ? La famille a-t-elle hérité d'un autre fonds ? Enfin, il serait intéressant de savoir les raisons pour lesquelles ce style ne parvient-il pas à s'implanter durablement à Brioude.

DES DESSINS QUI PARTICIPENT À LA RENOMMÉE DU MAÎTRE ET DE SON ATELIER

La constitution d'un véritable trésor d'atelier, outil d'une « distinction artisanale »

Comme nous l'avons dit précédemment, le fonds d'archives graphiques de la famille Nozerines dépasse de très loin par son volume les documents laissés par les autres orfèvres étudiés³⁹. Si l'on en croit les propos de Paul Le Blanc et si l'on considère le fait qu'environ dix pour cent des écrits du for privé de l'époque moderne nous sont parvenus, estimation établie par Sylvie Mouysset⁴⁰, les témoignages iconographiques et matériels de l'atelier des Nozerines devaient être beaucoup plus nombreux que ceux récupérés par l'érudit brivadois.

S'il conçoit lui-même son carnet de dessins, Hélie Nozerines a probablement acheté les modèles sur lesquels il travaille à des marchands d'estampes parisiens puisque l'un de ses dessins, la reproduction d'un frontispice, fait référence à des images réalisées à Paris dans les années 1620-1630, époque où son grand-père, Julien, débute une activité d'orfèvre. Ces documents peuvent donc lui avoir été transmis par ce dernier ou par son père, Jean, le deuxième orfèvre de la lignée, à moins qu'ils ne soient entrés dans la famille Nozerines par l'intermédiaire d'Anna Fornet⁴¹, la mère d'Hélie, qui descend d'une famille d'orfèvres brivadois actifs au XVII^e siècle et qui disparaît au siècle suivant.

Ces carnets de modèles et de dessins constituent ainsi un véritable trésor d'atelier qui garantit la légitimité des Nozerines en tant

qu'orfèvres autant qu'il illustre leur prestige artistique et culturel et leur réussite économique, et ce pendant au moins toute la seconde moitié du XVII^e siècle. L'objectif visé est de se distinguer des autres ateliers brivadois, tous concurrents bien qu'alliés aux Nozerines par toute une politique matrimoniale entreprise au milieu du siècle, et de suggérer une longévité conséquente de l'atelier, ce qui n'est pas encore vérifié à l'époque d'Hélie. Dès lors, son petit-fils Julien n'a peut-être pas jugé nécessaire de garder toute cette documentation, aussi intéressante pour lui d'un point de vue artistique, puisqu'il fournit l'élite religieuse, plusieurs grandes familles de la noblesse et de la bourgeoisie du Brivadois comme le suggère son livre de comptes⁴².

Des dessins qui suggèrent une spécialisation de la production ?

Une première lecture des carnets de la famille Nozerines montre une nette prédominance de sujets mythologiques et religieux⁴³. Ces derniers appartiennent tous à l'iconographie catholique et représentent des images de saints ou des scènes de l'Ancien Testament, thématiques classiques du XVII^e siècle à replacer dans l'élan de la Réforme catholique initiée par le concile de Trente qui rappelle l'importance des images sacrées dans le catholicisme, pour mieux se distinguer de la Réforme protestante. Ce constat peut suggérer une place conséquente accordée aux articles liturgiques dans la production de l'atelier des Nozerines. S'il est impossible de quantifier précisément les fabrications d'Hélie et de Maurice, dont les livres de comptes ne nous pas parvenus, et que les orfèvres ne se spécialisent véritablement qu'à Paris⁴⁴, il est possible de dire que l'atelier se forge une solide réputation dans ce domaine. En effet, Julien Nozerines consacre près d'un dixième de ses créations à des objets religieux⁴⁵, alors qu'une telle proportion ne se rencontre pas chez les autres orfèvres étudiés, et, enfin, qu'il compte dans ses clients des établissements religieux situés dans un centre de production d'orfèvrerie ou proche de celui-ci, comme le couvent des cordeliers de Saint-Flour et le chapitre canonial Notre-Dame du Broc, à environ une lieue au sud d'Issoire⁴⁶.

L'étude des dessins d'Hélie Nozerines : une première approche pour connaître la circulation des images dans le Brivadois au XVII^e siècle

Comme nous l'avons vu, les Nozerines peuvent utiliser leur fonds iconographique à des fins pédagogiques, artistiques mais aussi

commerciales. Les créations répondent ainsi à une logique marchande et permettent à l'orfèvre-dessinateur d'illustrer son savoir-faire technique et artistique, voire son talent, à destination des personnes qui visitent son atelier et sont donc susceptibles de lui acheter un objet ou de lui passer commande après avoir vu ses propositions. Ils suggèrent aussi à l'acquéreur ou commanditaire potentiel qu'ils n'auront pas besoin d'utiliser les services d'un autre artisan pour une quelconque décoration supplémentaire, comme une ciselure ou une gravure, puisque le maître est susceptible de savoir la faire. Le carnet de dessins devient alors en quelque sorte un catalogue dédié à la publicité de l'atelier, car les règlements des corporations interdisent aux orfèvres d'interpeller les clients dans les rues, et présente l'avantage d'être plus facilement transportable que des pièces d'orfèvrerie, notamment par la femme du maître, qui contribue à sa façon au rayonnement de l'activité professionnelle de son mari⁴⁷.

Dans le frontispice reproduit par Hélié Nozerines d'après un modèle⁴⁸ conservé dans un de ses recueils, l'artiste ne s'exerce pas à la « copie d'invention » mais reste fidèle à l'original dans le moindre détail qu'il copie jusqu'au titre. Il est alors probable que cette réalisation puisse ait pu servir de base à un objet orfèvré, ou tout du moins à un élément du décor telles des armoiries qui seraient gravées sur de la vaisselle par exemple.

Même s'il ne nous est pas possible à l'heure actuelle de retracer l'aire de chalandise de l'atelier dans la seconde moitié du XVII^e siècle, ni même les réseaux professionnels du maître, les dessins réalisés par Hélié Nozerines montrent bien son aptitude à ouvrir un commerce d'estampes à Brioude. Son carnet comporte plusieurs portraits comme celui, exécuté à la sanguine, d'une dame coiffée et habillée dans le goût de la première moitié du XVII^e siècle, dont la poitrine découverte pourrait laisser croire qu'il s'agit d'une courtisane [*Figure 9*]. Si cette image n'est bien évidemment pas destinée à servir de modèle à un objet orfèvré, elle témoigne de la capacité de l'orfèvre-dessinateur à réaliser un portrait et donc à dépasser son champ artistique originel pour proposer d'autres services à ses clients. Ou simplement s'entraîner au dessin...



Figure 9 : Dessin d'une femme à la sanguine attribuée à Hélié Nozerines, ms 1268 carnet n°4 © Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole

Même si les nombreuses monographies régionales ne lui accordent qu'une place très secondaire, le dessin joue un rôle très important dans les pratiques professionnelles des orfèvres à l'époque moderne. Ils renseignent le contenu pédagogique de la formation dispensée par le maître à son apprenti et permettent d'approfondir l'étude de la

production d'un atelier, à l'aide du registre de comptabilité, en particulier quand les créations ont disparu. Les brouillons permettent de garder une trace du cheminement intellectuel et artistique de l'orfèvre qui se conclut par l'élaboration et la commercialisation d'un objet orfèvré. Ils permettent également à l'orfèvre-dessinateur d'impressionner ses concurrents et ses clients par son savoir-faire technique et artistique pour mieux pouvoir se distinguer et asseoir sa légitimité artistique autant que commerciale.

Ces dessins peuvent également être à l'origine d'une activité économique complémentaire qu'est le commerce d'estampes, terrain sur lequel Hélie Nozerines semble s'aventurer dans la seconde moitié du XVII^e siècle, ce qui lui permet de mettre à profit un talent éventuel dans un domaine qui n'est pas contraint par la moindre corporation⁴⁹ et sur lequel il ne semble pas rencontrer de concurrent direct. Cet aspect de la vie professionnelle de l'orfèvre Hélie Nozerines laisse cependant plusieurs questions en suspens. Vendre des estampes supposerait-il que la production d'orfèvrerie était insuffisante pour vivre selon le rang que les Nozerines souhaitent atteindre afin d'intégrer les élites locales ?

Les brouillons, et plus généralement les carnets de modèles et de dessins des orfèvres, soulèvent également de très nombreuses interrogations et nous obligent à formuler des hypothèses qu'il est encore difficile de vérifier, devant la trop grande rareté des témoignages d'Hélie Nozerines sur l'exercice de son métier. Il apparaît cependant très clair que cette activité artistique périclité dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, puisque son petit-fils Julien adopte une attitude plus mercantile et pragmatique, comme en témoignent son livre de comptes et son commerce d'épicerie. Pour lui, ses créations artistiques ont avant tout un poids et un prix, ce qui révèle bien son caractère pragmatique de commerçant avant tout, alors que son grand-père semblait peut-être plus attaché à une création pure.

NOTES :

¹ Daumet François, *Julien Nozerines, (1719-1773), un orfèvre dans la société brivadoise au XVIII^e siècle. Étude sur la culture matérielle provinciale au siècle des Lumières*, Brioude, Almanach de Brioude, 2019, collection « Les Dossiers de l'Almanach ». Il s'agit de la publication de mon mémoire de master 2, réalisé sous la direction de Stéphane Gomis et soutenu publiquement le 16 septembre 2015 à l'université Blaise-Pascal.

² Tamizey de Larroque Philippe, *Deux livres de raison de l'Agenais*, Auch, Cocharaux, 1893, p.188.

³ Dousse Marc, *Catalogue du Fonds Paul Le Blanc à la bibliothèque de Clermont-Ferrand*, Brioude, imprimerie Watel, 1942, p.44.

⁴ Bibliothèque du Patrimoine de Clermont Auvergne Métropole (désormais BPCAM), ms 969 (livre de raison) et ms 1267 (registre journal). Voir la transcription intégrale de ces deux documents dans le volume d'annexes de mon mémoire de master 2. Daumet François, *Les papiers de Julien Nozerines (1719-1773)*, maître-orfèvre à Brioude, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2015.

⁵ BPCAM, mss 968-969 (carnets de recettes des Nozerines), ms 1268 (carnets de modèles et de dessins).

⁶ Daumet François, *Les orfèvres français de province au XVIII^e siècle : des maîtres dans la cité*, Clermont-Ferrand, Université Clermont Auvergne, thèse de doctorat en cours sous la direction de Stéphane Gomis et la codirection de Laurence Riviale.

⁷ Archives Départementales du Doubs, 16B45-16B48. Les archives de l'Hôtel et de la Cour des Monnaies comportent les actes d'enregistrement la maîtrise, souvent accompagnés de dessins réalisés par les apprentis pour la réalisation du chef-d'œuvre.

⁸ Aussi étonnant que cela puisse paraître, cette documentation, aussi riche soit-elle, n'a pas fait l'objet d'une étude à part entière. Seules quelques planches ont été reproduites dans des numéros annuels de l'*Almanach de Brioude*, ce qui prouve que ces carnets n'ont pas complètement sombré dans l'oubli.

⁹ Je tiens à remercier une nouvelle fois Madame Laurence Riviale de m'avoir permis de mesurer toute la richesse scientifique comme artistique de ce fonds dont j'ignorais absolument tout avant de le lui montrer. Ses premières recherches, entreprises pendant l'été 2021, ont permis d'identifier la quasi-totalité des estampes, gravures et dessins contenus dans les carnets. L'édition critique de cette documentation permettra ainsi de combler le vide historiographique constaté dans la note précédente.

¹⁰ Pour l'heure, trois pièces d'orfèvrerie attribuées aux Nozerines ont été retrouvées. Il s'agit d'un ciboire conservé dans l'église paroissiale de l'ancienne commune de Faverolles (Cantal) et d'un reliquaire dédié à Jeanne de Chantal et François de Sales exposé au musée européen de la Visitation de Moulins (Allier), tous deux réalisés par Hélié Nozerines. Plus récemment, en août 2023, j'ai découvert l'existence d'une paire de couverts de table conservée au département des objets d'art du musée du Louvre attribué à Julien.

¹¹ Bimbenet-Privat Michèle, « Dessins d'orfèvrerie conservés dans les archives, XVI^e-XVIII^e siècles », *Histoire et Archives*, n° 1, juin 1997, p. 83-103. Dans le cas franc-comtois, voir Brault-Lerch Solange, *Les orfèvres de Franche-Comté et de la principauté de Montbéliard du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Genève, Droz, 1976.

¹² Il s'agit de la problématique principale de ma thèse.

¹³ C'est d'ailleurs dans cette perspective que Michèle Bimbenet-Privat, alors conservatrice aux Archives Nationales, étudie les dessins d'orfèvres parisiens conservés dans le minutier central.

¹⁴ Voir la transcription intégrale de ce document dans le volume d'annexes de mon mémoire de master 2. Ce document appartenait à Monsieur Michel Colonna-Ceccaldi (1935-2022), lointain cousin d'une des filles de Julien Nozerines, qui m'a permis de le consulter et de l'utiliser pour mes recherches.

¹⁵ Bimbenet-Privat Michèle, « Dessins d'orfèvrerie conservés dans les archives, XVI^e-XVIII^e siècles », *op. cit.*

¹⁶ Le frère aîné de Julien, prénommé Hélié comme son grand-père dont il est le parrain, est quant à lui chanoine hebdomadier au chapitre Saint-Julien. Julien a également une sœur, Anne-Marie, et un frère Jean, qui semble vivre de ses rentes jusqu'à sa mort en 1785.

¹⁷ Daumet François, *Julien Nozerines, (1719-1773)*, *op. cit.*, p.109-113.

¹⁸ Brault Solange, *Les orfèvres de Franche-Comté*, *op. cit.*, p.90.

¹⁹ BPCAM, ms 969, « *Carnet de recettes des Nozerines* ». Transcription du document en cours.

²⁰ Jean-Pierre Gutton, *Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Aubier-Montaigne, 1981, p.22.

²¹ Daumet François, *Julien Nozerines, (1719-1773)*, *op. cit.*, p.99.

²² Les exemples célèbres de William Hogarth et Thomas Gainsborough le prouvent.

²³ Dejax Jacqueline, « La population brivadoise d'après les registres des paroisses au XVIII^e siècle » in *Almanach de Brioude*, 2012, n°92, p.71-89.

²⁴ Notre expertise récente ferait remonter ce document au XIV^e siècle mais cette hypothèse reste à confirmer. Il pourrait également s'agir de « dessins d'après des dessins » du fonds du maître, comme on le voit par exemple dans les carnets de Pisanello, qui témoignent de la copie et re-copie incessante par les apprentis de dessins des maîtres, colligés ensuite dans des portefeuilles ou des recueils reliés. Voir Auclair Valérie, *Dessiner à la Renaissance. La copie et la perspective comme instruments de l'invention*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Art & Société », 2010

²⁵ Il serait donc probable que certains dessins contenus dans le fonds Paul Le Blanc ne soient pas ceux de la famille Nozerines mais ceux de leurs apprentis qui fréquentent leur atelier aux cours des XVII^e et XVIII^e siècles.

²⁶ Si la dévolution de certains dessins à l'orfèvrerie est évidente, comme nous le verrons plus tard, d'autres ont été identifiés par Laurence Riviale lors de son analyse du fonds d'archives pendant l'été 2021, notamment à propos de dessins réalisés pour le projet d'une paire de bécicles.

²⁷ Son livre de comptes montre qu'il a été sollicité à quinze reprises pour la réalisation ou le raccommodage de cafetières en argent. Ce nombre important d'occurrence ne se retrouve néanmoins pas chez les autres orfèvres étudiés dans le cadre de ma thèse (Bergues, Besançon, Pontarlier, Vannes, Laval, Lisieux et Rochefort-sur-Mer).

²⁸ Auclair Valérie, *Dessiner à la Renaissance. La copie et la perspective*, op. cit.

²⁹ BPCAM, GRA 131, « Dessin d'une lampe de sanctuaire, fait par Nozerine orfèvre à Brioude, en 1748 pour M. de La Garde de Chambonas, prévôt du Chapitre de St Julien ».

³⁰ Le livre de comptes de Julien Nozerines prouve que cette stratégie est une réussite puisque le chapitre séculier Saint-Julien de Brioude est un client fidèle du jeune homme qui lui commande régulièrement des objets liturgiques ou l'invite à réparer et nettoyer l'argenterie de l'église en prévision de la fête patronale (28 août).

³¹ Cubizolles Pierre, *Le Noble chapitre Saint-Julien de Brioude*, Brioude, P. Cubizolles, 1980, p.494-496.

³² Concept inventé par l'historienne d'art Valérie Auclair dans sa thèse de doctorat sur les dessinateurs du XVI^e siècle soutenue en 2003 et publiée en 2010.

³³ Auclair Valérie, *Dessiner à la Renaissance*, op. cit.

³⁴ Le poinçon d'Hélie Nozerines est connu grâce au ciboire de l'église de Faverolles. Voir également CassanClaude-Gérard, *Les orfèvres de la juridiction monétaire de Riom : Auvergne, Bourbonnais, Marche et Velay du XVI^e au XIX^e siècles et leurs poinçons*, Paris, Claude-Gérard Cassan, 1986.

³⁵ Il s'agit du modèle pour bécicles évoqué un peu plus haut.

³⁶ Bimbenet-Privat Michèle, Führung Peter, « Le style « Cosses de pois » : l'orfèvrerie et la gravure à Paris sous Louis XIII », *Gazette des Beaux-Arts*, tome CXXXIX, janvier 2002, p.1-224.

³⁷ Daumet François, « Le réseau professionnel de l'orfèvre brivadois Julien Nozerines (1719-1773) », *Siècles* [En ligne], 46 | 2019, mis en ligne le 28 février 2019, (consulté le 23 février 2024). URL : <http://journals.openedition.org/siecles/4449>.

³⁸ Poitrineau Abel, *La vie rurale dans la Basse-Auvergne au XVIII^e siècle (1726-1789)*, Paris, PUF, 1965, 2 vol.

³⁹ A l'heure actuelle, seul Etienne Grandcoin, orfèvre à Rochefort-sur-Mer, a conservé une de ses images dans son livre de comptes.

⁴⁰ Mouysset Sylvie, *Papiers de famille. Introduction à l'étude des livres de raison*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

⁴¹ Daumet François, *Les papiers de Julien Nozerines*, op. cit.

⁴² Daumet François, *Julien Nozerines, (1719-1773)*, op. cit., p.163-194.

⁴³ Une étude statistique selon le genre des images (à partir de la typologie proposée par Roger de Piles et André Félibien en vigueur dans le monde artistique français aux XVII^e et XVIII^e siècles : scène mythologique, religieuse, portrait, scène de genre, nature morte ou paysage) pourrait être envisagée afin de donner une vision globale de la question.

⁴⁴ Coquery Natacha, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle. Luxe et demi-luxe*, Paris, CTHS, 2011.

⁴⁵ Daumet François, *Julien Nozerines, (1719-1773)*, op. cit., p.139-149.

⁴⁶ *Ibid.*, p.171-172.

⁴⁷ C'est particulièrement vrai pour Anna Fornet (femme de Jean Nozerines et mère d'Hélie) et Marie Espigoux (femme d'Hélie et mère de Maurice) qui sont toutes deux filles de marchands. La première femme de Maurice (Marguerite Gueyffier) et celle de Julien (Magdeleine Dupuy) appartiennent quant à elles au monde des avocats et il apparaît dès lors peu probable qu'elles soient actives dans l'atelier de leur mari respectif.

⁴⁸ *Diversitez d'habillemens la mode naïvement portraits sur la differente condition de la Noblesse des Magistrats, et du tiers estat, le tout dédié a Messire Nicolas Le Jay chevalier Seigneur de Tilly, de maison rouge de st Fargeau et de Villiers, conser du Roy en ses Conseils et second President en sa cour de Parlement*, à Paris, chez Jacques Honervogt, vers 1630, frontispice.

⁴⁹ Sur la question du cadre corporatif, il serait intéressant de comparer les dessins de la famille Nozerines à ceux laissés par les orfèvres francs-comtois étudiés dans le cadre de la thèse (Louis Ferrand pour Besançon et Jonas-Henry Mathey pour Pontarlier) qui émanent quant à eux de l'institution puisque réaliser pour l'obtention de la maîtrise d'orfèvre. La réflexion pourrait porter sur le degré de liberté que les Nozerines peuvent s'accorder par rapport à leurs confrères bisontin ou pontissalien dont les créations sont soumises aux normes et règles de l'exercice, a priori figées par une réglementation supposée rigide.

La poésie épique de Lamartine : un brouillon sous les traits du chef-d'œuvre

Jacques Marckert

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherche sur les Littératures et la Sociopoétique)

Lorsqu'il revient dans ses *Nouvelles Confidences* sur certains poèmes mis en voix pour son père, Alphonse de Lamartine s'exprime ainsi :

Je lui lisais les fragments dont j'étais le moins mécontent, et qui ne lui révélaient pas les plaies trop saignantes de mon cœur ; car ce qui était tout à fait le cri de l'âme de moi aux morts, ou de moi à Dieu, je l'ai rarement achevé, et je ne l'ai jamais publié.¹

Nous sommes face à un art poétique et face au fait accompli : l'homme qui, en 1820, révolutionna le paysage littéraire au point que la France, selon Sainte-Beuve, « chang[ea] d'Olympe »², prend les traits d'un velléitaire remettant sur le métier un ouvrage destiné à ne jamais voir le jour. Si les *Œuvres poétiques complètes* de Lamartine publiées par Marius-François Guyard dans la prestigieuse collection La Pléiade rassemblent les *Méditations*, ce « soleil nouveau [qui] nous arrivait et nous réchauffait déjà de ses rayons »³, d'après Jules Troubat, si nous retrouvons dans ce volume *La Mort de Socrate* où le poète, à en croire Charles Nodier, « s'él[ève] [...] aux secrets les plus sublimes de la révélation »⁴, il ne faudrait pas se montrer trop enthousiaste à l'égard d'une édition de référence qui cèle bien des imperfections. Les *Nouvelles Méditations*, par exemple, sont jugées par Vigny comme « un assemblage disparate de médiocre [...] où d'une page à l'autre changent le sujet et l'inspiration, où l'on reconnaît l'œuvre du génie de la négligence et de la virtuosité »⁵. La violence du propos, qui n'est pas sans fondement, annonce la manière dont sera reçu *La Chute d'un Ange*, en 1838, ce grand poème où, pour Gustave Planche, l'« incorrection [...] éclate à chaque page »⁶.

Notre propos portera sur cette *Chute d'un Ange*, sur *Jocelyn*, publié deux ans plus tôt, ainsi que sur *Les Visions*, commencées bien en amont, trois recueils qui ont espéré former un tout au cours de la carrière de Lamartine. Ce triptyque, effectivement, révèle redisons-le

toute l'incorrection – au sens moral et graphique du terme – d'un auteur dont le projet initial avait tout du chef-d'œuvre et trahit les espoirs épiques par lesquels il s'agissait pour le chantre du romantisme de composer « l'histoire de l'âme humaine et de ses transmigrations à travers des existences et des épreuves successives depuis le néant jusqu'à la réunion au centre universel, Dieu »⁷. Pour répondre à cette précoce ambition, Lamartine ébauche des vers entre 1823 et 1829, ceux qu'il ne publiera que vingt-trois ans plus tard dans *Les Visions*. Puis, ce dernier élabore *Jocelyn* et *La Chute d'un Ange*, deux étapes du premier poème, avant de n'avoir de cesse de retoucher l'ensemble. Pour formuler les choses autrement, l'écrivain rêve d'un poème total et en construit plusieurs épisodes qu'il insère, abandonne, exploite et remanie, déplace constamment les *dissecta membra* d'un corps qui, en dépit des apparences, ne *marchera* jamais.

À l'aune de ces considérations, notre propos cherchera à expliquer l'inattingible mise en forme d'une épopée à lire comme la chronique d'un échec annoncé. Dans un premier temps, nous reviendrons sur la naissance du projet épique chez un poète ambitieux qui assume l'impossible élaboration du grand œuvre. Puis, nous montrerons que les épuisements successifs d'une écriture à la recherche de l'absolu répondent aux égarements d'un auteur brouillon sévèrement condamné pour manque de rigueur. Finalement, il s'agira de prouver que le triptyque à l'étude demeure inaccompli pour des raisons plus nobles, presque philosophales : Alphonse de Lamartine, en voulant écrire ce qui ne s'écrit pas, affronte un sujet fuyant sous les mains du génie et qui reste par nature voué au sédimentaire.

« J'AURAIS AIMÉ ÉCRIRE UNE ÉPOPÉE DOMESTIQUE »⁸

Nous souhaitons, avant d'aller plus loin, revenir à la manière dont les ambitions épiques de notre poète se sont éveillées. Diffusion, profusion et dispersion se succèdent au point que Lamartine en vint à accepter l'éclatement d'un projet qu'il ne se donna plus la peine de recoudre.

La Naissance de l'épopée

C'est dans son *Cours familier de littérature* que Lamartine évoque « le lieu, le jour, l'heure où [il] conçu[t] soudainement, dans [s]a pensée, le plan de cette épopée de l'âme, de l'âme suivie par le poète dans ses pérégrinations successives et infinies à travers les échelons des mondes »⁹. Ce dessein littéraire a tout du sacerdoce et prendra

forme à partir de *La Chute d'un Ange*, conçu par son auteur comme un « fragment d'[...] épopée métaphysique »¹⁰. *Jocelyn*, dans un même élan, retraçait déjà « les phases que l'esprit humain doit parcourir pour arriver à ses fins par les voies de Dieu »¹¹. Tel était, à en croire les termes de Gustave Vapereau, « le gigantesque sujet d'un poème qu[e] [Lamartine] avait esquissé dès 1820, sous le titre de *Visions*[...] poème inexécutable »¹² et dont l'élaboration progresse par coups d'essai chronologiquement nébuleux.

En effet, et nous mettons volontairement plusieurs étapes de côté, *Les Visions* sont composées par Lamartine entre 1821 et 1829. L'année suivante, le poète en publie des fragments dans ses *Nouvelles Méditations* avant de faire paraître *Jocelyn* en 1836. Il commence ensuite *La Chute d'un Ange*, reprend des morceaux de son premier poème dans les *Harmonies*, en 1830, dans les *Nouvelles Confidences*, en 1851, multiplie les transferts et les porosités. Ainsi, l'épopée rêvée épouse de très près l'épuisante circulation d'un texte en mosaïque fonctionnant, telles les œuvres de Wagner, par cycles concentriques éternellement fondus les uns dans les autres.

« [C]e monument que je voudrais laisser, même inachevé, après moi »¹³

Si les intentions du poète sont claires dans leurs motifs, à savoir la manière dont s'exhausse l'Homme sous l'œil du Très-Haut, le fruit de son travail est tout sauf mûr. *Jocelyn* et *La Chute d'un Ange*, chacun sous-titré « épisode », ne sont que les pans d'une plus large fresque, *Les Visions*, dont Lamartine semble se satisfaire dans la préface de ses œuvres :

Ce monument, c'est un poème ; je l'ai construit et brisé cent fois dans ma tête, et les vers que j'ai publiés ne sont que des ébauches mutilées, des fragments brisés de ce poème de mon âme. Serai-je plus heureux maintenant que je touche à la maturité de la vie ? Ne laisserai-je ma pensée poétique que par fragments et par ébauches [...] ?¹⁴

Loin de la stèle qui assure à Chateaubriand cette éternité repoussant l'assaut des âges, l'épopée lamartinienne revêt une silhouette bien moins agrégée. Linda Orr, par exemple, rappelle que *Jocelyn* est écrit « sur une page de *l'Imitation* » [de Jésus-Christ, texte anonyme de la fin XIV^e – début XV^e siècle]¹⁵, selon une poétique du palimpseste où l'œuvre s'accomplit en tenant à exhiber ses vestiges. Lamartine, donc,

revendique le mérite d'avoir avancé à *sauts et à gambades* dans un immense récit conçu comme une « échelle »¹⁶ montant jusqu'au Seigneur et où manquent malgré tout de précieux échelons.

« [L]ES TORTS ET LES FAUTES DE LAMARTINE »¹⁷

Il s'agira désormais de comprendre comment l'œuvre la plus chère au cœur de notre poète a pu parvenir entre nos mains dans cet état d'inachèvement, en parcourant l'existence biographique et poétique d'un homme dont il serait injuste de ne pas retenir plusieurs défauts.

« *Sur mon honneur, je n'ai pas lu mon livre* »¹⁸

Ce propos relatif au Voyage en Orient révèle la nonchalance que Lamartine maintient à l'égard de ses œuvres, ici envers une épopée qu'il n'a de toute évidence pris le temps de relire :

[S]i j'avais conçu lentement, écrit paisiblement, retouché sévèrement mon épopée sur un de ces grands et éternels sujets qui touchent à la fois à la terre et au ciel [...], [...] je crois, de bonne foi, que j'aurais pu accomplir quelque œuvre, non égale, mais parallèle aux beaux monuments poétiques de nos littératures.¹⁹

La tournure hypothétique met fin à toute discussion : Lamartine fit preuve d'un empressement expliquant « les négligences de ses œuvres et leur caractère d'improvisation »²⁰. Sylvie Yvert, faisant parler la femme du poète dans une belle uchronie, avance que l'époux « peut écrire cinq cents pages en dix jours, mais aussi deux cents lettres de correspondance »²¹. Néanmoins, bien que Stendhal ait dicté en cinquante-deux jours *La Chartreuse de Parme*, bien que Françoise Sagan fasse littéralement de la vitesse le *moteur* de son existence, Lamartine en récidiviste pécha par excès de vitesse et aurait d'ailleurs tenu à son éditeur Gosselin cet éloquent propos : « [j]e sais bien qu'il y a des vers qui clochent, d'autres qui sont inachevés ; le temps m'a manqué pour revoir mon poème »²². Dès lors, d'après le jugement de Marius-François Guyard, *La Chute d'un Ange* répond à une « hâte [qui] explique, sans la justifier, l'inégalité frappante entre une conception grandiose et une exécution souvent décevante et en plus d'un endroit ridicule »²³. Louis Bertrand, quant à lui, met en exergue le « caractère fragmentaire de toute [l']œuvre [de Lamartine], qui, sauf quelques rares morceaux, est [...] une improvisation perpétuelle avec tous ses

risques et toutes ses défaillances, ou une énorme et confuse ébauche »²⁴.

Donnons enfin la parole à Alexandre Vinet d'après lequel Lamartine ignore « les ratures et les reprises [au point que] ce sont, pour tout dire, ses brouillons qu'il nous donne »²⁵. Voilà donc froidement réprimandé ce scrupuleux élève qui, s'il accumula naguère les prix de rhétorique et de composition, se repose en milieu de carrière un peu trop sur ses lauriers en avouant « ne reli[re] jamais [s]es vers : c'est assez de les avoir écrits »²⁶.

« Le besoin d'argent et le prix [...] m'ont tenté »²⁷

Nous progressons en faisant apparaître un des aspects les moins glorieux de l'homme du « Lac », dans la mesure où nous pensons que la véritable honnêteté ne saurait se porter autrement que sur ceux que l'on vénère. À la célérité que l'auteur des *Méditations* déploie dans plusieurs de ses recueils s'ajoute l'attention portée au pécuniaire, à double tranchant. Nicolas Courtinat, d'abord, mentionne cette « grande épopée en vers dont [Lamartine] doit sans cesse reporter la rédaction pour se consacrer à des publications plus rentables »²⁸. L'amant d'Elvire est effectivement depuis son plus jeune âge l'homme de la dépense, c'est pourquoi tous ses biographes rappellent la frénésie avec laquelle l'adolescent dilapida ses deniers auprès des femmes, des salles de jeu, de l'Italie. Plus que jamais, le Veau d'or détourne l'écriture d'un Dieu sacrifié sur l'autel des finances.

Donnons à présent la parole au Marquis de Luppé, dont les analyses sont plus qu'éclairantes. En rédigeant *La Chute d'un Ange*, Lamartine savait

dans quelles conditions avaient été écrits ces douze mille vers ; comment il avait exploité, pour en tirer de l'argent, le succès de *Jocelyn* ; comment la date de livraison promise à [son éditeur] l'avait condamné à un travail trop hâtif, même pour sa prodigieuse facilité. Il savait que son manuscrit ne différerait guère de ses brouillons, et qu'ensuite il n'avait rien revu[.]²⁹

Lamartine, qui déjà en 1830 avouait « imprime[r] des *Harmonies* [...] pour de l'argent »³⁰, livre en l'état ses notes à la publication et admet le 28 décembre 1837 que « cela ne vaut pas grand-chose ». Nous nous garderons de contredire une telle clairvoyance : il est bel et bien arrivé à l'un des plus grands auteurs de nos siècles de tromper son

lecteur en lui offrant une œuvre qui, loin des impeccables ciselures homériques, conserve bien des scories.

Une « œuvre décousue, disparate, et par certains côtés bâclée »³¹

Le poème *Jocelyn*, à lire dans son contenu comme la suite de *La Chute d'un Ange*, prolonge les diverses incarnations d'une créature ailée devant affronter l'existence terrestre. Un bel ange, Cédar, tombe amoureux d'une mortelle, Daïdha, au sein d'une idylle jonchée d'épreuves. Ce dernier terme désigne aussi bien les obstacles entravant la passion que les différentes phases de publication de la grande épopée. La réception ne ménage aucune place à l'indulgence : « [r]arement œuvre fut si mal accueillie »³², affirme le Marquis de Luppé, pleine de « vers [qui] rasent le sol »³³ bien étrangers aux sublimes envolées d'antan. Non sans ironie, les critiques ne manquèrent pas de rapprocher *La Chute d'un Ange* du déclin d'un poète foudroyé en plein vol, et retenons parmi tant d'autres l'avis de Charles Briffaut selon lequel « il faut un effort de curiosité pour aller jusqu'au bout du poème »³⁴ au point que l'épopée de Lamartine n'est pas tant le parcours d'un héros que le calvaire d'un lecteur éreinté par les dissuasions d'un récit sans plaisir.

L'ensemble de ces impressions mérite d'être nuancé mais conserve une part de vérité si l'on procède à l'exégèse d'une œuvre qui n'en a par bien des endroits que le nom. L'un des vers de *La Chute d'un Ange*, par exemple, « [c]e que je verse en vous, versez-le à votre tour ! »³⁵, présente treize syllabes au milieu du flux des alexandrins qui ont débordé sous le coup de l'emportement. Les rimes pauvres se multiplient – « époux / genoux »³⁶, « contrasté / volonté »³⁷ – ainsi que plusieurs vers dont la platitude sonore et sémantique est laissée à l'appréciation du lecteur : « [d]es poules, des pigeons, deux chèvres, et mon chien »³⁸ ; « [l]échait et mordillait les cheveux de l'enfant »³⁹ ; « [c]ependant dans leur fuite ils s'arrêtaient souvent »⁴⁰ ; « [d]ans le tronc déchiré s'il enfonce les doigts »⁴¹. En somme, Lamartine a fait mieux, bien mieux, et se contente de proposer, selon Gustave Vapereau, une « grandiose et imparfaite ébauche »⁴² caractérisée, poursuit Linda Orr, par « la désinvolture de [...] milliers de vers mal corrigés »⁴³.

Nous en resterons là pour ces jugements peu amènes, parce que leur mise en contact prend le risque d'occulter très injustement le revers d'une médaille que nous pensons trop sévèrement frappée. Lamartine, certes, a rendu un bien mauvais devoir parmi tant de travaux plus soignés. En revanche, nous pensons que l'auteur des *Méditations* reste, en dépit d'une posturale incurie, un homme qui

travaille avec cette minutie que ne pourrait égaler le seul génie. Dès lors, si les imperfections de l'épopée lamartinienne s'expliquent par des raisons triviales qu'il faut prendre en compte, nous pensons que le mal vient de plus loin et que notre auteur, tout simplement, n'a pas réussi à mettre en vers un projet trop haut pour lui, comme pour n'importe qui.

QUAND « LE SUJET SURPASSE LE DISANT »

Après avoir condamné Lamartine à sa juste valeur, rendons-lui certaines de ses lettres de noblesse au regard de circonstances atténuantes rachetant le dilettantisme d'un poète qui, en écrivant chaque jour sous le regard de Dieu, n'eut de cesse d'être aveuglé de Son éclat.

L'épuisement face au grand œuvre

La formule qui donne son titre à notre troisième partie est récurrente sous la plume de Stendhal qui interrompt son autobiographie à plusieurs reprises quand, répétons-le, « le sujet surpasse le disant »⁴⁴, lorsque la plume s'incline face aux puretés de l'ineffable. C'est à un même écueil que se heurte Lamartine au cours de la construction de son épopée, lui qui affirme à Victor Hugo se « lancer dans l'espace libre et éthéré de la poésie dantesque, si Dieu [lui] prête vie et force »⁴⁵. Certains textes ne s'écrivent pas seul et le lyrique, dans sa critique de *l'Histoire des Girondins*, rappelle à nouveau la grandeur de son dessein :

[S]i Dieu me seconde, j'emploierai les années qu'il daignera m'accorder à trois grandes choses qui sont, selon moi, les trois missions de l'homme d'élite ici-bas. [...] [J]e chercherai dans les événements passés ou contemporains un sujet d'histoire, le plus vaste, le plus philosophique, le plus dramatique, le plus tragique de tous les sujets que je pourrai trouver dans le temps [...]. [J]'emploierai ces dernières années de grâce à l'œuvre finale de toute intelligence, à la contemplation et l'invocation de mon Créateur ; je ferai, comme Cicéron, le livre éternellement à faire, De natura deorum ; je mêlerai mon grain d'encens à l'encens des siècles.⁴⁶

En d'autres termes, il s'agit pour l'auteur de *Jocelyn* d'écrire pour Dieu et secondé par Lui, d'écrire une œuvre qui, à trop vouloir dire le grand, cède à la pulvérulence :

Je n'étais qu'un enfant essayant de souffler des étoiles au lieu de souffler ses bulles de savon. Mon poème, après que je l'eus contemplé quelques années, creva sur ma tête comme une de ces bulles de savon colorées, en ne me laissant que quelques gouttes d'eau sur les doigts, ou plutôt quelques gouttes d'encre, car *La Chute d'un Ange*, *Jocelyn*, le *Poème des Pécheurs*, que j'ai perdu dans mes voyages, et quelques autres ébauches épiques que j'ai avancées, puis suspendues, sont de ces gouttes d'encre. Ces poèmes étaient autant de chants épars de mon épopée de l'âme. Je possédais dans ma pensée le fil conducteur à travers ces ébauches, et je comptais les relier à la fin les unes aux autres par ces unités des deux mêmes âmes, toujours égarées, toujours retrouvées, toujours suivies de l'œil et de l'intérêt, dans la *Divine Comédie*, à travers la vie, la mort, jusqu'à l'éternelle vie !⁴⁷

Nous retrouvons ici le Lamartine que nous connaissons, celui que nous aimons. Les images sont belles, vives, éloquentes, tissent l'oraison funèbre de cette épopée qui ne naquit jamais parce que le souffle de l'écrivain perd de son haleine, tourne à vide, n'offre rien d'autre que ces fragiles sphères de savon éclatant à peine envolées sous le poids de l'essence suprême.

« *[U]n nom[,] je n'en ai qu'un... MYSTÈRE* »⁴⁸

Dans son poème « Le Désert, ou l'Immatérialité de Dieu », Lamartine propose au lecteur une leçon d'humilité en nous enseignant que le Seigneur échappe par nature à toute incarnation. L'Être suprême, dans des vers qui cette fois touchent à la perfection, s'exprime ainsi :

[E]t par quel mot pour toi veux-tu que je me nomme ?
Et par quel sens veux-tu que j'apparaisse à l'homme ?
Est-ce l'œil, ou l'oreille, ou la bouche, ou la main ?
Qu'est-il en toi de Dieu ? Qu'est-il en moi d'humain ?⁴⁹

Or, en cherchant dans son épopée à représenter la progression de l'homme sous la bénédiction du Créateur, Lamartine s'est montré sourd à sa propre leçon en peignant Celui que nulle rime ne peut effleurer. Le sujet surpasse le disant comme Dieu surpasse l'alexandrin et c'est pourquoi *Les Visions* dans leur ensemble sont restées dans l'incomplétude, dans ces brisures et ces silences qui seuls rendent justice à l'Architecte :

[M]ais si l'homme occupé de cette œuvre suprême,
Épuise toute langue à nommer le seul Grand,
Ah ! combien la nature, en son silence même,
Le nomme mieux encore au cœur qui le comprend !⁵⁰

À l'instant précis où Lamartine esquaissa les premiers mots de son épopée, celui-ci rompit son vœu de silence et, en nouveau Sisyphe, paya son *hybris* littéraire au prix de l'éternel inachèvement.

« [J]'ai gâché [...] ma vie [...] pour une femme qui [...] n'était pas mon genre »⁵¹

Éreinté par un poème qui le dépasse, outrancier envers un Dieu qu'il oublie de laisser dans le murmure, Lamartine abdique. L'entretien 17 du *Cours familier* est en ce sens révélateur et l'homme des *Harmonies* affirme qu'il « ne manquait [...] à [s]on épopée qu'une chose : le poète »⁵². Traditionnelle posture d'humilité, fausse modestie, le propos n'en est pas moins sincère dans la mesure où le romantique s'avoue trop faible pour chanter l'origine du monde. C'est pourquoi, pour reprendre à nouveau ses mots, « [n]ous rêvons des pyramides, et nous ébauchons quelques taupinières »⁵³, quelques brouillons pleins de bonne volonté mais astreints au balbutiement. En reprenant le concept de décréation théorisé par Simone Weil, selon lequel Dieu se serait après avoir créé l'Univers retiré de ce même cosmos, il nous semble que Lamartine conçoit ainsi les choses aux instants où le poète s'extrait systématiquement d'une œuvre où il n'a guère de place. L'ambition épique de Lamartine, plus haute que lui, mène à son exclusion et enfante tous ces Chatterton⁵⁴ qui s'engloutissent dans la douleur face au roman inachevé. L'épopée, affirme notre écrivain, « avait suivi le convoi des fables mortes ; il n'appart[ient] à personne de [l]a faire revivre »⁵⁵.

Néanmoins, il ne faudrait pas là encore affubler le poète d'une responsabilité qui n'est guère de son seul apanage. Lamartine n'est pas prêt à chanter, certes, mais le lecteur est-il prêt à écouter ? Pour l'amant d'Elvire,

[L]e poème épique ne peut et ne doit naître qu'à une époque du monde où il peut être cru. C'est pourquoi nous ne pouvons en avoir et nous n'en aurons pas jusqu'à ce qu'une nouvelle foi populaire s'élève dans le monde et prédispose les poètes à de nouveaux enthousiasmes et les nations à de nouvelles croyances.⁵⁶

Impossible alors de célébrer le Seigneur dans un ouvrage que liraient des incroyants. Le projet de Lamartine est par conséquent ailleurs. Si ce dernier, d'après Louis Bertrand, « cultive tous les genres, depuis l'impromptu et l'épître badine jusqu'à la tragédie et jusqu'au poème épique »⁵⁷, l'auteur souhaite avant tout que l'Humanité se remette sur la route de la foi, n'importe laquelle, pour enfin recevoir dans la plus grande dignité ce livre suprême où Dieu éclaterait de chapitre en chapitre.

CONCLUSION

En somme, et pour reprendre l'aveu qu'il fait sans masque dans sa lettre d'août 1810, Lamartine « n'a[...] pas eu le temps de faire un brouillon », si bien que ses *Œuvres complètes* en Pléiade sont une anamorphose parant l'à-peu près du voile de la perfection. Le projet épique de notre auteur est aussi clair dans son intention qu'éclaté dans sa forme à travers trois périodes, *Les Visions*, *Jocelyn*, *La Chute d'un Ange*, que le romantique n'a pas le scrupule de recoudre. Nous avons cherché à expliquer cette attitude en révélant que Lamartine se laisse emporter par son élan, sa dilapidation, son insouciance, au point d'assumer non sans lassitude la médiocrité d'un texte qui tenait pourtant du prodige. Néanmoins, un tel dilettantisme ne peut seul expliquer l'inaboutissement d'un « récit total inachevé, car impossible à écrire »⁵⁸, affirme Roger Gaillard, la procrastination d'un projet trop grand par nature, celui d'écrire l'Humanité, de peindre l'immatérialité d'un Dieu au risque de Le profaner, de livrer à des cœurs impies tout ce qui, au contraire, exalte l'accent divin. En dépit de cela, le poète doit se résoudre à faire l'amer constat de la vaine érection d'une œuvre qui reste à venir et qui fut l'objet, malgré bien des fautes, d'une réelle attention :

[L]evé tous les jours à cinq heures du matin, le poêle allumé, je reste jusqu'au jour dans mon repaire, et je retrouve les seules délices qui me restent, celles de la pensée et de l'imagination solitaire. Ce que j'écris me plaît infiniment et, pendant que je l'écris, cela suffit. Après, tout me dégoûte, mais c'est égal. Je ne doute guère qu'à une deuxième ou troisième lecture tu ne sois content des huit mille vers.⁵⁹

Ces mots, reproduits par Paul Hazard dans son article « Un brouillon de Lamartine – fragments de *Jocelyn* et *La Chute d'un Ange* », forgent la biographie d'une âme en peine qui chaque jour

observa le plus beau de ses textes mourir comme peau de chagrin. Définitivement, comme le poète l'avoue le 17 juin 1836, « [l']homme ne finit rien, ce n'est pas son affaire ; il ébauche et il laisse faire à la postérité »⁶⁰.

NOTES :

¹ Lamartine Alphonse de, *Nouvelles Confidences* (1850), Paris, Librairie Hachette, 1923, p. 120.

² Fayolle Roger, « Sainte-Beuve et Lamartine ou l'histoire d'un désenchantement », dans Viallaneix Paul (dir.), *Lamartine – le livre du centenaire*, Paris, Flammarion, 1971, p. 224.

³ *Id.*

⁴ Voir Loiseleur Aurélie dans son édition des *Méditations poétiques* (1820), Paris, Le Livre de Poche, 2006, p. 498.

⁵ Bouchard Marcel, *Lamartine ou le sens de l'amour*, Paris, Les Belles Lettres, 1940, p. 128.

⁶ Planche Gustave, « La Chute d'un Ange, de M. A. de Lamartine », *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), période initiale, Vol. 15, N. 1, 1838, p. 125.

⁷ Lamartine Alphonse de, *Nouvelles Confidences*, *op. cit.*, p. 225.

⁸ Voir « Entretien avec le lecteur », *Recueils poétiques* (1839), Paris, Hachette, 1888, p. XXIII.

⁹ Lamartine Alphonse de, *Cours familier de littérature*, tome III, Paris, On s'abonne chez l'auteur, 1857, entretien 17, p. 355.

¹⁰ Voir « Avertissement », nouvelle édition de *La Chute d'un Ange* (1838), Paris, Chez l'auteur, 1861, p. 9.

¹¹ Voir « Avertissement », première édition de *Jocelyn* (1836), Paris, Chez l'auteur, 1862, p. 5.

¹² Vapereau Gustave, « Lamartine (suite) », *Manuel général de l'instruction primaire : journal hebdomadaire des instituteurs*, 58^e année, tome 27, 1891 (consulté le 23 janvier 2023). URL : https://education.persee.fr/doc/magen_1257-5593_1891_num_58_27_20983.

¹³ Voir « Avertissement », première édition de *Jocelyn* (1836), Paris, Chez l'auteur, 1862, p. 7.

¹⁴ Lamartine Alphonse de, *Des destinées de la poésie*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1834, p. 71-72.

¹⁵ Orr Linda, « Jocelyn et l'Histoire, ou le texte parjure », *Romantisme*, n°19. L'ombre de l'histoire, 1978 (consulté le 17 septembre 2023). URL : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1978_num_8_19_5149.

¹⁶ Cette image est structurante dans l'ensemble de la poésie de Lamartine.

¹⁷ Sainte-Beuve Charles-Augustin, *Portraits contemporains I*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 380.

¹⁸ René Doumic utilise ce propos de Lamartine dans son article « Lamartine en 1830 et le voyage en Orient », 5^e période, Vol. 46, N. 4, 15 août 1908 (consulté le 3 mai 2023) *Revue des Deux Mondes* (1829-1971) 023). URL : <https://www.jstor.org/stable/44804093>.

¹⁹ Lamartine Alphonse de, *Cours familier de littérature*, tome IV, Paris, On s'abonne chez l'auteur, 1857, entretien 23, p. 367-368.

²⁰ Bertrand Louis, *Lamartine*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1942, p. 389.

²¹ Yvert Sylvie, *Il était une fois Lamartine*, Paris, Pocket, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2021.

²² Guillemin Henri, *Le Jocelyn de Lamartine*, Paris, Boivin et Cie, 1936, p. 633.

²³ Voir « Notes et Variantes », Lamartine Alphonse de, *Œuvres poétiques complètes*, Guyard Marius-François (éd.), Paris, Gallimard, 1963, p. 1882.

²⁴ Bertrand Louis, « Lamartine », *Revue des Deux mondes* (1829-1971), 8^e période, Vol. 56, N. 3, 1^{er} avril 1940 (consulté le 16 avril 2023). URL : <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/lamartine/>.

²⁵ Guillemin Henri, *Le Jocelyn de Lamartine*, *op. cit.*, p. 622.

²⁶ Lamartine Alphonse de, *Méditations poétiques* (1820), Paris, Chez l'auteur, 1860, p. 466.

- ²⁷ Guillemain Henri, *Le Jocelyn de Lamartine*, op. cit., p. 31, quatrième note bas de page.
- ²⁸ Courtinat Nicolas, « Formes et usages de l'imprimé chez Lamartine », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 108e année, n°2, avril-juin 2008 (consulté le 18 février 2023). URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2008-2-page-327.htm>.
- ²⁹ Luppé Albert Marquis de, *Les Travaux et les Jours d'Alphonse de Lamartine*, Paris, Albin Michel, 1942, p. 192.
- ³⁰ Courtinat Nicolas, « Formes et usages de l'imprimé chez Lamartine », op. cit.
- ³¹ Luppé Albert Marquis de, *Les Travaux et les Jours d'Alphonse de Lamartine*, op. cit., p. 188.
- ³² *Ibid.*, p. 192.
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ *Ibid.*
- ³⁵ Lamartine Alphonse de, *La Chute d'un Ange, Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 927.
- ³⁶ *Ibid.*
- ³⁷ *Ibid.*, p. 947.
- ³⁸ Lamartine Alphonse de, *Jocelyn, Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 703.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 626.
- ⁴⁰ Lamartine Alphonse de, *La Chute d'un Ange, Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 911.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 980.
- ⁴² Vapereau Gustave, « Lamartine (suite) », op. cit.
- ⁴³ Orr Linda, « Jocelyn et l'Histoire, ou le texte parjure », op. cit.
- ⁴⁴ Stendhal, *Vie de Henry Brulard* (1890), Paris, « Le Livre de Poche », p. 585.
- ⁴⁵ Lettre à Victor Hugo du 17 juillet 1830, présente dans la *Correspondance d'Alphonse de Lamartine (1830-1867)*, tome I (1830-1832), établie par Christian Croisille, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 152.
- ⁴⁶ Lamartine Alphonse de, *Cours familier de littérature*, tome XII, Paris, On s'abonne chez l'auteur, 1861, entretien 70, p. 219-222.
- ⁴⁷ *Ibid.*, tome III, entretien 17, p. 365-366.
- ⁴⁸ Lamartine Alphonse de, « Poèmes du Cours familier de littérature », *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1483.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 1480.
- ⁵⁰ Lamartine Alphonse de, « Harmonies poétiques et religieuses », *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 366, poème « Jehova, ou l'idée de Dieu ».
- ⁵¹ Nous faisons référence à la célèbre phrase de Marcel Proust, dans *Du côté de chez Swann* (1913), Paris, Gallimard, « Folio », 1954, p. 441. Jean-Paul Sartre la reprendra in substance dans *Les Mots* (1963), Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 134.
- ⁵² Lamartine Alphonse de, *Cours familier de littérature*, tome III, op. cit., entretien 17, p. 367.
- ⁵³ *Ibid.*, entretien 14, p. 84.
- ⁵⁴ Dans la pièce de Vigny publiée en 1835, Chatterton est un poète en mal de passion, une incarnation de l'artiste maudit.
- ⁵⁵ *Ibid.*, tome XXVIII, entretien 165, p. 144.
- ⁵⁶ *Ibid.*, tome XVII, entretien 101, p. 485-486.
- ⁵⁷ Bertrand Louis, *Lamartine*, op. cit.
- ⁵⁸ Gaillard Roger, « Le sexe des anges », dans Reynaud Jean-Pierre (dir.), *Un ange passe. Lamartine et le féminin*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 211.
- ⁵⁹ Hazard Paul, « Un brouillon de Lamartine – fragments de *Jocelyn* et de *La Chute d'un Ange* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 33e année, n°4, 1926 (consulté le 28 avril 2023). URL : <https://www.jstor.org/stable/40518738>.
- ⁶⁰ Lettre de Lamartine à Alexis Guignard de Saint-Priest, présente dans la *Correspondance d'Alphonse de Lamartine (1830-1867)*. Tome II : 1833-1837, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 483.

Le « grand cahier de composition », de décomposition et de recomposition de l'écriture dans *La Trilogie des Jumeaux* d'Agota Kristóf

Orielle Belin

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

Le substantif *cahier* est multi-référentiel lorsqu'il est écrit par la main d'Agota Kristóf. Il est à la fois le titre du premier roman de la Trilogie des Jumeaux – Le Grand Cahier – et un repère que les lecteurs aussi bien que les protagonistes retrouvent d'un volume à l'autre. Dans cette sorte de grand cahier que nous, lecteurs, tenons entre nos mains, intitulé prosaïquement Le Grand Cahier, de jeunes jumeaux, Lucas et Claus, possèdent eux aussi « un grand cahier ». Ils y inscrivent des exercices propres à leur nouvelle vie d'exilés. En effet, leur mère les confie un jour à leur grand-mère qui vit dans une ville frontalière jamais nommée, loin d'une guerre jamais clairement identifiée. Au fur et à mesure qu'ils écrivent, ce sont aussi les pages du roman kristofien qui défilent. À la source de celles-ci s'en trouvent d'autres : les feuillets préparatoires de l'auteur – autrement dit ses cahiers. Il en va dans le roman de même que dans cette introduction : non seulement la présence du cahier est sans cesse renouvelée mais il se désigne aussi à répétition. C'est qu'il suit les aléas de la vie de l'auteur qui les rédige : une femme née en Hongrie mais exilée en Suisse, maîtrisant alors sa langue maternelle sans connaître le français et, néanmoins, ayant besoin d'écrire¹. Ainsi, nous nous demanderons en quoi les cahiers kristofiens sont une inscription de l'exil. D'abord point de jonction entre fiction et vie de l'écrivaine, le cahier est multiple. Il permet des cheminements intra et extra diégétiques. Multipliant alors les pistes et les strates de significances de l'écriture, ce cahier brouillant se fait brouillon. Cependant, il est un outil nécessaire à l'auteur qui, par lui, tente de rétablir la fiabilité de l'écriture d'une langue perçue comme ennemie parce que méconnue, parce que déterritorialisante. Équivoque, nous comprendrons ensuite que ce brouillon est un espace aussi bien d'apparition que de disparition de l'écriture. De fait, il fonde une itération synthétique du style d'Agota Kristóf qui a souvent valu à son écriture d'être dite « blanche ». Enfin, parce qu'il est itératif, parce

qu'il est double précurseur du roman, le brouillon de l'auteur est constitutif d'une symétrie à la fois duelle et une du motif d'une gémellité génésiaque qui fonde cette trilogie romanesque.

LA FEUILLE, OBJET CONJONCTIF PRÉPARATOIRE DE L'ÉCRIT

Il manque des pages dans vos cahiers, Lucas.

- Oui, Peter. Je vous ai déjà dit. J'y fais des corrections, j'élimine, je supprime tout ce qui n'est pas indispensable.²

Dans les paroles des protagonistes transparaît aisément la fonction métapoétique de régie puisque nous savons de la bouche même d'Agota Kristóf que « [r]éduire au plus important, et objectivement »³ est la visée de son écriture. Pour cela, elle écrit d'abord sur des feuillets, « au brouillon ». Puisque le cahier est littéralement un objet constitué de quatre feuilles⁴, nous comprenons qu'une relation intra/extradiégétique s'instaure dans le « grand cahier » des jumeaux qui donne son titre au premier volume de la trilogie (*Le Grand Cahier*). Ces feuillets forment la genèse des romans. Chez Agota Kristóf, le cahier est multiple. Par cela, il est un point de conjonction entre fiction et dimension biographique. Qu'il soit celui des jumeaux – intradiégétique – ou celui de l'auteur – extradiégétique – il s'agit toujours, grâce à lui, de rédiger et de corriger en amoindrissant l'écriture aussi bien quantitativement que qualitativement. Le cahier kristofien réalise alors cette énigme oxymorique d'être à la fois espace d'apparition et de disparition de l'écriture.

Chez l'écrivaine, le cahier possède une double fonction antithétique : c'est le brouillon. Un objet de réécriture plutôt que d'écriture et qui la précède néanmoins. Un objet qui, par conséquent, annihile ce qu'il produit et le problématise. S'offrant sans cesse à la rature ainsi qu'à l'effacement, il sert la projection d'un phrasé final qui ne s'y finalise jamais : « C'est très brouillon ce que je fais. Quand je commence à écrire, je ne sais pas si j'ai déjà parlé de ça, si j'ai déjà pris le sujet de cette nouvelle dans les romans ou dans les autres récits, je ne sais pas du tout... »⁵ confie Agota Kristóf. L'aboutissement du brouillon le dépasse. C'est la « mise au propre », la dernière version verbale alors figée. Le *brouillon* laisse entendre le sale, l'inesthétique, l'in-fini, l'irrésolu. Derrière ces préfixes privatifs, il ne faut pas comprendre l'absence. Au contraire, c'est la fin du verbe, *sa mise au propre*, qui précède l'arrêt de l'écriture tandis que le brouillon est son lieu de duplication. C'est l'espace d'un commencement sans cesse réitéré parce que l'écriture s'y origine en elle-même.

Ses recommencements fondent son essence itérative. Alors, nous pouvons envisager sous un nouvel angle le « grand cahier » kristofien : il est un objet littéraire du double qui dépasse le cadre fictionnel de la *Trilogie des Jumeaux*. Nous savons qu'Agota Kristóf fait précéder l'écriture à la machine de celle manuscrite. Le cahier kristofien s'écrit toujours à la main : celle de l'auteur ou celle de ses personnages. De cette façon, c'est un objet charnel puisque la peau doit toucher le papier pour faire advenir l'écrit. Alors, dans le brouillon s'installe une intimité intense si bien que l'auteur est allé jusqu'à brûler son journal intime pour qu'il ne soit pas lu. C'est dire à quel point l'écriture se compose et se décompose dans le brouillon.

ÉCRITURE AU BROUILLON : APPARITION OU DISPARITION DE LA PHRASE ?

Voici comment se passe une leçon de composition. Nous sommes assis à la table de la cuisine avec nos feuilles quadrillées, nos crayons, et le Grand Cahier [...] chacun de nous corrige les fautes d'orthographe de l'autre. [...] Si c'est « Pas bien », nous jetons la composition dans le feu et nous essayons de traiter le même sujet à la leçon suivante [...] Nous devons décrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons [...] Nous écrirons : « Nous mangeons beaucoup de noix » et non pas : « Nous aimons les noix », car le mot « aimer » n'est pas un mot sûr, il manque de précision et d'objectivité. « Aimer les noix » et « aimer notre mère », cela ne peut pas vouloir dire la même chose. [...] Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues ; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir [...] à la description fidèle des faits.⁶

L'écrit est défaillant parce qu'il surinvestit toujours déjà le sens. L'écriture encode le message qu'elle transmet et, ce faisant, elle a une nécessaire incidence sur celui-ci. Elle le charge subjectivement et donne alors une autre forme au message. Or, c'est ce dont les jumeaux aussi bien qu'Agota Kristóf elle-même tentent d'atténuer voire de supprimer. Ce sens ajouté, toujours déjà là, est une fausseté selon l'écrivaine parce qu'il est source de confusion. Il ne correspond pas au réel et sa fonction référentielle est biaisée. Le brouillon ou les feuillets doivent donc filtrer l'écriture pour en retenir la dimension intime. Erica Durante parle, quant à elle, d'un « filtre de l'écriture chaotique des manuscrits »⁷ d'Agota Kristóf : « Quand je trouvais un adjectif qui sonnait faux, il fallait le changer tout de suite. Réduire au plus

important et objectivement » explique l'auteur tout en évoquant une « épuration extrême ». Pourtant, « [a]u dos d'un des feuillets épars du *Grand Cahier*, elle note : de toute façon, là, ce n'est que de la littérature, les vraies choses, je ne les ai pas encore dites, la vérité, je ne pourrais pas la dire »⁸ puisque la langue française est avant tout un obstacle pour cette hongroise exilée en Suisse ; c'est une frontière. Anne Godard lit dans ces mots une réelle « écriture de la frontière »⁹ ; la fonction particulière du brouillon kristofien tient peut-être au translinguisme de l'auteur. Le français est une langue difficile à apprendre et à maîtriser. Source d'erreurs, elle est à l'origine d'un sentiment d'analphabétisme¹⁰. Les mots sont des ennemis au même titre que cette langue qu'elle ne peut employer qu'au moyen de simplifications, d'« une forme de minimalisme qui rapproche la personne de l'écrivaine de l'ethos du narrateur qui [...] affirme sa méfiance pour le vocabulaire psychologique et revendique une écriture dépouillée de toute interprétation »¹¹. Ainsi, la langue est à l'origine d'une « forme d'insécurisation ». « Liée aux guerres et aux différentes formes d'oppressions politiques subies par la Hongrie » elle devient carcérale et menaçante. Les feuillets sont autant de tentatives de faire se « [détacher] l'écriture et la littérature » des « contraintes externes représentées par la langue comme la nationalité »¹². Pour l'écrivain déterritorialisé, le brouillon est un outil paradoxal d'appropriation et de démantèlement d'une langue oppressive. Donc, paradoxalement, écrire témoigne des difficultés à inscrire. C'est en réécrivant sans cesse sur le brouillon que l'auteur en ôte l'écriture, c'est-à-dire qu'elle l'épure d'un surinvestissement sémantique. Sur ses feuillets, Agota Kristóf ne peut que réécrire puisque les mots qu'elle trace sont la marque d'un sens enfoui sous une multitude d'autres sens concomitamment ajoutés au premier. L'itération manuscrite des feuillets est d'abord à comprendre comme une recherche de ce sens supposé originel et vrai. Rien d'étonnant alors à ce que l'intrigue de la *Trilogie des Jumeaux* soit celle d'une recherche et d'une duplication : un frère recherchant son jumeau, son double. Un frère cherchant à re-connaître - à connaître une deuxième fois - celui qui est l'image de lui-même. L'écriture du *Grand Cahier* est liée à la gémellité parce que la recherche suppose une pré-connaissance de l'objet disparu : un même révolu.

Aussi, nous pouvons lire quelques annotations rédactionnelles sur le feuillet autographe du *Troisième mensonge*. Elles interrogent, mettent en doute et reconstituent un mensonge identitaire.

Livre à deux voix
Celui qui est parti.

Celui qui est resté.
Les deux histoires se rapprochent.
Collision !
Meurtre ou simple mensonge ?
Si meurtre il y a, c'est Claus.
C'est Lucas qui est parti et qui a pris le nom de son frère Klaus.
S'il n'y a pas de meurtre ?
C'est le mensonge Lucas-Klaus :
- Non, ce n'est pas mon frère.
Les deux savent, mais font semblant de ne pas savoir.
Est-ce que Lucas demande à voir sa mère ?¹³

Dans ce brouillon, double précurseur du roman, un projet itératif est préparé : une écriture du double. Ce seront deux voix – celle de Claus et celle de Lucas, celles de frères jumeaux. Ce seront des personnages non pas sans identité mais à l'identité commune. Ce seront deux prénoms anagrammatiques. Le doublement de l'écriture au brouillon réalise une synthèse paradoxale du double. Agota Kristóf écrit au moins deux fois deux histoires propres à deux personnages pour finalement réduire cette binarité à une seule entité paradoxale. En effet, les jumeaux ne sont pas deux êtres mais deux fois le même être. Le brouillon construit cette symétrie à la fois nécessairement duelle et une, dont le retour du même est l'essence.

LES FEUILLETS DE LA TRILOGIE DES JUMEAUX : DES JUMEAUX DE PAPIER, PRÉCURSEURS DU ROMAN

« Tout au début [...] je voulais écrire mes souvenirs d'enfance [...] Et, comme pendant mon enfance, j'étais tout le temps avec mon grand frère [...] j'ai écrit « nous » au lieu de « je » [...] Au début, les personnages n'étaient pas des jumeaux »¹⁴.

Ce sont bien les réécritures et les corrections qu'elles entraînent qui constituent la gémellité génésiaque de *La Trilogie des Jumeaux*. Elles sont l'origine de la construction d'un « nous » particulier : « Nous disons » ; « Nous allons chercher du bois dans la forêt. Désormais, nous faisons tous les travaux que nous sommes capables de faire »¹⁵. Melinda Mod explique cet usage permanent du

« nous » dont il est possible de relever la fonction unificatrice [...] Kristof écarte la possibilité même de l'altérité entre les jumeaux [...] elle opte pour la construction d'un [...] « nous » idéal [...] faisant] référence à une relation d'*alter ego* idéale où

l'asymétrie entre les frères n'existe pas [...] le « nous » se réfère à l'unité symbiotique parfaite de deux corps et de deux identités identiques. Le « nous » s'y situerait sur le plan de deux « je » additionnés [...] Michèle Bacholle relève également qu'« en fait, plus d'une symbiose, il semblerait s'agir d'une fusion pure et simple ».¹⁶

La duplication est un parallélisme : celui des prénoms, celui de la gémellité et celui de la diégèse car, dans les feuillets préparatoires d'Agota Kristóf, se lisent des annotations biographiques mêlées à des corrections intradiégétiques :

[A]

Ma vie n'a toujours été qu'une histoire de mensonge et de dissimulation.

J'en ai l'habitude.

La peur est en moi depuis l'enfance.¹⁷

L'insécurisation traduite par l'épure de la langue se noue à l'histoire personnelle de l'écrivaine. Cette intimité semble se confondre avec le récit comme le marque cette autre note :

La forêt

Ceci aurait pu être ma vie

Le Cahier II

Une ville perdue

La ville oubliée

Vies parallèles

Une vie

Inventée

Celui qui est resté

une vie

Celui qui est parti¹⁸

d'emprunt

La ligne est un trait d'union ou un miroir alliant et séparant d'un même mouvement deux vies spatialisées sur le blanc de la page : celle vécue par l'auteur d'une part, celle qu'il invente d'autre part. Cela fait de l'écriture le moyen du retour du même : une itération synthétique que l'on peut lire dans l'amenuisement de la syntaxe, dans ce style dit *blanc*.

Exercice de mendicité

[...]

Nous revêtons des habits sales et déchirés, nous enlevons nos chaussures, nous nous salissons le visage et les mains. Nous allons dans la rue. Nous nous arrêtons, nous attendons.¹⁹

La syntaxe est scolaire : sujet, verbe, complément. Pour cause, l'auteur affirme imiter le style de son fils par « plusieurs centaines de feuillets manuscrits provenant de cahiers d'écolier »²⁰ : « c'est un peu une imitation de mon fils qui écrivait les devoirs pour l'école. Je lisais ça, son style a été très déterminant pour moi. Il écrivait à peu près comme dans *La Trilogie* »²¹. C'est le style de l'apprentissage, de l'étranger à la langue. Il va de pair avec un panel lexical restreint et conséquemment répétitif :

Une femme passe [...]

Une autre femme nous donne [...] une autre.²²

Nous pouvons encore lire le même phénomène de restriction itérative dans la description des postures des personnages : « nous levons le bras droit pour saluer et nous tendons la main gauche »²³ ; « nous restons immobiles, un bras levé, l'autre tendu en avant »²⁴.

Le style semble purement informatif et descriptif, presque didascalique. Pourtant, la langue kristofienne dit plus que ce qui est écrit. Après cette séance de mendicité, les jumeaux décrivent ce qu'ils font des objets obtenus :

En rentrant, nous jetons dans l'herbe haute qui borde la route
les pommes, les biscuits, le chocolat et les pièces de monnaie.

La caresse sur nos cheveux est impossible à jeter.²⁵

Le retour à la ligne et l'alinéa de la dernière phrase démontrent que, si Agota Kristóf se sent mise en difficulté par la langue française, il en est autrement de l'agencement des mots sur la page. Ce qui n'est pas écrit, c'est-à-dire ce qui n'est pas dit, est aussi porteur de sens car la syntaxe comporte une dimension plastique. Les blancs et l'implicite ferment d'ailleurs ce chapitre du Grand Cahier. De fait, cette phrase finale réalise abstraitement, par l'écrit, l'action impossible : le jet de la caresse. La langue de l'auteur a cela d'intéressant qu'elle donne à lire aussi bien ce qu'elle écrit, d'une façon purement démonstrative, que ce qu'elle n'écrit pas. Encore une fois, c'est le retranchement de la langue et non la langue elle-même – la langue dans ses vides et ses creux – qui est signifiante. Le français est un outil littéral dont Agota Kristóf fait usage et non pas avec lequel elle s'exprime (elle réserve le hongrois à sa poésie par exemple). Cependant, l'expression est bien là : non dans

la prose, mais autour d'elle, dans les contours blancs des lettres circonscrivant les tracés et les sens ; là, sur la page blanche sur laquelle la femme exilée tente de faire apparaître, voire même dessine²⁶ des sens dont l'intégrité est menacée par une « langue ennemie » parce que contraignante. Ainsi, plus que la blancheur, les brouillons kristofiens (qu'elle rédigeait d'ailleurs sans soucis de rigueur orthographique²⁷) révèlent la douleur ténue et pudique provoquée par l'emploi d'une langue imposée par une guerre subie.

Les brouillons d'Agota Kristóf ne sont pas, à proprement parler, des cahiers. En revanche, en tant qu'ensemble de feuilles non reliées, ils répondent bien au sens étymologique du cahier. Ils préparent les romans de *La Trilogie des Jumeaux*. À la main, l'auteur y écrit ou y dessine. Alors interface charnelle entre corps et écriture, ils sont un point conjonctif entre fiction et réalité. Selon l'auteur, la réalité est une « vérité » que la langue de l'exil et son écriture brouillent par une charge sémantique toujours concomitante au verbe. Pour débrouiller le sens surajouté d'un sens qui serait originel et permettrait une adéquation totale entre signifiant et signifié, l'écrit est filtré dans les feuillets manuscrits. Ils sont la substance du style de l'auteur au point que nous retrouvons le cahier dans l'objet que nous tenons entre nos mains lorsque nous lisons. Nous le retrouvons aussi réflexivement dans le titre du *Grand Cahier*. Nous le retrouvons encore sous la plume des protagonistes qui le rédigent alors même que nous sommes en train de le lire. Par sa mise en abyme, le brouillon n'est pas seulement l'écriture mêlée d'une histoire mais il se mêle à l'histoire. Il fonde la dimension itérative de son écriture et institue le motif gémellaire. Il est sous-tendu par le besoin autorial de retrouver, par le biais d'une langue française étrangère, un sens familier et fidèle. Il s'agit de synthétiser et de concentrer un sémantisme qui, sinon, échappe à l'auteur exilé loin de la Hongrie, menacé par une « langue ennemie ». Ainsi, le brouillon est l'espace où, paradoxalement, l'on dépouille la langue pour mieux l'écrire. Déchargée subjectivement, elle est censée se réduire à l'authenticité d'une fonction référentielle. Pourtant, le dénuement linguistique fait davantage apparaître les sens implicites, invisibles : ceux qui se trouvent entre les lignes, dans les blancs de la page. Cette nudité inscrit en négatif l'exil de l'auteur dont l'écriture française, si descriptive qu'elle en devient didascalique, est le symptôme translinguistique.

NOTES :

¹ En effet, Agota Kristóf est une écrivaine suisse-hongroise de la littérature française. En 1956, âgée de 21 ans, elle est contrainte de quitter la Hongrie alors que l'armée soviétique fait face à une révolte nationale. Plus de deux mille cinq cents hongrois sont tués et deux cent mille fuient pour devenir réfugiés. Arrivée « par hasard », comme elle le dira, en Suisse, elle gagne dès lors sa vie dans une usine d'horlogerie et écrit des poèmes. D'abord, elle ne connaît ni le français, ni l'allemand et n'écrivait qu'en hongrois. Elle apprendra le français seule et trouvera à cette langue beaucoup de difficultés au point de la nommer *langue ennemie*. Les traumatismes de la guerre et de l'exil n'auront de cesse de se conjuguer à celui de la pratique de différentes langues dans son œuvre.

² Kristof Agota, *La Trilogie des Jumeaux*, Paris, Points, 2006, p. 7.

³ Durante Erica, « Agota Kristof. Du commencement à la fin de l'écriture. Rencontre avec l'auteur de la *Trilogie des jumeaux* : ses repentirs, ses grandes envolées dans l'écriture, son silence aujourd'hui », *Revue de jeunes chercheurs en critique génétique* [en ligne], n°1, juin 2007 (consulté le 1^{er} septembre 2024). URL : <http://hdl.handle.net/2078/82863>.

⁴ *Cahier* vient en effet de *quaterni* (lat.) c'est-à-dire fois quatre. Le substantif désigne étymologiquement un ensemble de quatre feuilles comme nous permet de le comprendre le dictionnaire de l'Académie Française.

⁵ Durante Erica, « Agota Kristof. Du commencement à la fin de l'écriture ... », *op. cit.*

⁶ Kristóf Agota, *La Trilogie des Jumeaux*, *op. cit.*, p. 33.

⁷ Durante Erica, « Agota Kristof. Du commencement à la fin de l'écriture... », *op. cit.*, p. 2.

⁸ *Ibid.*

⁹ Godard Anne, « Agota Kristof ou l'écriture de la frontière. Compte rendu de Sara De Bansi, Agota Kristof, écrivaine translingue, Presses universitaires de Vincennes, 2019 », *Carnet en ligne Écriture et plurilinguisme* [en ligne], (consulté le 5 mars 2020). URL : <https://doi.org/10.58079/o11x>.

¹⁰ D'ailleurs, l'auteur écrira, sous commande, *L'Alphabète*.

¹¹ Godard Anne, « Agota Kristof ou l'écriture de la frontière... », *op. cit.*

¹² *Ibid.*, p. 3.

¹³ Transcription de la note autographe dans Durante Erica, « Dans l'intimité des brouillons de *La Trilogie des Jumeaux*, De la révélation de l'autre du texte à la révélation de l'autre Agota Kristof », *op. cit.*, p. 2.

¹⁴ Durante Erica, « Agota Kristof. Du commencement à la fin de l'écriture... », *op. cit.*

¹⁵ Kristóf Agota, *La Trilogie des Jumeaux*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶ Mod Melinda, « Agota Kristof, une écriture de ruines aspirant à la vie, *Décryptage de la figure du double dans Le Grand Cahier* », *Hommes et migrations* [En ligne], n° 1306, 2014 (consulté le 1^{er} septembre 2024). URL : <https://www.histoire-immigration.fr/hommes-migrations/article/agota-kristof-une-ecriture-de-ruines-aspirant-la-survie>

¹⁷ Kristóf Agota, Feuillet autographe de *La Preuve* ALS non folioté dans Erica Durante, « Dans l'intimité des brouillons de *La Trilogie des Jumeaux*... », *op. cit.*, p. 3.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Kristóf Agota, *La Trilogie des Jumeaux*, *op. cit.*, p. 37.

²⁰ Durante Erica, « Dans l'intimité des brouillons de *La Trilogie des Jumeaux*... », *op. cit.*

²¹ Durante Erica, « Agota Kristof. Du commencement à la fin de l'écriture... », *op. cit.*

²² Kristóf Agota, *La Trilogie des Jumeaux*, *op. cit.*, p. 37

²³ *Ibid.*, p. 38.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ « Des croquis de certains personnages rapidement esquissés au stylo à bille [...] des schémas chronologiques » se trouvent sur les feuillets selon Durante Erica, « Dans l'intimité des brouillons de *La Trilogie des Jumeaux*... », *op. cit.*

²⁷ « [Mon éditeur] est venu chez moi à Neuchâtel [...] Il y avait des corrections. Il y en avait aussi dans le premier roman, mais il les a faites seul : c'était des fautes de français » Durante Erica, « Agota Kristof. Du commencement à la fin de l'écriture... », *op. cit.*, p. 1.

Les cartes-brouillons dans le travail d'expertise des appellations d'origine au sein du vignoble de la vallée du Rhône

Caroline Laurent-Varin Emin

Laboratoire UMR Territoires

(Unité Mixte de Recherche Territoires, Université Clermont Auvergne)

Dans une lettre¹ du 6 avril 1938 adressée au ministre de l'Agriculture qui exerce alors la tutelle du Comité national des Appellations d'origine nouvellement institué, les experts mandatés font part de leur travail de délimitation au sein des vignobles vauclusiens² : « Le rapport général que nous avons déposé n'avait qu'un caractère officieux et dans le rapport définitif nous aurions sans doute la faculté de réparer ces omissions. » Évoquant alors le cas des communes de Mondragon et de Mornas, les experts soulignent la dimension évolutive de leur travail, reposant sur un échange constant entre les autorités administratives ayant établi une première liste des communes retenues pour obtenir l'appellation Côtes-du-Rhône et les vignerons, et sur l'étude des terrains plantés en vigne dans cette vallée. Ce dialogue et ces échanges se traduisent dans des courriers, mais également de manière moins formelle dans les carnets qui accompagnent les explorations des experts. On y trouve alors des prises de notes et quelques croquis et cartes griffonnés ou plus élaborés. Ces documents conservés au sein des archives publiques rendent compte du processus de construction de l'appellation Côtes-du-Rhône, notamment dans sa dimension territoriale : ce sont à première vue des notes déposées sans rationalité apparente mais qui renferment en réalité, la potentialité latente d'une labellisation qui prendra forme dans un rapport final comportant à la fois un compte rendu écrit et une carte de synthèse à l'échelle du cadastre de la commune.

La culture de la vigne est essentielle dans la vallée du Rhône et ce vignoble prend une forme archipélagique, autour d'une polarisation axiale du fleuve et de son bassin versant entre Vienne et Avignon. La pratique agricole de la viticulture est ancienne. Elle participe d'une identité qui s'est lentement forgée au cours du temps. Roger Dion³ comme, plus récemment, Florian Marcelin⁴ ont investi les modalités de construction de cette aire de production et de commerce

du vin. Si le XX^e siècle est matriciel pour l'élaboration d'une identité régionale sous l'impulsion de vigneron·s tels que le baron Le Roy⁵ et du syndicat général des vigneron·s des Côtes-du-Rhône qu'il a initié et dirigé, de nombreux témoignages antérieurs à cette période (Olivier de Serres, les cartes de Cassini, ...) renvoient à la place continue, et parfois significative que les vignes ont tenue dans cet espace⁶.

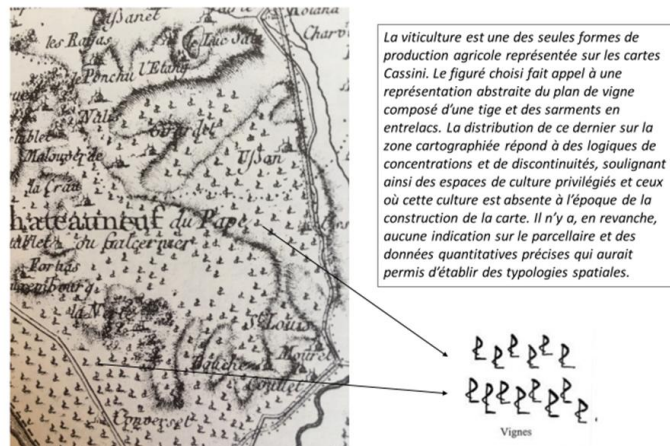


Figure 1 : D'après la « Carte générale de la France »⁷ réalisée par la famille Cassini au cours du XVIII^e siècle : la vigne.

Cette pratique viti-vinicole ancienne participe de la reconnaissance des vignobles lors du processus de labellisation afin de protéger les terroirs au début du XX^e siècle. La loi du 6 mai 1919 introduit la règle des « usages locaux, loyaux et constants »⁸ qui animera les procédures de délimitations judiciaires précédant la création du Comité National des Appellations d'origine CNAO (1935) puis de l'Institut national des Appellations d'origine (1947)⁹. En effet, au lendemain de la Première Guerre mondiale, le vignoble français et particulièrement celui des espaces rhodaniens, a connu plusieurs crises de surproductions et conserve aussi les stigmates du phylloxera qui détruit de nombreux vignobles à la fin du XIX^e siècle¹⁰. Dans ce contexte peu favorable, la production viticole est aussi malmenée par des pratiques productives frauduleuses de la part de certains vigneron·s, nécessitant alors des mesures. Procédant d'abord d'initiatives individuelles, des regroupements de vigneron·s apparaissent (création du syndicat général des Vigneron·s des Côtes-du-Rhône en 1929) afin de protéger et valoriser leur travail par une reconnaissance des qualités de leur terroir et des vins produits au sein de ces derniers. La démarche judiciaire initiale explique la place tenue par l'écrit pour élaborer et valider ces

labellisations d'abord auprès des tribunaux (Uzès, Tournon) puis dans les rapports des experts mandatés. Les cartes sont alors secondaires, elles se révèlent être un support, un appui réflexif. Ce travail mené par les syndicats de vignerons et le CNAO puis l'INAO, ont favorisé la convergence des espaces viticoles qui porteront le nom de « Côtes-du-Rhône » mais il induit également une différenciation et une hiérarchisation entre les vignobles à l'intérieur de l'aire d'appellation.

Cette étude repose sur des cartes réalisées par des experts mandatés par le CNAO ou l'INAO au cours du XX^e siècle. Confiés aux archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine entre 2004 et 2010, les documents archivés de l'INAO se présentent sous la forme de dossiers classés par régions viticoles et appellations. Ils comportent des courriers, des procès-verbaux, des plans cadastraux, des rapports d'expertise... Les documents cartographiques sont peu nombreux et relèvent de deux catégories et origines : un corpus cartographique collecté et présenté par les vignerons de communes rhodaniennes qui élaborent des dossiers de reconnaissance et veulent prouver l'existence d'« usages locaux, loyaux et constants » par un témoignage archivistique parfois cartographique. En outre, les fonds des archives nationales et départementales rescellent également des cartes réalisées par les experts mandatés par l'INAO pour explorer les parcelles des communes en attente de labellisation ou vérifier des délimitations. Ces cartes sont de formes diverses : à la fois des cartes finies qui seront présentées en appui des dossiers d'appellation, et des cartes construites sur le terrain par ces experts. Elles manifestent ainsi le processus d'élaboration des feuilles cartographiques.

Néanmoins, les ressources sur lesquelles reposent cette étude sont discontinues dans le temps et dans l'espace. En effet, l'exploration des archives a souligné une plus forte proportion de ces cartes-brouillons au moment des évolutions des grades de labellisation sous la tutelle du CNAO puis de l'INAO : les années qui précèdent la Seconde Guerre mondiale correspondent à la première grande phase d'élaboration de l'aire d'appellation générale des Côtes-du-Rhône. Les experts sont convoqués pour se rendre dans un grand nombre de communes et ils doivent produire un rapport pour chacune, laissant alors des traces de leur dossier préparatoire, conservé par l'Institut. Par la suite, les demandes de reconnaissance se réactivent lors de l'apparition de nouvelles hiérarchies parmi les Côtes-du-Rhône, à l'image des Côtes-du-Rhône village découlant du décret du 2 novembre 1966, permettant alors à 13 communes d'obtenir ce nouveau titre à l'issue de 13 enquêtes. À la discontinuité temporelle de la répartition de ce matériau d'étude, s'ajoute une discontinuité spatiale. En effet, ces

cartes-brouillons ne sont pas conservées pour toutes les communes de l'aire d'appellation qui ont accueilli une enquête menée par des experts. Si les archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine ont permis d'en relever un certain nombre, les archives départementales du Gard sont également un lieu de conservation majeur car les experts mandatés dans les années 1930 (messieurs Astruc, Bordas, Cabane, Castel, Pasquet) sont principalement issus de la station œnologique de Nîmes. La consultation des documents entreposés dans ces deux sites confirme alors cette inégale conservation, et elle interroge aussi leur utilisation au-delà de la période d'élaboration des rapports, laissant suggérer qu'elles pourraient être convoquées pour des recours¹¹.

De surcroît, la matérialité de ces documents est au cœur de ce qu'ils peuvent nous transmettre. L'étude de leur forme – comme le fait qu'ils soient pliés, rendant compte de leur utilisation *in situ* lors des explorations de terrain –, de leur matière – comme le papier calque, qui est un matériau fragile, utilisé dans un second temps à partir de prises de notes ou d'une carte topographique – sont autant de témoignages du processus d'élaboration des cartes.

Il est pourtant à souligner que la lecture de ces documents est ardue. Les informations sont non séquentielles et l'absence de légende rend plus complexe le décryptage du langage graphique adopté. Elles sont également souvent annotées, gribouillées et raturées. Il est alors nécessaire de les compléter par d'autres documents – des textes, des prises de notes des experts – afin de saisir le sens de ces dessins. Ces cartes-brouillons révèlent le travail préparatoire des experts avant la réalisation d'une carte finale assortie d'un rapport écrit. Il s'agit alors de déceler la genèse de ces expertises sous un angle rétrospectif, non seulement en convoquant des données historiques, mais également en intégrant des facteurs de localisation¹². Par contraste, la carte finale est d'ailleurs épurée voire aride : elle est dessinée sur une feuille cadastrale et a pour mission de distinguer avec rigueur la localisation des parcelles labellisées de celles qui ne le seront pas.

CARTES-BROUILLONS DES APPELLATIONS D'ORIGINE

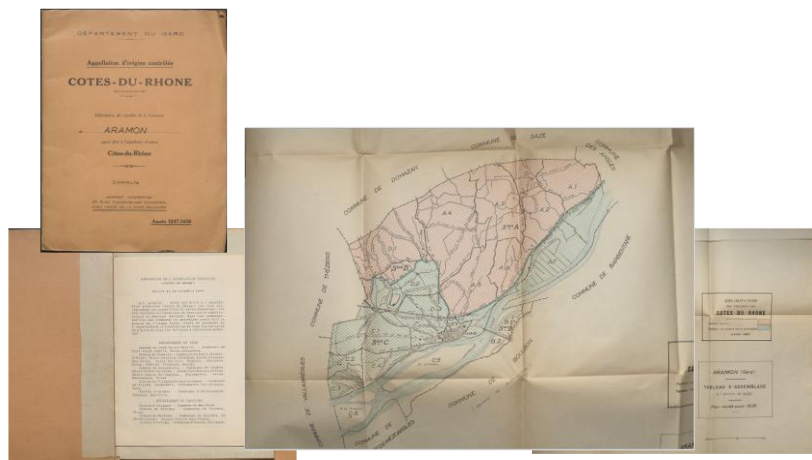


Figure 2 : extrait du rapport final réalisé par les experts (messieurs Cabane, Pasquier et Castel) de la commune d'Aramon afin de dresser les délimitations de l'appellation contrôlée des Côtes-du-Rhône (Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine 20110281 175)

L'étude des cartes-brouillons met alors en lumière un paradoxe. Malgré l'entropie apparente de leur forme qui a pu les faire apparaître comme secondaires, elles recèlent en réalité, une grande richesse d'informations qui peut détoner avec l'aridité des cartes finales. Ces cartes « gribouillées » ou annotées témoignent des critères, questionnements et enjeux qui ont accompagné les experts dans la traduction cartographique de leur étude des terrains viticoles explorés. Ainsi, leur forme intermédiaire et sa place dans le processus d'expertise de la commission d'enquête en font un outil transitionnel heuristique.

En adoptant une lecture géohistorique de ces documents cartographiques assez atypiques, deux temporalités semblent se profiler. Les temporalités sont définies comme une combinaison systémique qui permet de comprendre les relations entre les échelles du temps et de l'espace. Christian Grataloup¹³ rappelle qu'au sein d'une même période plusieurs temps sociaux peuvent coexister caractérisés par des rythmes, des acteurs, des espaces différents et pourtant liés. La première temporalité qui se dessine est plus dilatée et plus longue, couvrant tout le XX^e siècle, éclairant l'évolution des critères retenus par les experts dans les procédures de reconnaissance des appellations. Les cartes alors réalisées mettent en lumière des logiques propres à l'ensemble de l'aire d'appellation et les hiérarchisations élaborées pour distinguer les vignobles notamment dans la seconde moitié du siècle. À cette temporalité s'ajoute une

seconde plus transversale où ces cartes-brouillons rendent compte, même partiellement, par leur diversité, des étapes du processus réflexif des experts lors de leurs missions. Les cartes-brouillons peuvent alors être ordonnées, de l'étape initiale où les informations sont déposées sur le fond de carte sans sélection évidente, aux cartes plus rationnelles conduisant ensuite notre réflexion aux possibles « repentirs » détectés sur les cartes finies. Cette approche temporelle questionne alors l'obsolescence des informations cartographiées et la capacité d'adaptation de ce format aux évolutions des enjeux de la viticulture rhodanienne et plus largement de sa labellisation

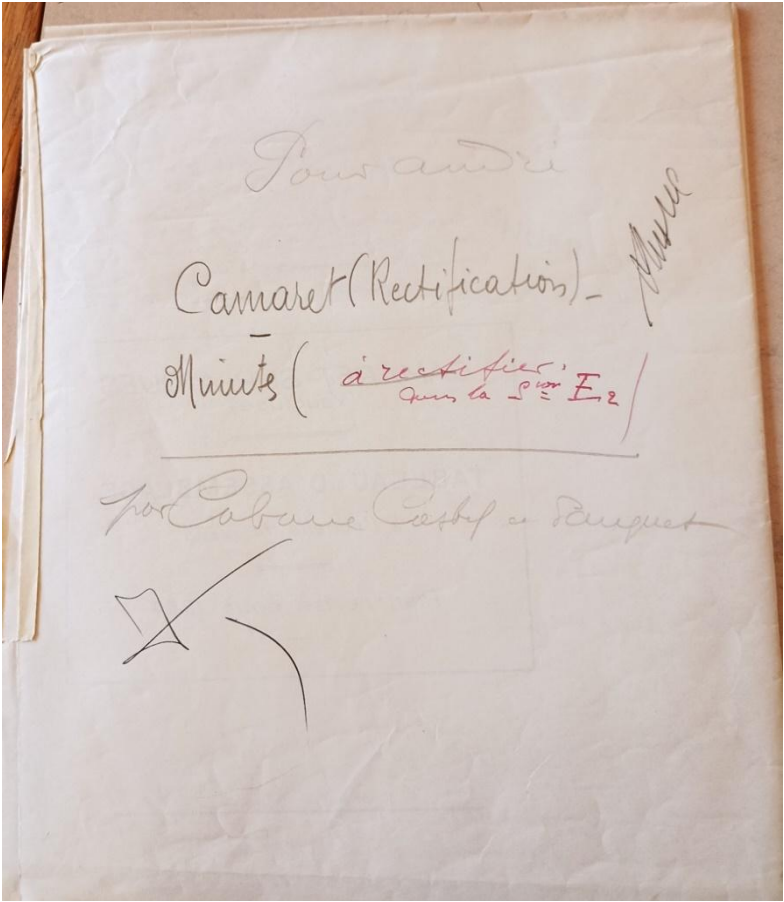
LES TEMPORALITÉS DE L'ÉLABORATION DES CARTES : LEURS USAGES ET LEURS CONSERVATIONS

Le XX^e siècle est jalonné par différentes étapes qui ordonnent les labellisations des Côtes-du-Rhône et participent au déploiement progressif de l'appellation au sein de l'espace rhodanien. De nombreuses cartes sont produites afin de compléter et, peut-être, d'éclairer les rapports écrits des experts.

La première étape concerne les délimitations judiciaires. Elles relèvent de procédures individuelles ou collectives menées afin de protéger les vins produits localement de la concurrence et des mauvaises pratiques. Elles procèdent d'une législation élaborée par l'État français afin de protéger les productions agricoles et alimentaires de fraudes possibles. Les lois du 1^{er} août 1905 et du 5 août 1908 engagent ainsi à une protection des producteurs et consommateurs en orientant leur attention sur l'origine des produits. Mais c'est véritablement la loi du 6 mai 1919 qui confie aux tribunaux la responsabilité de définir et de sanctionner le droit à l'appellation. Ne relevant plus de délimitations administratives, les vignobles et leurs propriétaires peuvent demander d'être protégés¹⁴. Pour les vins rhodaniens, deux tribunaux sont saisis : le tribunal d'Uzès pour les requêtes relevant des Côtes-du-Rhône méridionales et le tribunal de Tournon pour celles des Côtes-du-Rhône septentrionales.

Toute personne qui prétendra qu'une appellation d'origine est appliquée à son préjudice direct ou indirect contre son droit à un produit naturel ou fabriqué et contrairement à l'origine de ce produit ou à des usages locaux, loyaux et constants aura une action en justice pour interdire l'usage de cette appellation (article 1).

Cette loi (confirmée par celle du 22 juillet 1927) encadre les procédures et renvoie à une approche privilégiant des vignobles historiques et inscrits dans un territoire précis¹⁵. En revanche, elles laissent une latitude aux tribunaux pour définir le sens de ces appellations à protéger et confère à leurs décisions une dimension performative, notamment concernant le déploiement du vignoble reconnu : si le tribunal de Tournon insiste sur la proximité avec le fleuve Rhône et la primauté du parcellaire en coteaux, celui d'Uzès privilégie le cépage, le degré du vin et l'usage du nom Côtes-du-Rhône, minorant le dispositif géophysique, central pour les Côtes-du-Rhône septentrionales. En 1934, la cour d'Appel de Nîmes, saisie par le syndicat général des vignerons des Côtes-du-Rhône (créé le 4 avril 1929), mandate des experts principalement issus de la station œnologique de Nîmes afin de procéder à une définition précise de l'appellation, essentiellement basée sur les usages et les limites juridiques. Cette mission est relayée et confirmée par le Comité national des Appellations d'origine, institué par le décret-loi du 30 juillet 1935, qui établit alors le régime des appellations dites contrôlées. Le rapport publié le 15 décembre 1936 donne lieu à un corpus non seulement textuel mais également cartographique hérité des missions menées au sein des communes viticoles ayant adressé des demandes de reconnaissance. Ainsi, 118 communes sont classées Côtes-du-Rhône par le décret du 19 novembre 1937. Une grande partie des documents cartographiques produits sont conservés aux Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine sous la forme adoptée dans le rapport final. En revanche, les archives départementales du Gard ont conservé les documents de la Station œnologique de Nîmes et notamment les minutes des cartes travaillées par les experts lors de cette mission de délimitation des appellations.



Touandri

Camaret (Rectification) -

Muse

Minute (*à rectifier sur la 5^{ème} E₂*)

por Cabane Castel a Baquet

X



Figure 3 : extraits du plan minute de Camaret sur Aigues (1937-1938)
Archives départementales du Gard 7M291

À cette première délimitation régionale de l'appellation d'origine contrôlée Côtes-du-Rhône s'ajoute ensuite, au cours du XX^e siècle, une intégration progressive de nouvelles communes. En 1984, l'aire géographique ayant droit à l'appellation Côtes-du-Rhône comprend 163 communes. Par conséquent, chaque requête est accompagnée d'une expertise nouvelle soutenue par des cartes progressivement retravaillées : par exemple, pour Mérindol-les-Oliviers, une petite commune drômoise à 36 km de la rive gauche du Rhône dont la municipalité, soutenue par les vignerons locaux, dépose un dossier en octobre 1972 et obtient la reconnaissance le 27 juillet 1973¹⁶. En outre, les experts travaillent aussi à une nouvelle hiérarchisation élaborée dans les vignobles des Côtes-du-Rhône. Lorsqu'une commune présente des conditions spécifiques de finage et des vins aux qualités reconnues, le décret du 2 novembre 1966 permet la création d'une appellation associant le nom de « Côtes-du-Rhône » et celui de la commune désignée. Ainsi, cette nouvelle désignation sélective est attribuée à 13 communes à l'issue d'une expertise préalable *in situ* associée à un rapport assorti de cartes tracées sur le cadastre communal. Pour les communes dont le vignoble est plus petit et moins réputé, une autre distinction est élaborée, associant cette fois l'appellation Côtes-

du-Rhône au titre plus générique de village (décret du 27 août 1967). Les communes de Rochedaude et de Mondragon en bénéficient alors après une visite d'experts (dont Pierre Galet) qui se sont saisis de cartes topographiques au 1/50 000^e pour tracer les contours des zones labellisées au sein de ces finages.

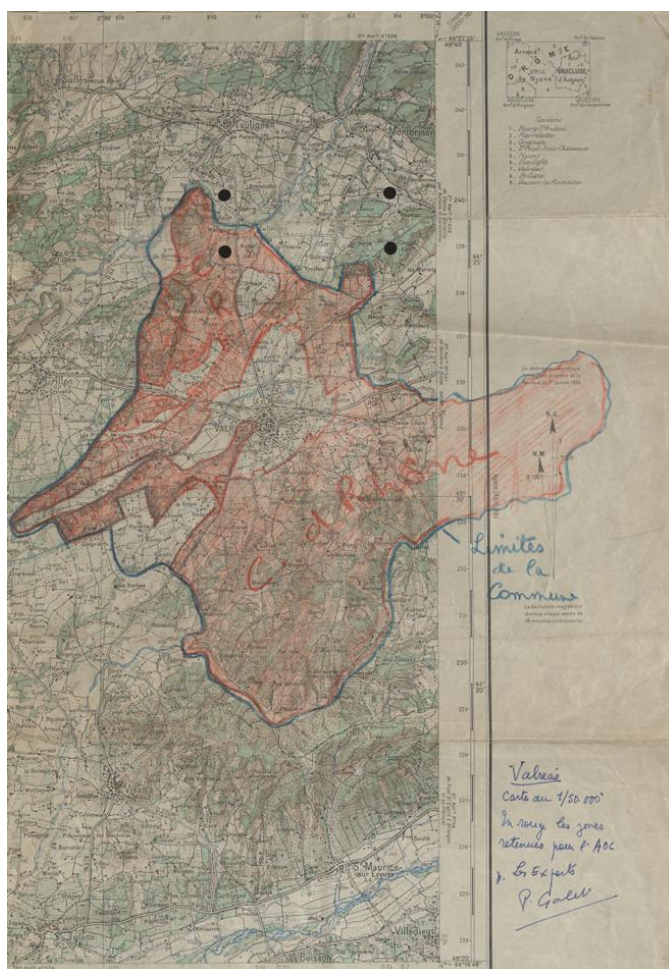


Figure 4 : Extrait d'une carte topographique au 1/50 000^e : commune de Valréas (Archives nationales à Pierrefitte-sur-Seine, 20110281 175)

Cette temporalité plus longue, qui court tout au long du XX^e siècle, est jalonnée par les différentes étapes de délimitation des zones labellisées. Elle génère une construction progressive de l'aire d'appellation menée par des acteurs locaux (vignerons ou syndicats de

vignerons) comme des acteurs régionaux (tribunaux d'Uzès ou de Tournon dans la première moitié du siècle) ou nationaux (le ministère de l'Agriculture qui donne naissance au CNAO devenu en 1947, INAO). Les cartes-brouillons produites par les experts mandatés apparaissent comme des témoins de cette progressive construction et des enjeux de l'élaboration de cette aire d'appellation. Ces cartes portent les marques du travail des experts, qui ajoutent des commentaires, des rectifications interrogeant par des aller-retours successifs les premières délimitations adoptées. Cette stratification est notamment visible sur le plan minute de Camaret-sur-Aigues, une commune vauclusienne au nord-est d'Orange [Figure 3].

Une seconde temporalité anime cette étude des cartes-brouillons. Elle renvoie à la création des cartes qui seront conservées dans un dossier d'expertise. Elle éclaire la première, la complète et la nuance. Ce basculement scalaire temporel et spatial¹⁷ modifie les perspectives du témoignage et des informations extraites des cartes-brouillons. En effet, il ne s'agit plus de replacer ces dernières dans une dynamique globale qui court tout au long du XX^e siècle à travers l'élaboration d'une identité complexe des Côtes-du-Rhône, mais de réfléchir à leurs usages dans la temporalité plus resserrée de leur création. Elles sont alors des objets d'exploration, de découverte, participant à la mise en carte des espaces délimités. Comme cela a été évoqué précédemment, les vignerons regroupés en syndicat ou en commune saisissent l'INAO pour qu'il reconnaisse une délimitation donnant lieu à une labellisation. L'Institut convoque alors une commission d'enquête qui aura une fonction de gestion administrative du processus de reconnaissance et une commission d'experts qui se rendront au sein des vignobles et produiront un rapport final incluant des cartes dressées sur des feuilles cadastrales par commune concernée. Les cartes-brouillons sont matériellement marquées, transformées pour répondre au travail d'expertise réalisé dans les communes visitées : si elles peuvent parfois être maladroitement pliées, elles portent également des traces d'usage rendant compte de leur manipulation.

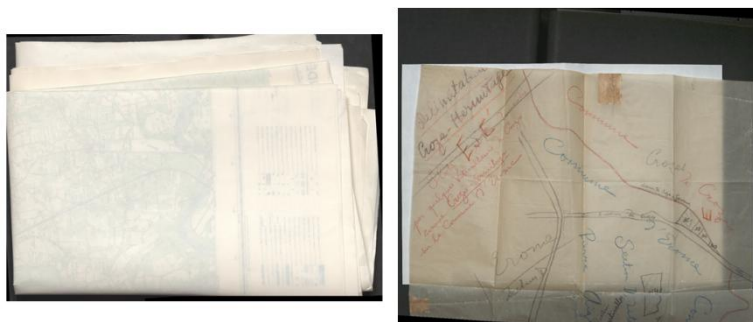


Figure 5 : Documents conservés dans le dossier de Crozes-Hermitage de l'INAO : carte topographique pliée et calque annoté Archives nationales à Pierrefitte 201102181 182/183

Ces cartes peuvent aussi être travaillées dans un second temps à l'aide de papiers calque où seront placés des traits, des mots, toponymes renvoyant à la collecte en amont sur le terrain et qui participent à compiler de nombreuses informations. De surcroît, la conservation de ces cartes annotées au sein de la documentation de l'Institut ou de la station œnologique de Nîmes puis dans les archives publiques nationales ou départementales interroge leur utilisation au-delà de la finalisation des rapports d'experts ; même si l'archivage a été inégal et en grande majorité éliminé, le nombre de cartes conservées reste cependant significatif pour questionner leurs usages *a posteriori*, laissant suggérer qu'elles pourraient, malgré leur forme libre et déstructurée, remplir une fonction au service des experts dans le cadre des évolutions à venir des zones d'appellation.

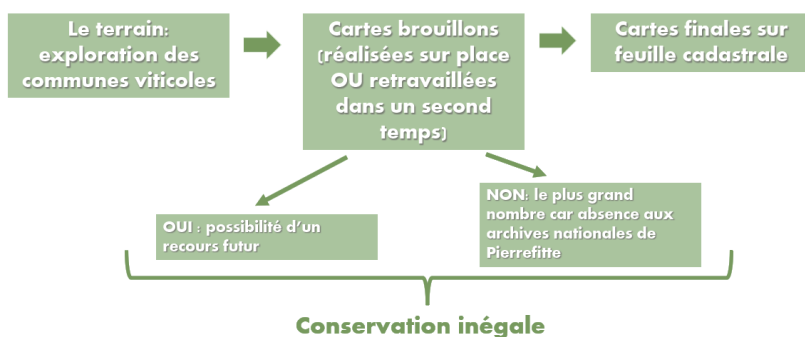


Figure 6 : Les temporalités de création et de conservation des cartes de la commission d'experts INAO (C Laurent-Varin Emin)

LES CARTES-BROUILLONS : DES OUTILS TRANSITIONNELS HEURISTIQUES

L'herméneutique des cartes-brouillons se décline en deux étapes épistémologiques : d'une part, traduire les informations cartographiques et d'autre part les interpréter. La carte est un *medium*, elle se fonde sur une configuration et un langage spécifiques destinés à un public plus ou moins élargi. Ici, les auteurs sont souvent aussi les destinataires : ce sont les experts de la commission, convoqués pour travailler sur les labellisations. Ils collectent les informations en parcourant les parcelles viticoles et les reportent sur leurs cartes. Ils apposent à la fois leur perception des lieux, guidée par leur formation (géologue, ampélographe, directeur de la station œnologique...) mais aussi selon les critères élaborés par le CNAO puis l'INAO pour valider les labellisations. En témoigne la carte-brouillon de Valréas conservée aux Archives nationales à Pierrefitte, qui est réalisée et signée par Pierre Galet [Figure 4]. Il intervient comme expert dès les années 1950 au titre de son travail de recherche sur l'ampélographie ; en 1967, il publie sa thèse de doctorat, intitulée « Recherches sur les méthodes d'identification et de classification des vitacées des zones tempérées », décrivant les vignes spontanées qu'il a répertoriées dans plusieurs pays. Son rapport et la carte qu'il réalise et signe, doivent permettre au vignoble délimité de la commune d'obtenir l'appellation « Côtes-du-Rhône villages Valréas », dont la validation est confirmée par le décret du 2 novembre 1966.

Traduire les informations cartographiques des cartes-brouillons

Une carte est ordonnée par différents éléments qui participent à son identification mais également à sa lecture. Il s'agira ici d'investir non pas tous les éléments qui témoignent qu'un objet étudié est une carte mais de fonder cette approche essentiellement autour de trois aspects qui sont remarquables pour cette catégorie de cartes-brouillons : le fond de carte et les supports afférents, le langage graphique de la carte, les toponymes révélés par la nomenclature de la carte.

Parmi les fonds de cartes utilisés par les experts, les cartes topographiques¹⁸ tiennent une place centrale. Si la carte finale est dressée sur une feuille cadastrale ou un tableau d'assemblage cadastral au 1/20 000^e, les cartes topographiques semblent répondre aux enjeux de mobilité des experts dans et entre les communes viticoles visitées, grâce à sa grande échelle au 1/25 000^e (soit 1 cm sur la carte = 250 m sur le territoire) parfois au 1/50 000^e. Ces cartes présentent avec

précision non seulement le relief dessiné par des courbes de niveau (isohypses) mais également des détails du terrain comme les sentiers communaux, le bâti, les zones boisées, les arbres isolés, les rivières qui relèvent à la fois de repères dits naturels et des modalités d'appropriation du milieu par les sociétés qui l'occupent. Ces cartes présentent enfin l'avantage de faire apparaître les délimitations administratives nécessaires à l'élaboration des rapports et des désignations d'appellation par commune. Malgré tout, ces cartes topographiques sont découpées en feuilles qui sont parfois inadaptées à la délimitation communale d'une zone d'expertise, nécessitant alors pour l'expert, tel Pierre Galet, d'utiliser deux cartes ou de dessiner une partie de l'espace sur les marges vides de la feuille cartographiée [Figure 4]. Il peut également arriver que le fond de carte choisi relève d'une forme de carte topographique bien antérieure à la période de la visite. Le site de Mas Carrière à Pognadoresse (Gard) est représenté sur une feuille d'une carte d'état-major au 1/80 000^e pouvant laisser supposer que la finalité de cette annotation sur la carte est l'identification de la situation de cette zone dans son environnement proche. En définitive, les cartes topographiques contemporaines, ou même bien antérieures à l'époque de l'expertise, ont pour avantage de fournir des informations dont les feuilles cadastrales ne disposent pas : elles permettent non seulement de répondre à des enjeux opérationnels de déplacement des experts dans les espaces viticoles visités mais également de fournir des éléments du géosystème tels que le réseau hydrographique, le couvert végétal, le relief. En revanche, ces cartes présentent des apories qui seront compensées par des analyses sur le terrain, comme des indications climatiques, ampélographiques ou pédologiques. En outre, parmi les supports des cartes-brouillons, les calques tiennent une place significative. Conçus pour permettre de s'adosser à un fond de carte attesté par les résidus de scotch, ils mettent en lumière les éléments qui ont retenu l'attention des experts et qui apparaîtront dans le rapport ou dans la carte finale. À l'issue de l'exploration des parcelles, les experts prennent le temps de revenir sur les éléments collectés et les reportent sur le calque (fixé sur le support d'une feuille cadastrale) en traçant les contours du dessin du plan ou quelques informations écrites avant la réalisation d'une minute [Figure 8]. Cette démarche renvoie à l'esquisse qui rend visible la recherche d'une organisation des informations encore maladroite, quoique les idées soient là, en attente d'une mise en forme. Une dialectique s'opère alors, permettant également par le dessin de faire émerger des idées, de les ordonner afin de construire un discours cartographique et spatial. La richesse de ces documents réside ainsi

dans le fait qu'ils sont à la fois antérieurs chronologiquement dans le processus de construction des cartes – puisqu'ils rendent compte des études liminaires réalisées par les experts sur le terrain – et antérieurs logiquement, car ils vont rendre possible une exécution future de la cartographie : la minute puis la carte de synthèse. Ces cartes-brouillons renferment des informations qui seront supprimées dans la production cartographique associée aux dossiers. Elles participent alors à traduire la pensée des experts, sa construction par une visualisation spatialisée sur la feuille. Le travail cartographique produit, malgré sa forme déconstruite, est en réalité l'expression visuelle des adaptations, transformations, expérimentations parfois sensibles de l'espace visité. La mise en carte devient une mise en pensée de l'espace. Ces allers-retours peuvent même concerner de nouvelles expertises réalisées plusieurs années plus tard comme l'indique leur archivage dans des dossiers de demande de révision. C'est notamment le cas du vignoble de Château-Grillet¹⁹ qui se situe à la fois sur la commune de Saint-Michel-sur-Rhône et Vérin (Loire) et qui a obtenu la reconnaissance de son appellation dès 1936. Les propriétaires demandent une nouvelle expertise en 1968 afin d'étendre l'aire de production. L'INAO a alors conservé les plans annotés par les experts des années 1930 afin de les utiliser pour rendre un avis.

Le langage employé relève de l'enjeu de lecture de ces informations placées de manière non séquentielle sur la feuille. Les experts ne sont pas des cartographes : ils inventent leur sémiologie qui reste relativement rudimentaire. En effet, la carte finale ne dispose que de deux figurés de surface apposés sur la feuille cadastrale : ce sont souvent des hachures rouges et bleues opposant les zones viticoles labellisées et celles qui ne le sont pas. Les cartes-brouillons sont plus riches mais le dessin reste simplifié : quelques lignes et des aplats de couleur. Il semble qu'il n'y ait aucune norme dans ce travail liminaire dessiné sur les feuillets investis par les experts. Dans les minutes recueillies au sein des archives de la station œnologique de Nîmes, apparaît, par exemple l'importance ténue des annotations qui pallient la convocation de figurés supplémentaires, comme la distinction de terrain entre plaines et coteaux [Figure 7] qui fonde la limite entre une zone qui pourrait acquérir la reconnaissance de labellisation en 1937 et celle qui en serait exclue.



Figure 7 : Extrait d'une feuille cadastrale annotée de la commune de Laudun (Archives départementales du Gard, 7M287)

Si la figuration d'une sémiologie reste relativement simplifiée, toutes les informations dessinées sur la carte ne sont pas mises en relation avec une légende qui aurait pu servir de traduction pour une lecture extérieure de cette carte ou une lecture future. Cette confusion graphique rend compte de la confidentialité des informations cartographiées réservées à un public d'initiés ou du moins à une relecture par les experts eux-mêmes qui ont dessiné ces cartes-brouillons. La carte ne nécessite pas de traduction car elle n'est pas construite pour être un *medium* entre les experts et des lecteurs exogènes au milieu viticole, mais elle est le prolongement des questionnements spatiaux et territoriaux. Cela ne veut pas dire que certains éléments ne soient pas parfois ajoutés afin de faciliter la reprise et la lecture de cette dernière, à l'image d'un texte tapé et collé comme pour la délimitation des vins de Crozes-Hermitage [Figure 8].

CARTES-BROUILLONS DES APPELLATIONS D'ORIGINE

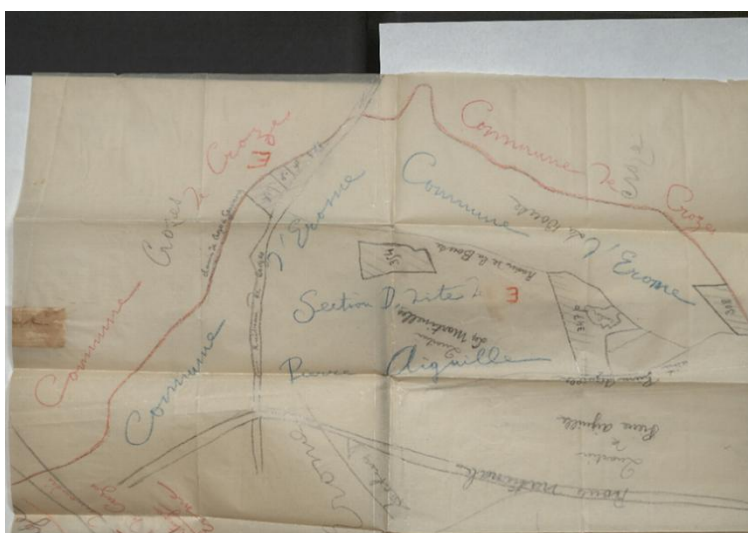
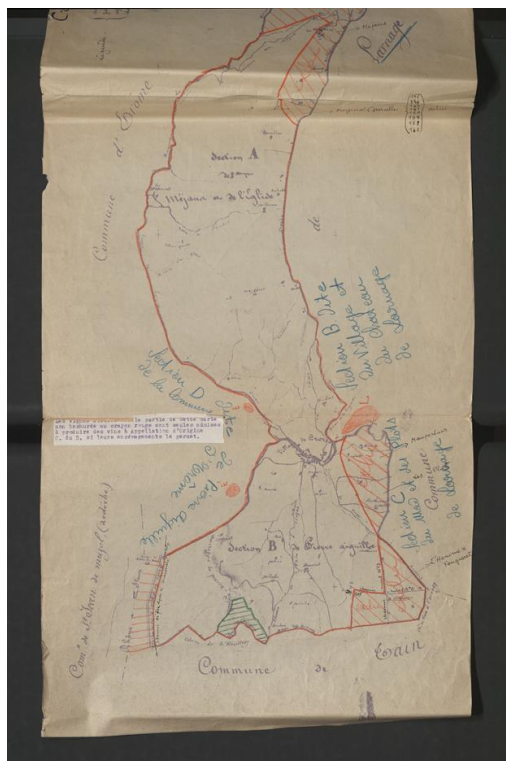


Figure 8 : Extraits de la feuille cadastrale annotée de la commune de Crozes-Hermitage et du calque de la commune d'Érôme dans la Drôme (Archives nationales à Pierrefitte-sur-Seine, 20110281 188)

Parmi les autres « habits de la carte »²⁰, la nomenclature illustre la place de l'écrit au sein du dessin cartographique. Les experts produisant des cartes-brouillons les annotent intensément. Il y a une surabondance de termes écrits au regard des éléments graphiques qu'ils apposent ; ces éléments écrits contribuent à comprendre les localisations remplaçant parfois une sémiologie qui pourrait être graphique (« en côte », « en plaine », « bois » ...) ou insistant sur les toponymes des espaces visités. De plus, les fonds de cartes choisis et utilisés par les experts conditionnent un rapport à la nomenclature différencié. Ainsi, les cartes topographiques qui ont pu servir de support aux dessins des experts présentent une surabondance d'informations préalablement imprimées et sont moins annotées que des fonds de cartes constitués de feuillets cadastraux et plus encore de calques. En outre, les composants écrits peuvent soit nommer les lieux selon leur identité toponymique (il en va ainsi des noms des communes ou des sections du cadastre), soit évoquer des repères spatiaux pouvant participer à la réflexion sur les délimitations des parcelles viticoles qui répondent à une appellation des Côtes du Rhône : cours d'eau, routes et chemins, bâti (village), bois...

En somme, les « habits de la carte » questionnent la lisibilité de cette dernière. Ils sont des éléments de repérage qui ont été investis par les experts lors de leurs visites des finages viticoles des communes rhodaniennes. Leur originalité repose sur des choix opérés afin de retenir les composants qui sont reconnus comme déterminants, faisant alors écho aux critères définis par les tribunaux judiciaires mais surtout par le CNAO puis l'INAO. Ces critères ne peuvent apparaître dans leur totalité dans les cartes, mais le choix cartographique contribue à mettre en relief les traits considérés comme fondamentaux : un espace labellisé se trouve dans une commune dont la délimitation administrative et le découpage interne (parcelles cadastrales) sont essentiels. Également, le milieu naturel tel que les coteaux, la proximité des cours d'eau, les zones boisées, contribue à souligner le rôle matriciel de l'environnement naturel dans les attendus des labellisations.

Traduire les informations cartographiées : l'enjeu de la généralisation conceptuelle

La carte est une traduction de l'expérience du territoire. Les experts qui se sont déplacés sur le terrain rendent compte alors de leur déambulation, de leur lecture des paysages et des repères agronomiques observés. C'est une transcription du territoire réel.

Sa lecture induit une réflexion sur sa construction : que signifie cartographier ? Il est communément admis qu'il s'agit d'une suite d'actions successives²¹, de la sélection à la mise en œuvre d'un geste technique qui se décompose essentiellement en trois étapes : la représentation, la construction et les usages de la carte. Celui qui élabore la carte construit une intelligibilité de sa lecture spatiale qui passe notamment par la généralisation. En l'occurrence, ici, il s'agit d'une généralisation conceptuelle dans la mesure où l'expert procède à une simplification par l'adaptation à l'échelle de la carte. Le changement d'échelle procède d'une démarche progressive entre l'observation du terrain et la transcription sur une carte. Le basculement scalaire de l'échelle de l'homme (ici les experts) à celle du document cartographique est une interprétation car il suppose une sélection des éléments qui seront relevés et dessinés. La carte devient discursive, exposant une représentation possible de l'espace viticole des communes rhodaniennes. Les cartes-brouillons prennent la forme de ce relevé et traduisent en partie cette expérience spatiale du terrain, à l'image du rocher dessiné au milieu de la parcelle 347 de la commune d'Érôme [Figure 8] dont le trait atteste d'une expérience sensible de son affleurement. Les données cartographiées sont objectives mais leur agencement, leur sélection, renvoient à une construction argumentative qui permet de rentrer dans le jeu réflexif des experts et font de ces cartes-brouillons des outils transitionnels heuristiques. Mais le déchiffrement et la compréhension de ces cartes restent ardues *a posteriori* hors de leur contexte de création. Les éléments ajoutés sur le support de la carte prennent une forme chaotique : les annotations sont non séquentielles parfois de couleurs différentes, la légende est rarement intégrée et surtout de nombreuses informations sont apposées sans sélection dans l'attente que la carte soit épurée.

In fine, l'interprétation des cartes-brouillons reste complexe à différents titres. La première complexité relève du régime de temporalité dans lequel elles s'inscrivent puisque peu de cartes-brouillons sont conservées et elles se concentrent principalement dans les grandes phases de délimitation et de reconnaissance, soit dans les années 1930 puis dans les années 1960. De plus, ces cartes particulières nous permettent d'entrer dans le raisonnement, le travail des experts, car elles sont à la fois le support de leurs mobilités dans les parcelles viticoles des communes rhodaniennes, mais également le support de l'élaboration de la carte finale adossée au dossier de labellisation. Cette complexité concerne également les choix élaborés par ces néo cartographes en matière de sémiologie, de fonds de cartes, d'échelles. Enfin, la complexité repose surtout sur le processus réflexif qui a guidé

ce travail au moment de sa réalisation : derrière une apparente entropie, ces cartes-brouillons présentent des informations non hiérarchisées qui servent « à voir mieux » à prendre conscience : elle ne constitue pas la trame de ce qui va être mais un objet en quête de dépassement.

NOTES :

¹ Archives départementales du Gard 7M286.

² Communes énumérées dans le décret du 19 novembre 1937.

³ Dion Roger, *Histoire de la vigne et du vin en France : des origines au XIX^e siècle*, Paris, reproduction, CNRS édition, 2010.

⁴ Marcelin Florian, *Vitis Vienna: renaissance d'un vignoble aux portes des Côtes-du-Rhône*, Vienne, Éditions 7, 2021.

⁵ Pierre Le Roy de Boisseaumarié est propriétaire du château Fortia à Châteauneuf-du-Pape, fondateur du syndicat général des vignerons des Côtes-du-Rhône en 1929 et cofondateur de l'Institut national des appellations d'origine, dont il occupe la présidence pendant vingt ans.

⁶ Charnay Pierre, *Vignobles et vins des Côtes-du-Rhône*, Avignon, Aubanel, 1985.

⁷ Réalisée par la famille de cartographes Cassini entre 1756 et 1815, la « Carte générale de la France » est la première carte générale et particulière du royaume de France. Composée de 180 feuilles accolées, elle donne une vision d'ensemble du royaume dans ses frontières de l'époque.

⁸ Charnay Pierre, *Vignobles et vins des Côtes-du-Rhône*, *op.cit.*, p.134.

⁹ Serge Wolikow et Florian Humbert [dir.], *Une histoire des vins et des produits d'AOC. L'INAO, de 1935 à nos jours*, Dijon, EUD, 2015.

¹⁰ Legouy François, Dallot Sébastien, « Les AOC en France des débuts à nos jours : la complexité d'une construction dans l'espace et dans le temps », *Mappemonde* [en ligne], n° 125, 2019 (consulté le 25 octobre 2023) URL <https://doi-org.ezproxy.uca.fr/10.4000/mappemonde.805>.

¹¹ Georges Truc, expert INAO, entretien le 18 octobre 2023.

¹² Dion Roger, « La géographie humaine rétrospective », *Cahiers internationaux de sociologie* Vol.6, 1949, PUF p.3-27.

¹³ Grataloup Christian, *Introduction à la géohistoire*, Paris, Armand Colin, 2015.

¹⁴ Lachiver Marcel *Vins, vignes et vignerons : histoire du vignoble français*, Paris, Fayard, 1988 p.490-496.

¹⁵ Charnay Pierre, *Vignobles et vins des Côtes-du-Rhône*, *op.cit.*, p.135.

¹⁶ Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine 20110281 175.

¹⁷ Chalonge Ludovic, Verdier Nicolas, « La question des échelles en géohistoire. Les bureaux de la poste aux lettres du XVIII^e siècle à nos jours », *Cybergeographie* [en ligne], n°851, 2018 (consulté le 25 octobre 2023) URL <https://doi.org/10.4000/cybergeographie.29116>

¹⁸ La carte topographique est une carte à grande échelle représentant le relief déterminé par altimétrie et les aménagements humains d'une région géographique de manière précise et détaillée sur un plan horizontal.

¹⁹ Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine 20110281 182/183.

²⁰ Brunet Roger, *La carte, mode d'emploi*, Paris, Fayard/Reclus, 1987.

²¹ Morel Juliette, *Les cartes en question : petit guide pour apprendre à lire et interpréter les cartes*, Paris, Autrement, 2021.

« Les Portefeuilles Vallant » (environ 1478 – 1715) : d’une compilation méthodique des brouillons à une logique invisible de la collection ?

Shangxiu Wu

Laboratoire IHRIM

(Institut d’Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités)

« LES PORTEFEUILLES VALLANT » : UNE COLLECTION PARTICULIÈRE

Dans son manuscrit original de *L’après-midi chez l’antiquaire* (1922), Léo Larguier fait remonter l’acheminement psychologique des collectionneurs à l’âge classique : « Au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècles, le collectionneur était un *curieux*, mais pendant le règne de Louis XIII on l’appelait un *grippé* »¹. Le lien que Larguier tisse entre les collectionneurs et les curieux maladifs, conduits par le *Ilibido sciendi*, n’est certes pas une découverte. Or, une autre définition du verbe « gripper », ou bien de sa forme nominalisée, la « gripperie », implique une étymologie plus ancienne : celle au sens de la « volerie » ou de la « pillerie ». Cet amalgame entre des idées associées finit par mettre en valeur la nature transgressive et usurpatrice de la collection particulière, dont une des apparitions primaires réside tout simplement, selon Krzysztof Pomian, dans les butins ainsi que dans les trésors funéraires ou reliquaires.²

Ainsi, comme un Baudolino qui, des siècles plus tard, s’empare des parchemins d’Otton de Freising pour y couvrir sa propre relation en grattant quelques passages gothiques de *De duabus civitatibus*³, un jeune docteur en médecine nommé Noël Vallant (1632-1685) décide de rassasier sa curiosité d’archiviste. Dès son entrée en 1658 à l’hôtel de la marquise de Sablé (1599-1678) en tant que médecin, puis secrétaire et ami intime, il sélectionne et copie tous les documents passés par la main de la salonnière. Il œuvre ainsi probablement à l’insu de sa maîtresse qui, en revanche lui accorde entièrement sa confiance pendant une vingtaine d’années jusqu’à sa mort. Durant son service auprès de Mme de Sablé, Vallant accumule un réservoir considérable de manuscrits. Ce réservoir recèle une grande diversité de documents, à savoir des correspondances, notes, billets, recettes de cuisine,

remèdes médicaux, mémoires, relations, essais littéraires et scientifiques, poèmes, aphorismes, fiches de lecture. À tout ceci, s'ajoutent d'autres sous-genres qui contribuent à la variété de savoirs et de sciences, allant de la théologie à la gastronomie en passant par des disciplines comme la littérature, l'histoire, la médecine ou encore l'horticulture.

Ce fonds de manuscrit et de quelques imprimés est complété par des documents venant de la Maison de Guise. En effet, dès l'année 1683, Vallant est introduit auprès de Marie de Lorraine, duchesse de Guise de 1675 à 1688. Celle-ci l'apprécie tant qu'elle le recommande ensuite à ses deux nièces, toutes deux filles de Gaston d'Orléans : Elizabeth-Marguerite d'Orléans, duchesse de Guise de 1667 à 1696, et Marguerite-Louise d'Orléans, grande-duchesse de Toscane de 1670 à 1721. En 1683, à peine âgé de cinquante ans, Vallant met un terme à sa carrière à cause d'une grave maladie. La même année, il désigne l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés comme légataire pour recueillir son immense collection, restée inachevée. Il meurt deux ans plus tard, à l'âge de cinquante-trois ans.

C'est dans ce contexte que l'ensemble que l'on désigne comme les « Portefeuilles Vallant », ainsi que les réflexions qu'il suscite, voient le jour. Transféré après la Révolution à la Bibliothèque nationale de France où ils sont conservés sous les cotes FR17044-17058, il s'agit de 15 volumes in-folio, reliés et numérotés par deux mains. L'une était celle de Vallant tandis que l'autre était celle d'un brillant chartiste, Lucien Auvray (1860-1937), qui a laissé un inventaire concis des pièces que renferment les « Portefeuilles » (Bnf, NAF12421-12423). Il est aussi à noter que les « Portefeuilles » comportent des pièces postérieures au décès de Vallant. De plus, il n'est pas anodin que Vallant lègue sa collection aux mauristes de Saint-Germain puisqu'il s'agit d'un haut-lieu archivistique et diplomatique, dont l'éminent représentant Jean Mabillon (1632-1707) est un contemporain exact de Vallant. Rien ne nous permet d'affirmer que les deux hommes se sont rencontrés et nous ignorons encore qui a inséré les pièces après 1685, année du décès de Vallant. Cependant, cela ne suggère-t-il pas l'existence d'un projet de collection, quand bien même il ne serait resté qu'à l'état de brouillon ? De même, cela n'indique-t-il pas qu'au moins une tierce personne était au courant de l'entreprise collectionneuse de Vallant, cherchant ainsi à la poursuivre en enrichissant les brouillons des « Portefeuilles » ? Et finalement, ne convient-il pas de se demander si Vallant est lui-même à l'initiative de la collection ? La tendance de l'époque à retranscrire et compiler les archives, comme le montrait un discret Valentin qui s'investit dans ses 50 « Recueils Conrart »,⁴ ne

devrait *a fortiori* être négligée. Il est ainsi fort possible que le geste collectionneur de Vallant trouve sa motivation dans ses collections elles-mêmes, c'est-à-dire, au fond des archives qu'il rassemble sous l'apparence de brouillons.

AMALGAME MÉTHODIQUE : UN DÉSORDRE SIGNIFIANT

Brouiller ou explorer ? le cas De Saint-Yon

Selon le Dictionnaire universel de Furetière⁵, « brouiller » signifie premièrement, au XVII^{ème} siècle, « Mettre les choses en desordre, en confusion », et sa seconde signification est de « mesler plusieurs choses ensemble ». En ce sens, les « Portefeuilles Vallant » correspondent parfaitement à un corpus de « brouillons », puisque les pièces qu'ils contiennent sont mises largement « en désordre (et) en confusion ». D'une part, les lettres et les billets signés de différentes personnes se sont mêlés et retrouvés fortuitement dans différents volumes tandis que de multiples disciplines se sont vainement croisées. D'autre part, pas un des quinze volumes ne contient de matière uniforme ni monographique et il y règne une utopie totale et atemporelle, symptomatique d'une discorde omniprésente et inquiétante.

Même si le déploiement des brouillons de Valent est foisonnant et confus à toutes les échelles, le désordre ne pourrait-il lui-même être signifiant ? Le onzième volume des « Portefeuilles » inclut une lettre de réfutation destinée à un certain « Monsieur Guérin, docteur en Médecine de la faculté de Paris »⁶. Un pamphlet contenant huit pages imprimées sans lieu ni date semble capable d'éclairer plusieurs motivations qui conduisent Vallant à effectuer sa collection chaotique. L'auteur, qui signe « De Saint-Yon », accuse Guérin d'appliquer à la médecine les théories horoscopique et astrologique, ainsi que de trancher arbitrairement la question sur la nature des astres. Les arguments clés que De Saint-Yon propose se lisent dès le troisième paragraphe :

Je m'étonne, Monsieur, qu'une personne qui se picque d'avoir l'esprit aussi juste que vous, soit luy-même tombé dans une faute dont il m'accuse : c'est d'avancer sans prouver : il est vrai, j'ay aussi bien que vous dit plusieurs choses que je n'ay point du tout établies ; avec cette difference neantmoins, que tout ce que j'ay avancé est fort clair & connu de tout ce qu'il y a de gens d'esprit : pour vous Monsieur, vous citez un tres-

grand nombre d'Autheurs dont je n'avois jamais entendu parler ; vous croyez par là passer pour un homme de grande érudition ; croyez-moy, Monsieur, ce n'est pas là le genie de nostre Siecle, on n'accable plus les gens par autoritez, il est plus à propos d'enrichir son esprit de raisons tres solides, que de fournir des passages & des citations incommodes, il vaut mieux examiner les choses par soy-même, que s'en rapporter au jugement des autres.⁷

D'après De Saint-Yon, le docteur Guérin a commis au moins quatre erreurs méthodologiques : 1) juger sans avoir rien prouvé ; 2) avancer des arguments dépassés ; 3) avoir un esprit fermé et aveuglé par l'autorité ; 4) être dépourvu de raisonnement individuel. Voilà une lettre de réfutation en apparence ordinaire, parmi les milliers de pièces recueillies par Noël Vallant, mais qui implique en parallèle, par une heureuse coïncidence sans doute, des principes similaires à celui du collectionneur. Que ce soit l'ordonnance, la recette de cuisine ou encore la correspondance intime, la plupart des pièces recueillies dans les « Portefeuilles » devait respecter un ou plusieurs des critères suivants : 1) témoignage oculaire ou résultat examiné physiquement ; 2) découverte ou œuvre contemporaines, y compris l'interprétation ou la traduction nouvelle d'ouvrages classiques ; 3) confrontation d'opinions diverses, débat scientifique, politique, littéraire, théologique, etc. ; 4) confession, apologie ou sentiment personnels. Le dépouillement partiel des « Portefeuilles »⁸ permet de constater que les documents se caractérisent effectivement par les quatre critères susmentionnés.

La vérité à venir : examiner entre la médecine et les autres sciences

En tant que médecin qui se classe plutôt du côté des Modernes et qui se passionne pour toutes sortes de savoirs émergents de l'époque, Vallant soigne la scientificité de sa pharmacopée. Il sélectionne en particulier les remèdes examinés, ceux qu'il qualifie le plus souvent comme « admirable[s] », « excellent[s] », « très utile[s] » ou bien « souverain[s] ». Cependant, il suit l'usage de la recherche scientifique et consacre la plupart de son temps à récolter des échantillons avant d'annoncer un remède spécifique. Puisque certains cas cliniques l'invitaient à la prudence, Vallant prend toujours de préciser la provenance, l'auteur et l'utilisateur des remèdes qu'il inclut dans les « Portefeuilles » afin d'éviter toute imprécision ou confusion. Par exemple : « M. Lobery a eu d'une femme un remede pour la

pleurésie dont il a vu des effets admirables, elle a guéri Mr. Feu le compte de Soissons »⁹.

Souvent, l'examen donne lieu à un consentement unanime :

Comme la saison n'est point propre aux remèdes, les médecins qui ont examiné le mémoire qu'on a envoyé sur le mal de madame Testu ne sont point d'avis qu'elle change d'air présentement, si ce n'est que certaines choses qui regardent plus l'esprit que le corps luy fassent une telle impression qu'elle en sente des effets considérables, c'est-à-dire si elle y est fort sensible quoy qu'il en soit elle peut user du petit lait de vache au lieu de celui de chèvre dans une chopine [...].¹⁰

Voilà un troisième exemple où Vallant est sollicité pour un conseil sur une ordonnance dont il n'est pas le prescripteur :

Nous avons vu ce matin Monsieur Blondel qui est venu icy pour voir une de nos sœurs malade par mesme moyen il a vu ma Sr de Grandvilliers à qui il a ordonné les remèdes que je vous envoie. Nous n'avons garde de les tenter que vous n'ayez examiné. Si vous jugez qu'ils luy soient propre je vous conjure donc Monsieur de nous mander si dans l'ordonnance que je vous envoie il y a quelque chose dont nous puissions essayer, car l'hidropisie augmente tous les jours il nous a conseillé de la faire manger quelque petite chose à cause de la longueur du mal je vous prie de me mander la dessus vostre sentiment [...].¹¹

Par conséquent, l'esprit de précaution n'est pas seulement réservé aux professionnels, il est aussi encouragé auprès des amateurs. C'est la raison pour laquelle l'abbesse préfère avoir la confirmation de Vallant avant de suivre l'ordonnance qu'un autre médecin lui a prescrite. De même, la confiance joue un rôle considérable, notamment pour un patient qui ne se fie qu'à l'authenticité de l'ordonnance : si jamais il devait arriver malheur, un faux remède serait plus efficace que le poison.

Actualité du monde : Vallant chroniqueur ?

La variété des choix de Vallant dans les Portefeuilles révèle des connaissances actualisées par rapport à l'époque, et ceci dans l'ensemble des domaines et disciplines abordés. Une esthétique des *varietas*, remontant à l'Antiquité, se voit contrainte de refléter simultanément l'idée progressive de l'humanisme renaissant¹².

Parmi les sciences émergentes du XVII^{ème} siècle, Vallant s'intéresse notamment à la chimie, la physique, la littérature, la philosophie, la théologie, la gastronomie, l'horticulture, l'architecture ou encore la géographie. L'ensemble de ces sciences lui permet d'avoir en fin de compte une vision quasi anthropologique du monde qui l'entoure. Dans le sillage des physiciens il se questionne sur l'effet capillaire dans la pièce intitulée « pourquoi l'eau monte dans un petit tuyau », laquelle regroupe de manière rationnelle trois propositions :

Il est certain que l'eau monte dans un tuyau de verre, aussitost que le bout d'en bas dudit tuyau soit ouvert. Et plus le tuyau est petit plus l'eau monte hault. Ce mouvement d'un corps posant qui monte en hault est contre l'ordre de la nature, dont la cause est le tuyau, ou l'eau, ou l'air.

Du tuyau, ou par sa forme, ou par sa matière.

De l'eau, ou par sa qualité de froide. Ou par un mouvement particulier de ses parties expliqué par Mr. Rouault.

De l'air, ou par cette couloune d'air expliquée par Mr. Chapelain ou par quelque autre propriété de l'air. Quant à la forme du tuyau l'expérience faite par Mr. de Monconis [...].¹³

Il est à noter que Balthasar de Monconys (1611-1665) est un médecin lyonnais qui a effectué de multiples voyages diplomatique et scientifique. Le titre intégral de ses journaux posthumes, d'ailleurs très célèbres, dépeint clairement la nature aventurière et l'ambition kaléidoscopique de ses explorations :

*Journal des voyages de Monsieur de Monconys, [...] Où les Sçauants trouueront un nombre infini de nouueautez, en Machines de Mathematique, Experiences Physiques, Raisonemens de la belle Philosophie, curiositez de Chymie, & conuersations des Illustres de ce Siecle, [...] Voyage d'Angleterre, Pais-Bas, Allemagne, & Italie.*¹⁴

Pour autant, la liste de ses destinations n'est pas exhaustive puisque ses voyages s'étendent jusqu'en Égypte, à Constantinople et dans d'autres pays européens.

Aussi Vallant semble-t-il, de son côté, essayer d'inclure le plus possible l'actualité de son époque. C'est la raison pour laquelle une attention constante pour tout ce qui est événementiel s'affiche dès le premier volume¹⁵. Celui-ci concerne principalement les affaires ou les événements macroscopiques régis par le pouvoir royal, ministériel ou parlementaire, que ce soit en France, en Italie, ou en Angleterre.

Par ailleurs, les événements microscopiques et tout ce qui est de l'ordre du cérémonial comptent également aux yeux de Vallant, que ce soit la naissance d'un duc français ou bien le passage d'une reine¹⁶.

Parmi les multiples thèmes qui inspirent Vallant de manière intrinsèque ou circonstancielle, les textes-objets sont à placer au premier plan, puisqu'ils fondent le socle de la transmission des savoirs à travers le temps et l'espace. Ils contribuent en outre au renouvellement des savoirs de génération en génération, que ce soit la nouvelle traduction d'une hagiographie, la réédition des classiques philosophiques et médicaux, ou encore la relecture des traductions bibliques. Voici un extrait où Vallant montre son intérêt pour la réédition des classiques médicaux :

Le 18 mars 1681. J'ay rencontré Mr. Le Moine médecin de Paris qui a travaillé à l'impression des derniers volumes des œuvres d'Hypocrate et de Galien Grec latines que l'on a imprimé à Paris depuis quelques années. Je luy ay demandé son sentiment. Il m'a dit en gros que c'estoit la plus corecte édition qui ait encor paru, mais qu'il n'y avoit point de table et que cela estoit fort incommode.¹⁷

Par ailleurs, c'est surtout dans le sixième volume des « Portefeuilles » que Vallant se conduit comme un pèlerin qui se montre, d'un côté, féru de traces anciennes, de l'autre, intransigeant en ce qui concerne la nécessité d'interpréter les classiques de façon moderne. Outre des extraits des *Pensées* de Pascal¹⁸, Vallant collectionne également quelques versions de citations bibliques. Néanmoins, l'objectif de Vallant ne mène pas à une connaissance exhaustive de l'Écriture et se révèle davantage dans une approche occasionnelle, voire émotionnelle : il se questionne par exemple sur la valeur de la langue ancienne depuis qu'il apprend le latin¹⁹. Néanmoins, l'existence de plusieurs pièces en latin dans le sixième volume²⁰ indique son intérêt pour les belles lettres : c'est notamment le cas des passages traduits par un certain Monsieur Dubois ou encore l'anthologie où Vallant regroupe des vers et aphorismes des auteurs patristiques comme Tertullien, Saint Augustin et Origène.

DEUX MONDES MIS À NU

Brouilleries des opinions, à l'opposition des idées reçues

Le verbe « brouiller » et le substantif « brouillerie » portent un sens figuré selon le dictionnaire de Furetière : celui de « la division », du

« mécontentement »²¹. Ces deux thèmes se répandent largement dans les « Portefeuilles ». À propos de la maladie d'un aristocrate, Vallant se plaint de la dangerosité de l'abus de pouvoir politique sur l'avis médical, même s'il s'agit d'un consentement au principe de la démocratie scientifique, laquelle était assez à la mode dans les milieux aristocratiques. Voici une faute médicale que Vallant relate dans le onzième portefeuille, sur le comte de Cressey :

Ce comte de Cressey dont nous avons parlé cy devant mourut le samedi 15 mars à 4 heures après midy, Mr. Le vicaire de Saint Jacques que je vois encor le lendemain me dit que ce remède l'avoit tué tout comme si on luy a coupé la gorge avec un couteau et que lorsqu'on avoit commencé à luy en donner, il avoit senti quelque temps après un feu qui le dévorait et une fois qu'on n'avoit pu esteindre, quelque quantité de boisson qu'on luy puis donner. Il est vray qu'on ne luy donnoit que du vin par l'ordre de l'anglois, selon toutes les apparences les remèdes ordinaires l'auroient guéri, mais les parens ne l'ont trouvé à propos. Voyez pag. 591²²

L'opiniâtreté des proches du comte conduit finalement à sa mort. Parfois, plutôt que de donner du poison à la place du remède, Vallant met à profit son esprit libre pour contredire tout ce qui est irrationnel ou légendaire, avec un ton humoristique qui lui est propre :

On a dit chez Mad. Boucherat qu'elle faisoit des Cures admirables à la Campagne pour toutes sortes d'hydropisies (cette manière de parler doit estre soufferte à des personnes qui ne sont pas médecins) avec le bois qu'on appelle Bois néfretique qui vient des Indes...

Vallant met entre parenthèses son avis sur la manière dont est présentée la soi-disant « cure admirable », en disant qu'il n'approuve point l'existence de remèdes illusoires mais que par équité scientifique il aimerait l'étudier et l'examiner consciencieusement.

De même, deux miracles échoués rapportés dans les manuscrits de Vallant par M. Serinchamps, « qui [est] en cette ville présentement et qui est ordinairement avec le Duc de Lorraine auquel il est attaché depuis plusieurs années », semblent révéler l'attitude réservée de Vallant lorsque le surnaturel touche à son domaine. Le premier est un miracle intercédé par le Père Marc, le 26 mai 1681 sur une femme qui se prétendait possédée par le diable :

Il [M. Serinchamp] a dit qu'il avoit veu une femme qu'on disoit estre possédée que le P. Marc avois commandé plusieurs fois au diable de sortir et que le diable n'ayant point obey. Le P. Marc avoit dit que ce n'estoit que des imaginations que cette femme avoit parce qu'aucun diable ne luy avoit jamais résisté.²³

M. Serinchamps relate aussi un autre miracle du père Marc sur un lépreux perclus qui ne pouvait se tenir debout. Après les prières du père, le pauvre s'est levé, soutenu par l'entourage, mais une fois relâché il est retombé : la prière du père n'a donc pas guéri le malade.

En somme, Vallant se montre sceptique devant les soi-disant miracles : tantôt il en révèle la fausseté, tantôt il fait preuve de prudence lorsque les faits surnaturels demeurent inexplicables. Même si le proverbe « *Ubi tres medici, duo athei* » tente de généraliser l'image du médecin comme athée convaincu, les archives que Vallant laisse dans ses « Portefeuilles » sont tellement divergentes qu'il est impossible d'en tirer une conclusion absolue. Au milieu de ce chaos insoluble, c'est le fait même de collectionner de façon désordonnée qui permet l'impartialité chère à Vallant.

Théâtre des coutumes et des mœurs

Outre les caractéristiques susmentionnées, la collection de Vallant présente aussi un humanisme évident : bien que les collections liées aux sciences naturelles représentent une part importante, Vallant accorde également une grande attention à l'éthique et aux relations sociales, en collectionnant parmi les nobles des cercles qu'il côtoie. Par le biais de leur correspondance, Vallant se positionne en observateur de leurs émotions, ainsi que de leurs différentes postures et manières de gérer les affaires personnelles. Par exemple, Victor Cousin dans son ouvrage sur Mme de Sablé a retrouvé un grand nombre de correspondances provenant des « Portefeuilles Vallant » pour tenter de restaurer le réseau social de Mme de Sablé et l'amitié houleuse entre elle et la comtesse de Maure²⁴. Dans le cinquième volume des « Portefeuilles », la nièce de Mme de Sablé, Éléonore de Souvré, qui était abbesse de Saint-Amand à Rouen, exprime à plusieurs reprises dans ses lettres sa pitié et sa loyauté envers sa tante :

Il ne faut pas, ma chère tante, laisser ralentir cette tendresse que ma cousine a réveillé dans votre cœur pour moi, car je vous avoue que je me trouverais bien attrapée si elle y était éteinte et je pense que pour me guérir de ma paresse qu'il faudrait que je vous crusse capable de cela.²⁵

L'abbesse de Saint-Amand exprimait souvent, auprès de sa tante, son anxiété face à sa « paresse », alors qu'elle laisse une somme considérable de correspondances dans les « Portefeuilles » :

C'est ce qui est cause que vous voyez voler mes lettres [...] dans les mains de plusieurs de la famille, il en a pourtant fort peu de qui je ne resolve des reproches de mon silence car assurément je suis une créature fort paresseuse mais je scay bien ma chère tante que je la deverais être moins pour vous.²⁶

Quelquefois, la nièce loyale déguise ses mots de consolation en complaisance pour Mme de Sablé. Cette dernière aurait dû quitter temporairement l'hôtel attendant l'abbaye de Port-Royal de Paris au moment de la persécution de Louis XIV contre Port-Royal depuis 1664 jusqu'à la paix de l'Église en 1669 :

Le lieu où vous estes leur est plus comode que celui de votre retraite, mais cachez vous où il vous plaira on vous cherchera toujours, car il y a si peu de personnes comme vous que toutes celles qui seront raisonnables vous chercheront avec soin.²⁷

CONCLUSION

Une passion d'archiver, étiquetage thématique, et copies dispersées

Faute de dépouillement exhaustif des « Portefeuilles », on ne peut pas être sûr que la lettre signée par De Saint-Yon soit le seul document à éclaircir les lignes directrices de la collection. Néanmoins, une note apposée verticalement par la main de Vallant sur le dos du pamphlet « médecine Copié 911 – »²⁸, semble insister sur la valeur de la pièce. Aussi est-il à noter que la mention a été reprise partiellement dans l'entête dudit imprimé, en appliquant une calligraphie plus soignée cette fois-ci, sur la première page à droite : « Copié 911 - ». Cette mention est toujours de la main de Vallant, laquelle se rapproche des lettres coulées dont il se servait pour retranscrire les pièces importantes.²⁹

Ce genre de notes est certes courant parmi les papiers de Vallant, mais il est signifiant, tout comme la mention récurrente « Trié. ». Il est de même du petit feuillet de brouillon mêlé au fil des pièces politiques dans le premier volume des « Portefeuilles » qui inventorie quelques pièces précédentes du même recueil, et dont quelques noms familiers sautent aux yeux sur le verso : « Mabillon », « St Maur » et « Benedict »³⁰.

Un autre exemple de référence intertextuelle dans cette même pièce, sur l'ordonnance mortelle que reçoit le comte de Cressey, en bas de la page : « Voyez pag. 591 »³¹. Il s'agit de la pagination écrite en noir, très probablement de la main de Vallant, et sur ladite page 591 se retrouve quelques autres précisions sur la maladie du comte.

En conséquence, la pagination, l'étiquetage, la mention ainsi que le renvoi intertextuel confirment bel et bien l'intention que Vallant avait de compiler, selon sa propre méthode, les brouillons et les documents qui sont tombés sous sa main.

Du cabinet de curiosités à la représentation du monde

À l'époque de Vallant, l'influence du cabinet de curiosités (*Kunstkammer*) s'est propagée depuis l'autre rivage du Rhin. Ce genre d'entreprises, selon l'étude de Krzysztof Pomian, privilégie en particulier deux catégories de collections : 1) tout ce qui est rare et naturel ; 2) toute création artificielle qui incarne l'actualité scientifique ou sociale de l'époque.³² À cet égard, les « Portefeuilles Vallant » contiennent également de nombreuses « curiosités ». Vallant envoie des graines à Mme de Sablé avec des notes d'horticulture. Or, les plantes rares ou exotiques étaient l'une des composantes les plus récurrentes dans les cabinets de curiosités. Nous pouvons relever d'autres éléments singuliers comme des remèdes peu fréquents voire étranges : la taupe brûlée pour soigner les règles douloureuses ; un vieux crapaud chassé au soir d'été pour soigner la peste ; l'intérêt particulier de Mme de Sablé pour le venin des serpents vivants, à la base desquels elle fabrique des produits cosmétiques, etc.

Vallant met également la collection au service à la mémoire et de la gloire de ses protectrices, principalement Mme de Sablé et mesdames de Guise. Les brouillons constituent un moyen de collectionner et lui servent de fond d'archives pendant l'étape intermédiaire, tandis que ceux qui y demeurent après la sélection tendent à représenter l'air du temps. L'époque de Vallant était en effet régie par une volonté humaniste de remettre en cause les savoirs inadéquats qui se mettent à l'abri de l'ignorance. En ce qui concerne la structure chaotique des « Portefeuilles », le désarroi finit par justifier son existence. Finalement, quel autre état pourrait mieux résumer la complexité du monde réel, dont on s'efforce de tirer des liens logiques pour en éclairer le sens ? Il y a plus de deux siècles, Samuel Quiccheberg consacra à son maître – Albert V de Bavière – un ouvrage dont le titre révèle la porosité des connaissances humaines : *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* (en français : *Inscriptions*

ou titres du théâtre immense).³³ Le duc était surtout connu pour son cabinet de curiosités, dont la logique de constitution revient à collectionner tout ce qui relève de l'extraordinaire afin de l'exposer de manière théâtrale dans un espace limité. Il serait intéressant de comparer Quiccheberg et Vallant, tous les deux médecins et serviteurs des aristocrates³⁴ : ils semblent avoir adopté la même vision du monde, qui est à la fois chaotique et organique, à tel point que toutes les brouilleries deviendraient symbiotiques.

Vallant, qui se situe au carrefour de l'Ancien et du Moderne, en choisissant volontairement ses pièces dans le but d'en faire une anthologie historique et généralement inédite, souhaite remettre en scène les nombreux débats scientifiques, politiques et littéraires de ses contemporains et de ses prédécesseurs, et ce par le biais d'une collection kaléidoscopique, bien qu'inachevée. À travers la collection brouillonne qu'il nous laisse, s'étend un monde vivant où tout détail compte pour un esprit scientifique, où tout sentiment vaut la peine d'être vécu et où toute remise en question contribue à la représentation réaliste d'un siècle lointain et chaotique.

NOTES :

¹ Larguier Léo, « L'après-midi chez l'antiquaire, ou le manuel de l'amateur pauvre », manuscrit, Paris, bibliothèque de l'INHA, Ms 860.

² Voir Pomian Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe – XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des Histoires, 1987.

³ Voir Eco Umberto, *Baudolino*, Paris, Grasset, 2002.

⁴ Valentin Conrart (1603-1675), premier secrétaire de l'Académie française, laissa 50 recueils de manuscrits, aujourd'hui conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal sous les cotes : ms 4106-4129, ms 5130-5132, ms 5410-5427, ms 2667, ms 3135, ms 8573-8574.

⁵ Furetière Antoine, *Dictionnaire universel*, tome 1, La Haye, A. et R. Leers, 1690.

⁶ « Portefeuilles Vallant », manuscrit, Paris, Bnf, FR17054, f°253 - f°256.

⁷ *Ibid.*, FR17054, f°253 - f°256, p. 2.

⁸ C'est notamment le cas des volumes qui portent les cotes FR17044, FR17046, FR17048, FR17049, FR17054.

⁹ *Ibid.*, FR17054, f° 182.

¹⁰ *Ibid.*, FR17054, f°198.

¹¹ *Ibid.*, FR17054, f°246-recto.

¹² Mandosio Jean-Marc, « La "docte variété" chez Ange Politien », dans Courcelles Dominique de (dir.), *La varietas à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2001, p. 33-41.

¹³ « Portefeuilles Vallant », manuscrit, Paris, Bnf, FR17050, f°20-21, « Pourquoy l'eau monte dans un petit tuyau ».

¹⁴ Monconys Balthasar (de), *Journal des voyages de Monsieur de Monconys*, Volume 2, 1^{ère} éd., Lyon, Horace Boissat & George Remeus, 1666.

¹⁵ « Portefeuilles Vallant », manuscrit, Paris, Bnf, FR17044.

¹⁶ *Ibid.*, FR17046.

¹⁷ *Ibid.*, FR17054, f°268.

¹⁸ *Ibid.*, FR17049, f°48-57.

¹⁹ Des études montrent que Vallant maîtrisait mal le latin, comme en témoignent les manuscrits qu'il a laissés dans les « Portefeuilles ». Voir Crussaire Joseph-Georges-André, *Un médecin au XVII^e siècle : le docteur Vallant*, Paris, Vigot frères, 1910.

²⁰ « Portefeuilles Vallant », manuscrit, Paris, Bnf, FR17049.

²¹ Furetière Antoine, *Dictionnaire universel*, tome 1, La Haye, A. et R. Leers, 1690.

²² « Portefeuilles Vallant », manuscrit, Paris, Bnf, FR17054, f°265-recto.

²³ *Ibid.*, FR17054, f°289-verso.

²⁴ Voir Cousin Victor, *Madame de Sablé, études sur les femmes illustres et la société du XVIII^e siècle*, Paris, Didier, 1854.

²⁵ « Portefeuilles Vallant », manuscrit, Paris, Bnf, f°38-39, « Sœur de Saint-Amand à la marquise de Sablé », 1667.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Passage souligné dans le manuscrit.

²⁹ Il est à noter que l'écriture coulée s'est dérivée de l'écriture ronde, la coulée était largement utilisée au XVII^e siècle par les gens de la cour et par les humanistes.

³⁰ « Portefeuilles Vallant », manuscrit, Paris, Bnf, FR17044, f°45.

³¹ *Ibid.*, FR17054, f°265-recto.

³² Voir Pomian Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux... op. cit.*

³³ Quiccheberg Samuel, *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, Munich, 1565. Voir aussi Falguières Patricia, « Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle : Les *Inscriptions* de Samuel Quicchelberg (1565) » dans *Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, 40°, p.110-115.

³⁴ Vallant était secrétaire de Mme de Sablé et Quiccheberg bibliothécaire d'Albert V de Bavière.

Le théâtre amateur shakespeareien, un théâtre brouillon ?

Méline Dumot

Laboratoire IHRIM

(Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités)

Les mauvais acteurs sont souvent moqués dans le théâtre de Shakespeare. Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, les artisans qui souhaitent jouer la « courte et fastidieuse histoire du jeune Pyrame et de son amante Thisbé ; farce très tragique » s'illustrent par leur ridicule¹. Dans *Hamlet*, les acteurs engagés par le prince pour jouer sa « souricière » font souvent rire les spectateurs avec leur spectacle muet (« dumb show »), même si le texte de Shakespeare n'est pas comique de manière explicite². Ces scènes de mise en abyme offrent une réflexion méta-théâtrale, associée au comique et à l'autodérision, mais elles permettent également de marquer la différence entre les bons et les mauvais acteurs, et peut-être aussi, alors que le théâtre commence tout juste à se professionnaliser à l'époque élisabéthaine, de séparer clairement les professionnels des amateurs. Le monde de la représentation théâtrale se divise aujourd'hui en deux catégories : d'un côté, le théâtre professionnel avec des moyens financiers plus ou moins importants ; de l'autre le théâtre amateur avec ses ressources limitées. Le théâtre amateur a en effet peu de moyens économiques (représentations gratuites ou à coût très faible, subventions réduites) et se caractérise par une pratique du théâtre ouverte à toutes et à tous, qui ne requiert ni expérience préalable, ni formation professionnelle. Il se définit souvent par une esthétique de bric et de broc, avec des décors et des costumes peu coûteux, généralement fabriqués par les participants eux-mêmes. Ce théâtre de la « débrouille » peut d'ailleurs s'amuser et se moquer sur scène de ses propres limites matérielles. Le mot « amateur » vient du latin « *amare* » qui signifie « aimer » : l'amateur serait alors celui ou celle qui fait du théâtre par « amour de l'art », sans compensation, tandis que le professionnel essaierait d'en vivre. Toutefois, la distinction entre amateur et professionnel n'est pas si aisée, comme le souligne Michael Dobson :

La tentative de distinguer les spectacles amateurs des spectacles professionnels en observant simplement si de l'argent change de

mains, que ce soit au niveau de la billetterie ou entre les managers et les acteurs, est généralement un échec. Il n'est pas vrai que les professionnels sont simplement ceux qui font du théâtre pour l'argent, par opposition à ceux qui font du théâtre uniquement par amour [...].³

Il cite le metteur en scène Norman Marshall qui, en 1947, déclarait : « Je n'ai jamais compris pourquoi il faudrait penser que ceux qui consacrent leur vie entière à la profession la plus incertaine et la plus poignante au monde devraient être considérés comme moins sincères que ceux pour qui le théâtre n'est qu'un passe-temps pour les soirées d'hiver »⁴. Dans les faits cependant, les amateurs souffrent aussi d'une mauvaise réputation, puisqu'ils sont considérés comme inférieurs aux professionnels, parfois perçus comme dénués de talent et pourvus d'un orgueil démesuré. Comme le souligne Dobson, « les amateurs qui se plaisent à jouer les pièces de Shakespeare sont généralement représentés comme souffrant d'un décalage pitoyable entre l'ampleur de leur vanité et celle de leur talent »⁵. Le théâtre de Shakespeare, lui, est souvent associé à l'image d'un « grand classique », sacré, monté par des théâtres à gros budgets. Dans le monde anglophone, mais pas uniquement, des acteurs professionnels renommés jouent ainsi dans des productions à succès (on pense par exemple à Benedict Cumberbatch dans *Hamlet* en 2015, ou Ralph Fiennes dans *Antony and Cleopatra* en 2018). Pourtant, les amateurs se saisissent très souvent du texte shakespearien, en particulier en pays anglophones, du fait notamment de la gratuité des textes. Plutôt que d'offrir des mises en scène avec beaucoup de décors et d'effets sur scène, les amateurs, du fait de leurs possibilités limitées, composent avec les moyens du bord. Le théâtre amateur shakespearien, caractérisé par son manque de moyens, est-il alors un théâtre que l'on pourrait qualifier de brouillon ? Cet aspect est-il d'autant plus marqué par le contraste avec les grandes mises en scène shakespeariennes ? Le terme « brouillon », si l'on regarde son étymologie, se réfère à ce qui mêle en dérangeant, ce qui trouble, ce qui brouille et empêche toute netteté. On réfléchira à ces différentes connotations en les mettant en corrélation avec la mauvaise presse dont peut souffrir le théâtre amateur. Cette étude utilise des exemples de mises en scène, par des amateurs et des professionnels, du théâtre de Shakespeare. Elle s'appuie également sur le résultat d'enquêtes de terrain menées auprès des publics en 2022 et en 2023, ainsi que sur une étude réalisée à Tournon-sur-Rhône, en Ardèche. Dans cette ville se trouve le théâtre du Sycomore, qui propose des ateliers théâtraux aux collégiens et lycéens de la ville et qui monte

chaque année le festival de théâtre amateur « Shakespeare & Cie ». Une autre enquête sera également utilisée pour les besoins de notre démonstration : celle menée auprès de la *Baltimore Shakespeare Factory* aux États-Unis, une compagnie semi-professionnelle qui se situe justement à mi-chemin entre théâtre professionnel et amateur. Lors de ces deux enquêtes, j'ai pu distribuer un questionnaire aux spectateurs avant le spectacle et réaliser des entretiens téléphoniques après la pièce. En s'appuyant sur ces données, mon objectif est d'articuler le lien entre théâtre amateur et théâtre shakespeareien, par le prisme de la « brouillonnerie » comme esthétique. Je m'intéresserai d'abord aux connotations négatives dont souffre le théâtre amateur. J'étudierai ensuite le plaisir que les publics tirent de l'esthétique brouillonne des spectacles amateurs, avant de me concentrer sur des éléments faussement brouillons utilisés par le théâtre professionnel, qui imite parfois le théâtre amateur.

UN THÉÂTRE BROUILLON SE LIMITANT À LA FARCE

Le terme « amateur » porte souvent en lui une connotation négative : au théâtre, comme dans d'autres domaines, il renverrait à une qualité moindre, que ce soit au niveau du jeu d'acteurs que des moyens déployés sur scène. Cette connotation est visible dans les propos des spectateurs recueillis lors d'études de terrain. Lors d'une représentation de *Henry VIII* aux États-Unis par la *Baltimore Shakespeare Factory*, l'acteur incarnant le rôle-titre avait dû abandonner la compagnie pour participer à un autre projet, et une doublure a ainsi repris son rôle en gardant le texte en main sur scène. La compagnie n'a pas jugé nécessaire de prévenir son public et un spectateur m'indique à ce sujet :

J'ai trouvé que c'était un problème, j'ai pensé que cela donnait un air amateur. Je me suis demandé si ce type était une doublure. Est-ce qu'il a été jeté là-dedans à la dernière minute ? Et c'est peut-être le cas. Peut-être que je ne comprends pas ou quelque chose comme ça. Mais j'ai trouvé que cela donnait un aspect amateur à la pièce. Et je comprends, il s'agit d'une représentation locale. Mais les gars, votre personnage principal doit apprendre son texte⁶.

Le terme amateur est ici associé à la mauvaise mémorisation du texte par l'acteur et est utilisé pour donner une connotation négative à la description de la représentation. Le spectacle étant payant, le fait que

le rôle-titre ne connaisse pas ses répliques n'était pas acceptable pour ce spectateur. Le terme « amateur » est ainsi utilisé au sens figuré, et fait référence à la mauvaise qualité du spectacle. À l'issue d'une mise en scène professionnelle d'*Hamlet*, une spectatrice m'indique ainsi : « Hamlet m'a pas convaincue, j'ai trouvé parfois que ça manquait de corps, de puissance, d'incarnation. J'ai même demandé d'ailleurs à mes voisins si c'était une troupe professionnelle, si bien que si c'était une troupe amateur j'aurais trouvé ça bien »⁷. On voit ici un rapport double à la notion d'amateurisme : si la troupe est véritablement une troupe d'amateurs, le public sera plus clément. En revanche, utilisé pour qualifier des professionnels, le terme « amateur » renvoie à un manque de qualité, une absence d'incarnation ou de puissance, comme si le travail n'avait pas été entièrement terminé, à l'image d'un brouillon. Le théâtre amateur a également peu de moyens, et propose des mises en scène et des décors assez limités. Une spectatrice m'indique qu'en allant au théâtre des Célestins de Lyon, elle s'attendait à des décors plus impressionnants que dans le théâtre amateur :

Je m'attendais à...comment dire... parler du niveau de prestation c'est un peu impropre. J'ai un peu l'habitude des théâtres amateurs, tout est un peu de bric et de broc et je m'attendais à trouver des décors et des partis pris de mise en scène largement plus ambitieux et pour le coup c'est ce qu'on a vu, avec des gros décors.

L'ambition semble propre au théâtre professionnel, tandis que le théâtre amateur se contenterait de peu, de même qu'un brouillon ne serait qu'une version appauvrie, simpliste, de l'œuvre véritable.

Le théâtre amateur, dans l'esprit du public, semble également limité dans les genres qu'il est capable de porter sur scène et dans les émotions qu'il peut susciter. Ainsi, les acteurs amateurs peuvent rencontrer des difficultés pour transmettre une émotion juste, notamment dans les pièces tragiques. Une spectatrice de Tournon-sur-Rhône m'indique : « [A]vec les professionnels, il y a beaucoup plus d'adéquation entre le message et ce qui est transmis comme émotion. On va dire que [...] ça a tendance à être beaucoup plus juste dans l'émotion, et le propos. » Le théâtre amateur, en revanche, du fait d'un niveau moins élevé que celui d'acteurs professionnels, ne parviendrait pas à susciter l'adhésion du spectateur dans le registre tragique, et le *pathos* tournerait vite au *bathos*, lorsque la gradation de l'émotion est coupée court et se trouve tournée en ridicule. Ainsi, dès le XIX^e siècle, les sociétés de théâtre amateur du Royaume-Uni proposent de relire les

pièces de Shakespeare de façon burlesque, pour ne pas risquer de se ridiculiser en se prenant trop au sérieux. En 1887, Neville Lynn rédige certaines préconisations :

Présentez la pièce comme une farce, et ajoutez quelques petits détails intellectuels, comme dans la scène du balcon [...] faites en sorte qu'une fleur avec de la moisissure tombe sur la tête de Roméo au milieu d'un discours passionné, et introduisez une ou deux phrases botaniques sur la Ligue des Primevères, et quelques observations météorologiques sur le temps qu'il fait en Angleterre. [...] Je sais que l'on me trouvera brutal en disant cela, mais je préfère infiniment un Shakespeare comique à un spectacle mal interprété.⁸

Cette tendance au burlesque, c'est-à-dire au comique extravagant, tournant souvent au ridicule, se retrouve dans le travail du théâtre du Sycomore. Une spectatrice m'explique : « Les tragédies sont plus difficiles d'accès. Mais on peut trouver à se nourrir, c'est ce que fait le Sycomore, avec une relecture qui insiste sur les aspects burlesques et comiques y compris dans les tragédies ». Ce mélange des genres ferait du théâtre amateur un théâtre qui brouille, ou qui mélange les genres, et qui se moque d'un Shakespeare trop sérieux. Le rire serait alors un signe d'accessibilité, prenant le contre-pied des tragédies, trop difficiles d'accès d'après la spectatrice précédemment citée. Faudrait-il alors voir dans le théâtre amateur un théâtre qui divertit et amuse, quand le théâtre professionnel instruit et émeut ? La réalité est plus complexe et plus riche que cette distinction binaire ; pourtant l'opposition amateur/professionnel, associée à celle du brouillon/œuvre d'art, révèle une autre distinction : celle de la culture populaire et de la culture des élites, en anglais *highbrow/lowbrow*⁹. Lawrence Levine a développé cette opposition en montrant qu'aux États-Unis, jusqu'au XIX^e siècle, le théâtre de Shakespeare était considéré comme véritablement populaire, avant de devenir réservé à une élite. Le théâtre amateur serait-il un théâtre populaire, quand le théâtre professionnel serait un théâtre intellectuel ? En ce qui concerne la composition des publics, on observe bien une distinction : en effet, dans mes études de terrain en milieu urbain et rural, j'ai noté que le public traditionnel des théâtres correspond à un profil âgé, de cadres et professions intellectuelles supérieures, et de retraités. Lors du terrain à Tournon, le groupe d'âge change radicalement avec une majorité des 36-50 ans, un groupe habituellement peu représenté. Toutefois, ce groupe d'âge s'explique par le fait qu'il s'agissait pour beaucoup de

parents venus voir leur enfant sur scène. Quant à la répartition socio-professionnelle [Figure 1], elle est plus hétérogène à Tournon, comme en témoigne le groupe des employés qui est plus important que ceux des cadres et des professions intellectuelles supérieures.

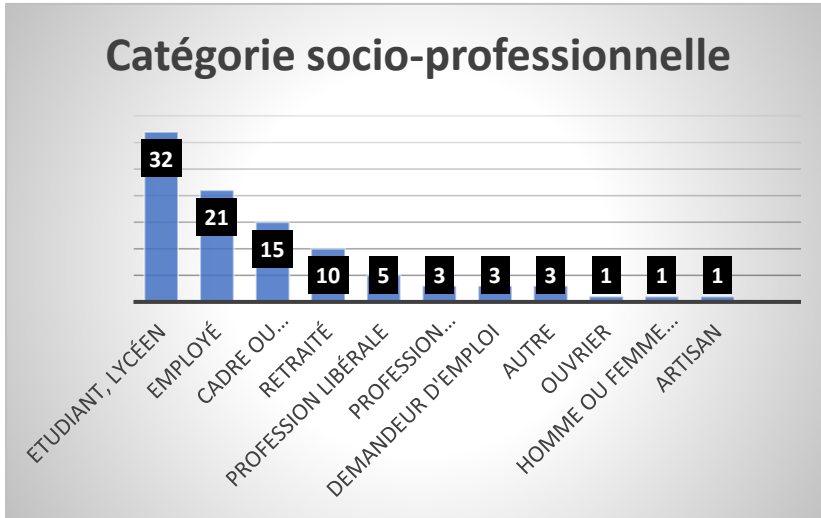


Figure 1 : Catégories socio-professionnelles des spectateurs interrogés par questionnaire à Tournon-sur-Rhône

Si la distinction entre théâtre amateur et professionnel peut parfois être floue, on voit néanmoins qu'elle sous-entend d'autres distinctions, sociales et culturelles, avec des publics différents pour ces deux types de prestations. D'après Dobson, la pratique en amateur du théâtre n'est pas synonyme d'une pratique de spectateur. Jouer Shakespeare sur scène, ou aller voir un membre de sa famille ou un ami l'incarner en amateur ne se traduirait pas par l'achat d'une place pour aller voir une pièce du dramaturge dans un théâtre professionnel¹⁰. Il y aurait donc deux sphères culturelles distinctes, et celle du théâtre amateur, par essence populaire ou *low brow* se caractériserait par une qualité moindre, et un accent mis sur la farce, le burlesque, quand le théâtre professionnel serait plus intellectuel, élitiste, *high brow*, nous donnant accès non seulement au comique mais aussi au tragique, à la force de l'émotion et à sa sophistication. Nous reviendrons plus loin sur ces distinctions et leurs limites. Néanmoins, même si le théâtre amateur peut être considéré par les spectateurs comme un théâtre limité et brouillon, il n'en est pas moins apprécié, et souvent justement pour sa « brouillonnerie ». C'est en effet l'aspect brouillon, célébrant le

bricolage et la débrouille, qui peut séduire les publics du théâtre amateur.

LE PLAISIR DES PUBLICS : L'AMOUR DE L'ART

Différentes propositions du théâtre amateur sont à la source de la joie du public. Les spectateurs évoquent souvent indirectement l'étymologie du terme amateur :

Ce qui me plaît dans le théâtre amateur c'est que les gens qui sont là, ils sont là pour le pur plaisir, ils kiffent, quoi qu'il se passe, ils le font avec le cœur, ça transparaît toujours. Les gens sur scène, ils sont là pour nous et pour eux et du coup, dès qu'il y a pas la notion d'argent, je trouve ça toujours plus beau.

Dans les propos des spectateurs du Sycomore, on considère les amateurs comme de vrais amoureux du théâtre, et l'esthétique brouillonne, le manque de moyens, deviennent des points positifs, signes d'un théâtre simple et accessible. Le théâtre amateur serait alors une affaire de passionnés, comme me l'indique ce spectateur après une représentation de la *Shakespeare Baltimore Factory* :

On pourrait dire que ça fait un peu amateur, mais je dirais plutôt...et bien, je pense que tout le monde est là par amour du théâtre. Personne n'est là pour prouver quelque chose et dire : "je suis tellement professionnel, je peux faire Shakespeare en plus de toutes ces autres choses sur mon CV." Et je pense que cet amour est communicatif.¹¹

Le théâtre amateur serait donc un théâtre sans prétention, conscient de ses limites mais capable de proposer une authenticité, une passion pour le théâtre qui semble plus sincère aux spectateurs, ou en tout cas plus touchante dans son imperfection.

De plus, cette passion est une passion partagée. Le théâtre amateur repose sur une notion de communauté, voire de citoyenneté. Florence March évoque par exemple la présence, dans la pièce de Shakespeare *Le Songe d'une nuit d'été*, d'une troupe d'amateurs en ces termes :

L'intrigue des artisans, qui dramatise la création d'une pièce par des acteurs amateurs, de la première répétition à la première représentation, met en pratique l'une des valeurs cardinales attachée à la notion de citoyenneté : la solidarité, c'est-à-dire la

capacité à créer un projet commun, sans lequel il ne peut y avoir de société.¹²

Une spectatrice rencontrée lors d'une enquête de terrain sur un spectacle amateur à Tournon-sur-Rhône m'indique justement :

Peut-être le travail avec les amateurs [...] empêche de se dire [qu'] il y a une vision du metteur en scène. Il enlève le système hiérarchique, qui fait que sur du professionnel on peut vraiment voir quand c'est un projet collectif ou un projet qui est la vision du metteur en scène. Quand c'est amateur c'est, de base, un projet collectif. Le metteur en scène est moins là pour partager une vision que pour mettre en valeur les gens qui consacrent du temps sur leurs loisirs à faire du théâtre. Alors que dans le théâtre pro [sic], il y a des gens qui sont payés pour défendre la vision du metteur en scène.

La dimension collective renvoie également à la « brouillonerie » comme mélange, ici le mélange des idées, des points de vue, des rôles, dans un système nettement moins hiérarchisé que le monde théâtral professionnel. Le projet du festival « Shakespeare & Cie » se fonde ainsi sur un projet solidaire : d'abord, les amateurs apportent une offre culturelle dans une zone rurale où l'accès à la culture n'est pas favorisé. Comme l'indique Denis Kennedy, « Quand les circonstances économiques ou topographiques rendent la présence de théâtre professionnel impossible, le théâtre amateur tend à remplir le vide »¹³. Ensuite, au Sycomore, tout le monde contribue à la réalisation de l'événement. De nombreux bénévoles s'occupent de la billetterie et de la buvette et s'assurent que le spectacle se déroule comme prévu. La salle est prêtée par la mairie. Les spectateurs et les acteurs sont au même niveau : le public est essentiellement composé de membres de la famille et d'amis. Aller voir la pièce revient à soutenir le travail de la compagnie, créant ainsi une dynamique collective. Un spectateur indique ainsi : « Je pense que les amateurs, ce qui est intéressant, c'est un côté collectif, ils font vraiment ce qui leur plaît, généralement c'est humoristique et détourné, ça casse un peu l'histoire tragique. Avec les acteurs professionnels, c'est plus le respect du texte et de la mise en scène ». Cet aspect collectif est également visible sur scène : « j'ai trouvé que les gamins s'amusaient et que c'était super, qu'il y a un rapport au jeu collectif. Ils se sentent suffisamment forts pour faire les bouffons sur scène (...) ». L'enthousiasme des jeunes comédiennes et comédiens sur scène semble se transmettre de façon contagieuse au

public, et être source de plaisir. Le théâtre amateur reposerait ainsi sur la notion de communauté et d'être ensemble.

Enfin, le théâtre amateur peut séduire par son caractère imprévu. Il y a toujours une part d'imprévisible au théâtre, puisqu'il s'agit d'un art vivant, mais dans le théâtre professionnel, le déroulé de la pièce est généralement le même d'une représentation à l'autre. L'acteur américain Samuel McClure Taylor, fondateur de la compagnie the *Back Room Shakespeare Project*, composée à la fois d'amateurs et de professionnels qui jouent des pièces de Shakespeare gratuitement dans des bars, critique la façon traditionnelle de mettre en scène les pièces de Shakespeare, trop prévisible selon lui :

La plupart des pièces de Shakespeare que je vois sont mauvaises. C'est ennuyeux. Le public est assis en silence dans le noir, en toute sécurité, attendant patiemment que la pièce se termine. Les sons font *boum*, les lumières font *pop*. Personne ne bouge, personne ne s'y intéresse.¹⁴

Plutôt que la maîtrise contrôlée du théâtre professionnel, Taylor recommande un théâtre brouillon, fouillis, qui cherche à reproduire certaines des conditions de jeu de l'époque de Shakespeare. La compagnie n'a pas de metteur en scène désigné, et prépare ses spectacles avec une seule répétition. Le reste de la pièce s'élabore avec les spectateurs, en constante interaction. La compagnie ne joue jamais dans des théâtres mais dans des bars, renforçant l'idée d'une communauté réunie autour de la pièce, dans un cadre informel. Paradoxalement, le Back Room Shakespeare s'éloigne de la période shakespearienne tout en voulant s'en rapprocher : si les compagnies de l'époque pouvaient jouer dans des tavernes, le théâtre de Shakespeare était surtout joué sur des scènes dédiées à la représentation théâtrale. L'auditoire de Shakespeare était par ailleurs hétérogène, composé de toutes les couches de la société. Le but de la compagnie est plutôt de s'éloigner d'une image élitiste de Shakespeare, perçu par beaucoup comme un auteur difficile d'accès. Le contexte du bar semble moins impressionnant et plus familier que celui d'un théâtre traditionnel, et l'esthétique brouillonne de ce théâtre amateur permet aux spectateurs d'avoir davantage confiance en eux, et de ne pas avoir peur du texte shakespearien, grand classique qui peut sembler inabordable. Si la compagnie ne cherche pas à reproduire à la lettre les conditions de jeu shakespeariennes, elle cherche en revanche à en incarner l'esprit. En début de spectacle, par exemple, les artistes proposent des jeux afin de mettre les spectateurs à l'aise et d'interagir avec eux. D'après Samuel

McClure Taylor, le fondateur de la compagnie, ces jeux sont une façon de reproduire les divertissements de l'époque shakespeareienne, comme les combats d'ours, d'une façon contemporaine. Le Back Room Shakespeare Project cherche ainsi à renforcer la vision d'un Shakespeare populaire, qui peut à la fois être profond et amusant. Lawrence Levine, dans son ouvrage sur la distinction entre la culture *highbrow* et *lowbrow* s'intéresse à l'évolution du théâtre shakespeareien au XIX^e siècle. Il indique ce qui caractérise cette évolution :

Il n'y a pas de date précise, mais partout aux Etats-Unis, pendant les dernières décennies du dix-neuvième siècle, la même transformation a eu lieu de façon évidente ; Shakespeare était séparé du monde plus large de la culture de tous les jours. Disparus, les intermèdes durant l'entracte : les chanteurs, jongleurs, danseurs, acrobates et orateurs. Disparue aussi la prose fleurie qui annonçait en fanfare des événements sensationnels et les processions qui faisaient partie des pièces de Shakespeare elles-mêmes. Ceux qui voulaient leur Shakespeare devaient le consommer pur, attirés vers ses pièces par des programmes austères qui promettaient qu'aucun frou-frou, qu'aucune amélioration ne s'y trouveraient.¹⁵

Le travail du Back Room Shakespeare Project semble aller à l'inverse de cette vision rigoriste de Shakespeare. La compagnie se nourrit de références actuelles, qui permettent de tisser un lien avec le public, et garde son public constamment éclairé, afin de construire une complicité avec les spectateurs. Pour McClure Taylor, l'usage de l'improvisation et de l'interaction permet d'éviter la passivité du public, qui est monnaie courante dans les théâtres dits « traditionnels ». Il explique au sujet de ceux-ci :

Nous sous-entendons de mille et une façon que tout a été préparé à l'avance, encourageant une passivité totale du corps, de la pensée et de l'esprit. Et ensuite nous éteignons les lumières et nous attendons d'eux [les spectateurs] qu'ils écoutent avec attention une poésie complexe, écrite en vers désuets, qui repose sur une relation active, sociale et participative.¹⁶

Le théâtre amateur, parce qu'il n'a pas à se plier à certaines règles (s'adapter aux contraintes architecturales d'un théâtre par exemple), peut ainsi offrir plus de flexibilité et séduire par ses aspects imprévisibles et originaux. Toutefois, certaines compagnies

professionnelles se sont également approprié ces aspects du théâtre amateur, et jouent sur la frontière entre les deux mondes.

L'ESTHÉTIQUE FAUSSEMENT BROUILLONNE DU THÉÂTRE PROFESSIONNEL

Premièrement, la limite entre théâtre amateur et professionnel n'est pas toujours claire. *Le Back Room Shakespeare Project*, par exemple, propose des représentations gratuites : son activité ne lui permet donc pas de financer ses acteurs. Pour autant, ceux-ci sont majoritairement des professionnels. Les acteurs du théâtre du Sycomore sont tous des amateurs mais ils sont dirigés par des artistes professionnels. De plus, la précarisation des acteurs et du monde de la culture en général conduit beaucoup d'artistes professionnels à proposer des spectacles qui ne leur apportent pas une source de revenus suffisante pour vivre de leur art. Comme le souligne Dobson, « sans connaissance préalable, il n'a jamais été facile de faire la différence entre un jeune serveur possédant un intérêt sérieux pour le théâtre en tant qu'amateur, et un acteur en cours d'apprentissage, avec un travail à mi-temps dans la restauration »¹⁷. De plus, il n'est pas simple de définir une esthétique propre au théâtre amateur. Le théâtre professionnel cherche désormais lui aussi à proposer un lien fort entre acteurs et publics. Les spectateurs du théâtre du Sycomore évoquent bien à quel point cette relation est centrale dans l'expérience du spectacle amateur :

Ce qui peut changer, dans le rapport de salle... Là, pour le coup, [dans le public] il y a tout le fan club et du coup c'est des spectateurs qui sont pas du tout impartiaux et qui agissent avec d'autres références en présence, parce qu'ils ne sont pas liés à la pièce ou à la proposition qui est faite. Avec des pro, il y a beaucoup moins de connivence. Il peut y en avoir mais s'il y en a ça sera beaucoup plus discret, on peut l'entendre à la fin mais pas pendant la représentation.

Certains spectacles professionnels cherchent ainsi à reproduire cette connivence. La mise en scène de *Beaucoup de bruit pour rien*, au théâtre des Célestins à Lyon en 2022, cherchait ainsi à construire un lien avec le public dès le début de la pièce. L'un des acteurs donnait son texte à une spectatrice du premier rang, et lui demandait de lui souffler son texte à un moment précis. Ce même acteur venait au milieu du spectacle parler avec le public en proposant une réflexion générale sur le théâtre et l'illusion théâtrale. Une spectatrice m'indique après ce

spectacle : « au début c'est un peu surprenant parce qu'il y a une telle liberté, d'ailleurs je me demandais s'il n'y avait pas des acteurs amateurs ». La liberté, l'improvisation, l'interaction avec le public sont ainsi perçues comme propres au théâtre amateur. Des compagnies comme la *Baltimore Shakespeare Factory*, à mi-chemin entre théâtre professionnel et amateur¹⁸, peuvent ainsi être appréciées justement pour cet entre-deux, avec d'un côté la qualité du jeu, de l'autre un rendu assez brouillon, moins strictement professionnel, qui séduit les spectateurs. Un membre du public m'indique ainsi : « Je crois qu'il y a une sorte d'aspect amateur chez la *Baltimore Shakespeare Factory*, ce qui, à mes yeux, est l'une de ses plus grandes forces »¹⁹. L'atout d'un rendu moins lisse, moins sophistiqué est également pris en compte par de nombreuses compagnies professionnelles.

Celles-ci font ainsi volontiers montre d'une esthétique de la débrouille. Cette esthétique revendique fièrement les principes théâtraux de Peter Brook : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé »²⁰. L'espace théâtral amateur est souvent un espace vide. Lors de son spectacle *King Lear (approximately)*, le théâtre du Sycomore a ainsi représenté la scène de la tempête (Acte 3 scène 1) en utilisant des ventilateurs et en jetant de la farine et des feuilles mortes devant le ventilateur. Cette installation loufoque, brouillonne, venait célébrer la force de l'imagination et sa place dans l'art théâtral. Mais cette esthétique est aussi revendiquée par des compagnies professionnelles. Tandis que la scène contemporaine professionnelle peut avoir accès à des décors imposants ou foisonnants, ou à des supports numériques parfois élaborés, la scène amateur n'a d'autre choix que de mettre en valeur la relation acteur-spectateur et de la poser comme centrale à l'acte théâtral. Or, certaines compagnies professionnelles revendiquent également cette vision du théâtre, celle d'un « théâtre du pauvre », qui est le propre du théâtre amateur²¹. C'est le cas d'Irina Brook, dans son spectacle *One Shot Shakespeare : Lear !* La pièce a été montée en seulement quatre jours : ce manque de temps a donné un spectacle qui mettait en valeur ses brouillons. Texte en main, les acteurs n'ont pas cherché à cacher leur manque de préparation. Le résultat, par contraste, mettait en valeur la relation avec le public, qui est resté éclairé tout au long de la pièce. Le but d'Irina Brook dans beaucoup de ses mises en scène est de rendre plus accessible le texte shakespearien. Cette accessibilité s'accompagne pour elle d'un retour aux sources : à l'époque de Shakespeare, la relation entre acteurs et spectateurs était centrale et le décor n'était pas

du tout un élément essentiel de la pièce. Brook célèbre joyeusement cet héritage, et pour elle, rendre Shakespeare accessible revient à mettre en pratique le théâtre tel qu'il était pensé à l'époque de Shakespeare : un loisir véritablement populaire, qui mêlait toutes les classes de population, et qui dégagait une énergie chaotique et brouillonne, à une époque où le théâtre ne s'était pas encore totalement professionnalisé. Cette esthétique de la débrouille a suscité l'adhésion des spectateurs, alors qu'à l'inverse, les moyens déployés par certaines compagnies professionnelles peuvent déplaire au public. Après une représentation de *Le Feu, la fumée, le soufre*²², une spectatrice, travaillant également dans le milieu de la culture, m'indique son agacement face aux décors extravagants utilisés dans la mise en scène : « moi je travaille avec des compagnies modestes, qui ont moins de moyens et quand je vois [ces] dépenses... ça coûte de l'argent [...] un lustre gigantesque qui descend deux minutes sur scène : on se dit où va l'argent ? ». En France, la tension entre un théâtre professionnel modeste, si modeste qu'il est presque perçu comme amateur, et un théâtre subventionné possédant beaucoup de moyens, montre bien la valeur accordée à cette esthétique de la débrouille, à un théâtre qui fait de son mieux avec la situation économique dans lequel il se trouve, tandis que le théâtre subventionné n'aurait pas le droit à l'erreur.

La manière dont nombre de compagnies adaptent aujourd'hui le texte shakespearien ne permet pas non plus de distinguer clairement le théâtre amateur du théâtre professionnel. L'une des caractéristiques du théâtre du Sycomore consiste à raccourcir considérablement le texte de Shakespeare : leur *Roi Lear* intitulé *King Lear (approximately)* dure ainsi quarante minutes. Une spectatrice et membre de l'association du théâtre du Sycomore m'indique sa difficulté à voir des pièces de Shakespeare jouées de façon professionnelle :

Voir une pièce classique montée de façon classique, c'est indigeste, 4h avec entracte... Nous on joue Shakespeare en moins d'une heure trente [...]. J'ai eu écho de mises en scène classiques, peut-être par des gens un peu âgés, et c'est dur à regarder, c'est ennuyant et nous, tout le but, c'est de montrer que ça peut être court, drôle, que ça peut être compréhensible. Je pense qu'on a une image très snob de Shakespeare.

Mais la volonté de déconstruire cette image « snob » est également au cœur de l'approche de plusieurs compagnies professionnelles. On peut penser, du côté des compagnies anglophones, au travail de la *Reduced Shakespeare Company*, qui propose d'aborder toutes les

pièces de Shakespeare dans son *The Complete Works of William Shakespeare (abridged)*, en 97 minutes. En France, le spectacle *Hamlet en 30 minutes* de la Compagnie Bruitquicourt utilise également ce format court. La compagnie propose, contrairement à ce que son titre indique, un spectacle d'une heure dix, avec un narrateur qui guide les spectateurs à travers des extraits choisis de *Hamlet*. Ce format court peut susciter des interrogations : s'agit-il toujours de Shakespeare ? S'agit-il d'une version simplifiée que certaines compagnies affectionnent car ces versions sont plus faciles à jouer et plus faciles d'accès pour un public qui n'a pas l'habitude d'aller au théâtre ? Les artistes sous-estiment-ils leurs spectateurs en proposant des spectacles abrégés, qui ne seraient que le brouillon de la pièce véritable ? On retrouverait ici l'idée d'une division, non pas entre un théâtre amateur et un théâtre professionnel, mais plutôt entre un Shakespeare *lowbrow* et un Shakespeare *highbrow*, qui viseraient des publics différents. Toutefois, les versions courtes de Shakespeare, qu'elles soient amatrices ou professionnelles, n'ont pas pour principe de sous-estimer les capacités du public : elles visent davantage à désacraliser un texte qui peut être intimidant, pour en explorer toutes les facettes. Les versions courtes de Shakespeare voient dans l'œuvre du Barde un matériau qu'il est possible de réécrire, d'adapter et de réinventer au gré de ses envies. Elles dépassent ainsi la distinction entre amateur et professionnel pour « brouiller » les pistes et traiter les textes du grand auteur canonique de façon irrévérencieuse.

CONCLUSION

Cette réflexion sur l'esthétique brouillonne du théâtre amateur a permis de mettre en valeur plusieurs points. Le théâtre amateur brouille à la fois les hiérarchies en proposant un projet collectif, mais aussi les genres, en utilisant le burlesque pour se moquer des grandes pièces tragiques d'un auteur canonique. Cet esprit joyeux et brouillon n'est pourtant pas l'apanage du jeu amateur : il est aussi central dans l'approche de nombreux metteurs en scène et compagnies professionnelles, ce qui nous amène à constater une porosité grandissante entre ces deux univers de la scène. Il est difficile de différencier amateurs et professionnels car les techniques, les approches, la façon de penser le théâtre sont en constant échange entre ces deux mondes. De cette porosité découle l'importance d'étudier sérieusement le théâtre amateur, quand bien même celui-ci ne se prendrait pas au sérieux, afin de comprendre son influence sur la sphère théâtrale en général, plutôt que de toujours étudier les mêmes

compagnies professionnelles sans voir comment les dynamiques du théâtre amateur peuvent les influencer. Surtout, on observe que le théâtre amateur pose une question de légitimité : qui peut mettre en scène Shakespeare, comment, et pour qui ? La distinction entre une culture populaire et élitiste vient interroger notre façon de jouer Shakespeare, de le comprendre, et de penser la transmission du texte à son public. Pour une spectatrice de Tournon-sur-Rhône, cette question n'a rien à voir avec le fait que le spectacle soit amateur ou professionnel, mais serait plutôt liée à un état d'esprit, un objectif : « Est-ce que le spectacle est un prétexte pour se montrer ? Ou on vient pour raconter une histoire et ressortir avec un plus, un imaginaire, une réflexion [...] qu'on n'avait pas avant ? ». Pourtant, les connotations tant positives que négatives associées au théâtre amateur montrent bien les difficultés posées par ce type de théâtre. Si les pratiques des compagnies peuvent aller librement du professionnel vers les amateurs et inversement, la faible circulation des spectateurs du théâtre amateur vers le professionnel et vice-versa marque un cloisonnement de ces deux univers en ce qui concerne les publics. Le théâtre amateur permet cependant de dépasser l'idée qu'il y aurait une bonne façon de jouer Shakespeare, fidèle au texte et sérieuse, en explorant parfois le texte avec une irrévérence synonyme de liberté — une irrévérence que n'aurait sans doute pas renié Shakespeare.

NOTES :

¹ Shakespeare William, *Le songe d'une nuit d'été*, F.-V. Hugo (trad.), Paris, J'AI LU, 2016, acte 5, Scène 1.

² Shakespeare William, « Hamlet - Act 3, scene 2 », sur *Folger Shakespeare Library*, s. d. [en ligne] (consulté le 12 janvier 2024). URL : <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/read/>.

³ Dobson Michael, *Shakespeare and Amateur Performance a Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 6 : « The attempt to distinguish amateur performance from professional simply by noting whether hard cash changes hands, either from a box office or between managers and players, usually fails. It is not true that professionals are simply those who make theatre for money, as opposed to those who make theatre for love alone: today plenty of professional companies are run on a not-for-profit basis, and plenty more which intend to make profits do not but are in practice lovingly subsidized out of the savings of their personnel ».

⁴ *Ibid.*, p. 6-7. « 'I have never been able to understand why anybody should think that those who devote their entire lives to the most insecure and heartbreaking profession in the world,' wrote an exasperated Norman Marshall in 1947, 'should be considered less sincere than those to whom acting is merely a pastime for the winter evenings.' ».

⁵ *Ibid.*, p. 198. « [A]mateurs who enjoy acting Shakespeare are usually represented as suffering from a pitiable discrepancy between the scale of their vanity and the scale of their talent ».

⁶ « I thought that that was a drawback. I thought that that gave it something of an amateurish look. I was wondering, is this guy an understudy? Is this guy, was he thrown into this at the last

minute? And maybe he was. Maybe I'm not understanding or something. But I thought that that gave it something of an amateurish look. [...] And I understand it's a local performance. But guys, your title character needs to learn his lines ».

⁷ Remarque faite par une spectatrice lors du festival « Shakespeare Nights » au château d'Hardelot (Pas-de-Calais) pour une représentation de *Hamlet* par la compagnie Vol Plané.

⁸ Dobson Michael, *Shakespeare and Amateur Performance a Cultural History*, op. cit., p. 85. « [C]all the performance a farcical version and add a few little intellectual bits of business, such as in the Balcony Scene... contrive that a flower with loose mould, shall descend on Romeo's head in the middle of an impassioned utterance, and introduce a botanical sentence or two on the Primrose League, and some meteorological observations on our English weather. (...) I know I shall be thought brutal for saying so, but I should infinitely prefer a comic Shakespeare to a performance badly acted ».

⁹ Voir à ce sujet Levine Lawrence, *Highbrow/Lowbrow: the Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1990.

¹⁰ Dobson Michael, *Shakespeare and Amateur Performance a Cultural History*, op. cit., p. 199.

¹¹ « you could say, it's a little amateurish, but I'd rather, well, I also feel like everybody is there for the love of it. You know, nobody's out to prove that I'm so professional I can do Shakespeare in addition to all the other things on my resume. I think that love projects ».

¹² Cinpoes Nicoleta, March Florence et Prescott Paul (éd.), *Shakespeare on European festival stages*, London, The Arden Shakespeare, Bloomsbury Publishing Plc, 2022, p. 27.

¹³ Kennedy Dennis, *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance. Vol. 1, A-L*, New York, Oxford Univ. Press, 2005, art. Amateur. « Where economic or topographical circumstances make professional theatre non-viable, amateur performance will frequently fill the vacuum ».

¹⁴ McClure Taylor Samuel, *My Life with the Shakespeare Cult*, Chicago, 2015, p. 1.

¹⁵ Levine Lawrence, *Highbrow/Lowbrow*, op. cit., p. 33. « There is no precise date, but everywhere in the United States during the final decades of the nineteenth century the same transformation was evidently taking place; Shakespeare was being divorced from the broader world of everyday culture. Gone were the entr'acte diversions: the singers, jugglers, dancers, acrobats, orators. Gone, too, was the purple prose trumpeting the sensational events and pageantry that were part of the Shakespearean plays themselves. Those who wanted their Shakespeare had to take him alone, lured to his plays by stark playbills promising no frills or enhancements ».

¹⁶ McClure Taylor Samuel, *My Life with the Shakespeare Cult*, op. cit., p. 26. « We imply in a thousand ways that everything has been worked out in advance, encouraging total passivity of body, mind, and spirit. And then we turn the lights off and expect them to listen hard to complex, antiquated verse poetry that relies on an active, social, participatory relationship ».

¹⁷ Dobson Michael, *Shakespeare and Amateur Performance a Cultural History*, op. cit., p. 7. « Without the benefit of hindsight, it has never been easy to distinguish between a young waiter with a serious amateur interest in the theatre and an apprentice actor with a part-time job in catering ».

¹⁸ Les acteurs sont payés mais certains ne sont pas des professionnels, et la compagnie a un très petit budget.

¹⁹ « I think there's an amateur kind of aspect to the Baltimore Shakespeare Factory, which is one of its great strengths, I think ».

²⁰ Brook Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, s. l., Média Diffusion, 2016, p. 12.

²¹ Grotowski Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, New York, Routledge, 2002.

²² Il s'agit d'une adaptation du *Edouard II* de Marlowe, jouée au théâtre des Célestins en décembre 2022

Le dispositif de formation par la simulation croisée : réflexions sur son rôle de brouillon de la pratique en classe de sciences

Claudia Küll

Laboratoire ACTé

(Activité, Connaissance, Transmission, éducation)

INTRODUCTION

Ces vingt dernières années, en occident, l'enseignement des sciences au primaire a évolué en réponse à une demande sociétale¹. La démarche d'investigation scientifique à l'école prend résolument en charge l'acculturation des élèves aux pratiques scientifiques², ce qui ouvre sur la question de l'acculturation des enseignants du premier degré, dans ce contexte curriculaire renouvelé.

Un des indicateurs de cette acculturation est l'évolution des éléments de l'épistémologie pratique (EP) des enseignants³. L'EP permet de mettre au jour certaines déterminations de la pratique enseignante qui contraignent les choix didactiques en situation des enseignants (nous reviendrons à ce concept dans la partie cadre théorique et problématisation).

Par ailleurs, Morge⁴ propose un dispositif de formation, qui consiste en un module de formation auprès de onze enseignants-stagiaires – Professeurs de Lycée et de Collège deuxième année – physique-chimie, qui simule la gestion d'une séance d'enseignement pour la didactique de la physique. Ce dispositif de formation prend un premier rôle de brouillon lorsqu'il permet à la chercheuse d'accéder aux échafaudages de la pensée⁵ des enseignants débutants en situation simulée. Elle accède aux analyses, aux essais erreurs, aux hypothèses des enseignants lorsqu'ils construisent leur décision. Ce dispositif a un second rôle de brouillon qui a la valeur d'un objet *transitoire*⁶ lorsque la simulation et son analyse donne aux enseignants débutants l'opportunité de réfléchir sur leurs choix didactiques avant de réaliser la séance d'enseignement en classe, avec des élèves qui ne sont plus virtuels. C'est à ce second rôle que nous nous intéressons particulièrement dans cet article.

CADRE THÉORIQUE ET PROBLÉMATISATION

Il s'avère que les enseignants débutants du primaire, dans le cadre de leur polyvalence, rencontrent des difficultés à gérer la mise en œuvre la démarche d'investigation scientifique, notamment la co-construction des hypothèses en classe. Ces difficultés sont principalement liées aux conceptions épistémologiques des enseignants, à la maîtrise des contenus scientifiques et à la régulation des interactions avec les élèves⁷.

Morge évoque ce dernier point en parlant de « phase de gestion des propositions d'élèves »⁸ et l'identifie comme une compétence essentielle pour enseigner les sciences. Si l'on s'intéresse plus particulièrement au moment de la démarche d'investigation scientifique de construction des hypothèses en classe, il s'avère que les enseignants débutants - plus que les autres - ont des difficultés à les valider ou à les invalider faute de s'attacher à la cohérence et à la compatibilité de ces propositions avec les connaissances disponibles et partagées dans la classe.

La phase de conclusion représente un « moment où l'enseignant et les élèves doivent décider de la recevabilité d'une proposition d'élève »⁹. Elle peut se faire en utilisant des arguments de validité (on parle alors de phase de négociation) ou en utilisant des arguments de véracité (on parle alors de phase d'évaluation). L'utilisation d'arguments de validité lors de phases de conclusion est plus efficace pour l'apprentissage des élèves, comme l'ont montré Morge *et al.*¹⁰ dans le cas de l'enseignement du modèle particulaire en physique au collège.

Parmi les différents arguments de validité possibles, les auteurs ont soulevé le rôle des connaissances de référence. Les connaissances de référence sont définies comme un ensemble de connaissances partagées par l'enseignant et les élèves « d'ordre empirique (phénomènes connus, matériel existant...) et d'ordre théorique (théories, concepts, modèles, principes...) dont la validité n'a pas été mise en défaut publiquement »¹¹. Ces connaissances ont pour fonction de délimiter l'espace de négociation commun dans la classe et elles servent « à la fois de ressource (pour produire de nouvelles connaissances) et de contraintes (les nouvelles connaissances produites ne doivent pas être en contradiction avec les connaissances préalables) »¹².

Le système de représentation de l'enseignement scientifique des enseignants débutants (ED) en phase d'insertion professionnelle est en

développement. En effet, Huberman considère comme débutant l'enseignant qui a entre 1 et 3 ans d'expérience d'enseignement. Ainsi, ils n'ont pas encore suffisamment d'expérience pour soutenir de manière fondée et formalisée leurs choix pratiques et didactiques. Huberman appelle « choc du réel »¹³ l'étape de l'insertion professionnelle où les enseignants débutants sont confrontés aux réalités d'action, sans avoir l'expérience nécessaire pour faire face aux difficultés liées à l'enseignement.

Morge¹⁴ propose un dispositif de formation qui s'appuie sur un logiciel de simulation déjà existant et implémenté en didactique de la physique¹⁵ et de technologie¹⁶. Dans le cadre de cette recherche, l'usage du logiciel est étendu à la discipline de la biologie et à certains aspects plus épistémologiques qui relèvent de la nature des sciences. Les outils de simulation permettent de

confronter les acteurs à une approche d'apprentissage de situations et non pas seulement d'apprentissage de savoirs (Mayen, 1999 ; Pastré, 1999, 2005). Elles permettent la construction d'une expérience « suffisamment » analogue à celle d'une situation réelle [...] tout en manipulant des paramètres de la situation favorisant l'apprentissage.¹⁷

Le dispositif de formation par la simulation a donc pour fonction d'amortir ce « choc du réel » en créant des conditions favorables à l'évolution de l'épistémologie pratique (EP) des enseignants débutants afin d'apporter de réels changements à leur pratique¹⁸.

Selon la perspective de la théorie de l'action conjointe en didactique (TACD), l'EP englobe l'ensemble des théories et des représentations mobilisées par un enseignant (comprenant ses connaissances sur les savoirs à enseigner, sur l'enseignement de ces savoirs, sur l'apprentissage et sur les difficultés d'apprentissage) lors de la conception et de la mise en œuvre d'une situation d'enseignement-apprentissage. Certains éléments de cette épistémologie pratique existent préalablement à la situation, tandis que d'autres sont sélectionnés en fonction de la situation elle-même. L'épistémologie pratique, qui peut être à la fois spontanée, à la fois implicite, joue un rôle actif dans le contexte spécifique de la classe.¹⁹

En effet, le concept d'EP proposé par Sensevy²⁰ répond aux besoins de la recherche de pouvoir décrire et comprendre des déterminants des choix didactiques des enseignants, à savoir leur théorie de la connaissance (épistémologie) et les stratégies didactiques pour un savoir donné (pratique).

Ainsi, cette recherche doctorale, en cours, vise à proposer un dispositif de formation par la simulation afin de faire évoluer les EP des enseignants débutants mobilisés pour gérer le moment de co-construction d'hypothèses en classe.

La question de recherche qui guide cet article propose que dans la mesure où la simulation est un analogue de la pratique et que l'épistémologie pratique est un déterminant majeur de l'action didactique de l'enseignant, nous voulons savoir en quoi un dispositif de formation par la simulation permet aux ED de passer d'une posture d'évaluation à une posture de négociation en termes de co-construction d'hypothèses en classe, sur la thématique de la circulation sanguine. Ce changement de posture pourrait alors laisser penser que le dispositif permet aux enseignants débutants de s'essayer et de mesurer en toute sécurité les effets de leurs choix didactiques, comme un élève s'essaie sur son cahier de brouillon avant de communiquer les solutions pertinentes.

Pour répondre à cette question, nous proposons un dispositif de formation qui prend ce rôle de brouillon. D'une part, la simulation permet à la chercheuse d'accéder aux échafaudages de la pensée²¹ des enseignants débutants en situation simulée, c'est-à-dire leurs choix argumentés en situation, et d'en inférer leurs EP. D'autre part, la simulation a une valeur d'un objet transitoire²². À travers son interface virtuelle, elle donne aux enseignants débutants l'opportunité de réfléchir sur leurs choix didactiques avant de passer en classe. La simulation leur permet de s'entraîner et, en même temps, de construire et d'explicitier leurs décisions afin de développer leurs « savoir professionnel »²³.

Lors de la mise en place du dispositif, les choix didactiques des enseignants débutants et leurs raisonnements ont été recueillis à des différents moments de la formation. Sur un plan méthodologique, les éléments d'EP liés à la posture de l'enseignant, ainsi que le rôle du milieu seront saisis dans l'avancement des analyses de cette recherche, à travers l'analyse de l'interaction sujet (enseignant débutant) – milieu (formation).

CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Le dispositif de formation par la simulation a une double mission. Du côté des enseignants débutants, il a été pensé dans le but de faire évoluer leurs EP à la gestion de co-construction des hypothèses en classe. Du côté de la recherche, il s'agit d'un dispositif méthodologique qui permet d'identifier les éléments d'EP des ED. Une fois conçu, le

dispositif de formation est mis en œuvre sur une journée de formation qui s'adresse aux professeurs des écoles, appelés fonctionnaires stagiaires de l'Éducation nationale. Il s'agit d'ED lauréats des concours de recrutement, non titulaires d'un master des Métiers de l'enseignement, de l'éducation et de la formation (MEEF).

Le dispositif de formation par la simulation est composé de trois moments :

- Au premier moment, nous proposons aux ED de prendre connaissance de la séquence sur la circulation sanguine qu'ils vont simuler, et les éléments de didactique pour permettre de gérer les hypothèses des élèves. Il s'agit de donner aux ED suffisamment d'outils contextuels pour s'engager dans l'activité d'analyse d'une proposition d'élève [Figure 1].
- Le deuxième moment propose l'utilisation du logiciel de simulation de gestion de situation de classe. Lors de son développement, le logiciel proposé par Morge a été adapté par l'approvisionnement d'une sélection d'hypothèses des élèves, recueillies en situation réelle d'enseignement de cette même séance.
- Dans le dernier moment, les ED débriefent par rapport à leurs choix lors des interactions avec les élèves virtuels lors de la simulation. Il s'agit de comparer les arguments mobilisés par les enseignants concernant la recevabilité des hypothèses issues de la simulation, de connaître les différents raisonnements des collègues, ainsi que d'enrichir leur argumentaire pour pouvoir gérer les interactions en classe avec de véritables élèves à l'avenir.

Le recueil des données intégré au dispositif de formation

Après le premier moment de formation, une activité d'analyse individuelle d'une hypothèse d'élève a été proposée aux ED [Figure 1]. La consigne était : Quelles sont les erreurs que vous pouvez identifier dans cette proposition d'élève ? Expliquez comment vous interviendriez auprès de cet élève. Qu'est-ce que vous lui diriez ? Ce recueil de données prend le rôle d'un pré-test et a comme but d'avoir une trace écrite concernant les choix argumentés des ED quant à leurs analyses, avant la prise de connaissance des enjeux didactiques liés à la séquence sur la circulation sanguine.

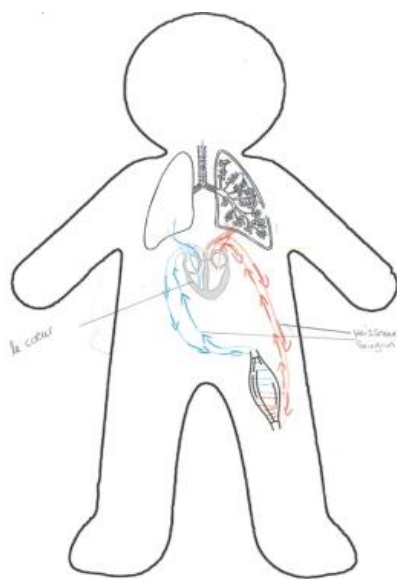


Figure 1 : Proposition d'élève soumise à l'analyse individuelle dans le cadre des activités 1 et finale. (Réalisation : Claudia Küll)

Ensuite, en binômes, les enseignants utilisent le logiciel de simulation de gestion de situation de classe. À partir des hypothèses réelles des élèves, l'interface de ce logiciel demande aux ED de prendre une décision concernant l'acceptabilité de l'hypothèse étudiée. Les échanges lors de la simulation effectuée en binôme sont enregistrés afin de récolter ce qui constitue les données brutes qui seront analysées pour identifier les éléments de l'EP des enseignants qui sont mobilisés pendant la simulation croisée.

Le troisième moment consiste à faire un débriefing en collectif entre les enseignants et les formateurs par rapport à leurs choix initiaux et les déplacements possibles pendant cette réflexion collective. Dans ce moment, le but est de récolter ces réflexions pour comprendre s'il y a eu une évolution des choix du point de vue des arguments et contre-arguments utilisés par les enseignants pour conclure à la recevabilité et à la validité des hypothèses des élèves. Les échanges sont là aussi enregistrés.

À la fin du débriefing, une activité finale (post-test) est proposée aux ED. Il s'agit de réanalyser la même hypothèse d'élève (activité 1, cf. figure 1) pour avoir une nouvelle trace écrite concernant les choix argumentés des ED après la formation et identifier d'éventuels changements dans la manière d'analyser et d'argumenter à propos de cette hypothèse d'élève.

Les données analysées dans cet article ont été recueillies lors d'une journée de formation continue avec la participation de dix ED. Dans cet article, nous nous centrons sur les réponses du pré-test et du post-test d'un unique enseignant.

Méthodologie d'analyse

Le modèle théorique de l'action conjointe en didactique (TACD) propose une méthodologie d'analyse des interactions entre l'enseignant et l'élève (dans notre cas, l'ED-élève virtuel) en créant un système de catégories détaillées par des descripteurs²⁴.

Pour ces analyses, nous nous appuyons sur la notion de milieu telle que définie par Sensevy²⁵ qui considère que le milieu possède une double valence : il est à la fois un contexte cognitif commun et à la fois, un système antagoniste. Ce système antagoniste est un « environnement d'action »²⁶ qui contraint les acteurs à l'action²⁷.

Ainsi, nous considérons le dispositif de formation comme un milieu, car, son contexte cognitif commun favorise d'une part la dimension coopérative en permettant à tous les acteurs de mener des actions conjointes. Et d'autre part, il contraint les ED à faire des choix didactiques en situation lors des activités (analyse individuelle, simulation en binôme et débriefing collectif), choix à partir desquels nous pouvons inférer les éléments d'EP.

L'interaction enseignant-élève met en évidence les dynamiques transformationnelles de la transposition didactique²⁸, qui font remarquer l'évolution des rapports que ces acteurs entretiennent avec le savoir. L'EP analyse ces interactions en se concentrant sur l'actualisation en situation des savoirs à enseigner et des savoirs pour enseigner²⁹.

Le cadre d'analyse des éléments d'EP s'intéresse à la mobilisation des savoirs didactiques des enseignants en situation, notamment en lien avec leur formation³⁰. Son objet se concentre sur les « savoirs mobilisés par les professeurs pour organiser les conditions de l'étude, mais aussi et surtout pour en réguler le processus »³¹.

Dans notre cas, l'interaction est réalisée entre l'enseignant et l'élève virtuel, soit individuellement en analysant les propositions de l'élève sur papier (activités 1 et finale), soit en binôme en les analysant à travers la simulation.

Dans cet article, nous proposons d'identifier les éléments d'EP des enseignants débutants à partir des différentes activités proposées dans le dispositif de formation. Marlot *et al.*³² soulignent que ces éléments « sont inférés par le chercheur sur la base du croisement de faits issus à la fois des discours et de la pratique effective »³³. Cette formulation assertorique vise à reconstruire, du point de vue du chercheur, le point de vue de l'enseignant. Dans cette étude, des premiers éléments d'EP sont inférés à partir des réponses des ED aux questions posées lors des

activités 1 (pré-test) et finale (post-test), cf. questions - figure n°1, posées ci-dessus. C'est ce corpus que nous explorerons ici.

L'analyse des réponses des ED à la première question « Quelles sont les erreurs que vous pouvez identifier dans cette proposition d'élève ? » avait pour but d'identifier les épistémologies pratiques des étudiants avant et après la formation, pour pouvoir dans un deuxième temps identifier les étudiants dont l'EP a le plus évolué et ceux dont l'EP a le moins évolué.

Pour cela nous avons cherché à identifier des indicateurs permettant de caractériser les EP. D'abord nous nous sommes intéressés aux indicateurs liés à la maîtrise de savoirs à enseigner. À partir de facettes de savoir³⁴ liées à la thématique de la circulation sanguine, nous avons élaboré un inventaire de 12 erreurs possibles d'élèves, regroupés par thèmes et identifiés sur la base d'une analyse a priori. Ces indicateurs permettent d'identifier l'ancrage épistémique du point de vue des thèmes et des facettes non maîtrisés par les élèves qui sont repérés par les ED. Ils reposent d'abord, sur une analyse quantitative concernant le nombre d'erreurs des élèves que les ED peuvent identifier à partir de l'analyse des propositions au pré-test et au post-test. Cela nous donne un *ratio* entre le nombre d'erreurs des élèves que les ED identifient sur les 12 erreurs possibles.

À partir de l'inventaire d'erreurs nous passons à une analyse qualitative de la réponse des étudiants en nous appuyant sur le cadre de l'apprentissage par problématisation³⁵. Selon l'auteur, le choix de la question est lié à « une certaine idée de ce qu'il y a à observer »³⁶ pour conduire la pensée. Ainsi, la deuxième question « Expliquez comment vous interviendriez auprès de cet élève. Qu'est-ce que vous lui diriez ? » vise à engager les ED dans le travail sur la nature des erreurs relevées. Orange³⁷ parle de trois types différents de questions. Le premier dirige la pensée plutôt vers un descriptif, par exemple, une description anatomique du système circulatoire. Le deuxième type porte sur le fonctionnement, il demande des raisonnements relatifs à raconter un trajet, par exemple, le chemin que le sang doit parcourir entre les organes du corps. Le troisième type de question porte aussi sur le fonctionnement mais en le reliant avec la fonction, ainsi il demande de réfléchir au chemin que le sang parcourt en le reliant aux besoins du corps en nutriments.

Nous considérons que ces trois types de questions articulent différentes focales concernant la nature des erreurs des élèves relevés par les enseignants. Ainsi, dans nos analyses nous avons repéré des possibles tendances liées aux savoirs pour enseigner mobilisées selon

le type de raisonnement choisi (la description, le fonctionnement ou le fonctionnement-fonction) par l'ED pour gérer son intervention auprès de cet élève virtuel.

La deuxième question « Expliquez comment vous interviendriez auprès de cet élève. Qu'est-ce que vous lui diriez ? » vise à comprendre comment l'enseignant réfléchit dans l'action à partir de ses choix didactiques en situation. Cette analyse vise à appréhender la place que l'ED accorde à la participation de l'élève lors de la co-construction d'un raisonnement (dans ce cas, la co-construction d'hypothèses).

RÉSULTATS ET ANALYSES

Le processus d'analyse de données débute par les réponses d'un ED avec les propositions des élèves lors des activités 1 et finale, dans les moments 1 et 3 du dispositif de formation.

Le choix d'analyser les réponses de cet ED se justifie par le fait qu'il déclare n'avoir pas suivi de cours de formation scientifique ni de formation initiale ou continue concernant la démarche scientifique à l'école. Cependant, il déclare enseigner les sciences pendant 1 heure et demie par semaine. Cette situation nous semble intéressante parce que nous pourrions analyser l'impact des différentes connaissances apportées par le dispositif à partir des arguments dégagés dans ses réponses aux deux activités.

Analyses du pré-test et post-test

Lors de l'activité 1 (cf. figure 1), qui sert de pré-test, l'enseignant identifie trois erreurs de l'élève. La première porte sur la nécessité de codifier le schéma de la circulation sanguine avec une légende :

1 – Absence de légende. Code couleur ? → communément admis, mais légende nécessaire

Les deux autres erreurs identifiées se focalisent sur le muscle :

2 – Le sang chargé en dioxygène semble entrer dans le muscle par une extrémité et le sang appauvri semble repartir en direction du cœur pour une autre extrémité.

3 – Si les flèches rouges représentent le sang chargé en dioxygène alors qu'il quitte le muscle, il doit s'être appauvri.

Les focales choisies par l'enseignant pour traiter la nature des erreurs de l'élève sont tournées vers le fonctionnement et vers la

fonction du système circulatoire. Pour cet enseignant, parfois il est important de focaliser l'attention des élèves sur le « raconter » (un trajet) – le fonctionnement – quand il mobilise le trajet du sang chargé en dioxygène vers le muscle et le fait que le sang sort du muscle appauvri en dioxygène en direction du cœur. À d'autres moments, l'enseignant se focalise sur la fonction du système circulatoire concernant le besoin du muscle en nutriments, plus spécifiquement le dioxygène, quand il relie le changement de couleurs de flèches (les légendes) qui rentrent et qui sortent du muscle au fait que le muscle a besoin du dioxygène du sang pour réaliser ses fonctions. Donc, selon l'enseignant, la difficulté de l'élève est de concevoir le sang, en tant que transporteur de dioxygène.

En considérant ces trois erreurs, lors de son intervention auprès de cet élève, l'enseignant argumente :

Il est nécessaire de légender davantage ton schéma afin de donner du sens à celui-ci.

Bien que les muscles soient attachés aux os et aux articulations par leurs extrémités, ils sont irrigués en tous points. Ainsi un muscle détaché sera toujours irrigué.

Si les flèches rouges représentent le sang chargé en dioxygène alors qu'il quitte le muscle, il doit s'être appauvri.

L'intervention de l'enseignant poursuit le raisonnement autour du trajet du sang vers le muscle, de l'importance de la précision anatomique et du besoin des légendes. Ainsi, nous repérons une possible tendance liée au choix de raisonner par la description anatomique et le fonctionnement³⁸ pour pouvoir gérer son intervention auprès de cet élève. Nous inférons aussi qu'il prend appui sur le milieu, en tant que contexte cognitif partagé, lorsqu'il s'appuie sur des connaissances de référence dans ses interventions.

Dans ses réponses aux deux questions de l'activité 1, il répète la même phrase en proposant un raisonnement conditionnel (« si les flèches... », « alors qu'il quitte... »). Nous déduisons que cet enseignant emploie le raisonnement conditionnel comme manière de faire évoluer le modèle explicatif de l'élève. Premièrement, il déstabilise l'élève par rapport à ses savoirs, pour ensuite lui assimiler de nouvelles connaissances issues du milieu, afin de parvenir à une équilibration didactique. Nous comprenons l'équilibration didactique au sens de la TACD, en tant que résultat de l'évolution du processus d'assimilation d'une nouvelle connaissance et sa conséquente accommodation qui aboutira à la construction du savoir³⁹.

À aucun moment, cet enseignant ne mobilise la production de dioxyde de carbone (CO_2) liée à l'activité, qui rend nécessaire l'échange gazeux au niveau du muscle. Ainsi, les éléments d'EP inférés pour cet enseignant pourraient être les suivants [Tableau 1] :

Tableau 1 : EP1, EP2 et EP3

EP1	Le respect des codes d'écriture est aussi important que la compréhension du phénomène
EP2	Pour faire évoluer le modèle explicatif des élèves, il est nécessaire de déstabiliser leur savoir, à travers une posture évaluative en utilisant des arguments d'autorité pour favoriser l'assimilation des nouvelles connaissances.
EP3	La compréhension locale (centrée sur le muscle) est plus importante que la compréhension systémique dans l'apprentissage de la circulation sanguine (échange gazeux O_2 et CO_2 simultanés dans les muscles et les poumons avec mise en mouvement par le cœur).

Ainsi, le dispositif de formation par la simulation prend le rôle de brouillon qui permet de mettre en évidence le changement de focale d'interventions d'enseignement en cours de formation. En analysant les réponses fournies lors de l'activité finale [Figure 1], servant de post-test réalisé après la simulation et le débriefing, il est possible d'observer un changement de focale de cet enseignant puisqu'il relève de nouveaux obstacles épistémiques:

- 1- Rôle des poumons : le sang, sur le schéma, passe pour les poumons, mais ressort inchangé.
- 2- Rôle du cœur : du sang appauvri en O_2 et riche en CO_2 sort du cœur pour aller dans le muscle. L'élève n'a pas compris que le rôle du cœur était d'assumer une circulation unique chargée d'approvisionner les muscles en O_2 et que le muscle absorbait d' O_2 et le chargeait en CO_2 .

Nous pouvons inférer que l'enseignant abandonne l'impératif d'une légende et se focalise sur le rôle des poumons et du cœur, ainsi que l'importance d'une circulation unique, pour travailler les obstacles épistémiques de l'élève. Il passe d'une analyse locale (le muscle) à une analyse systémique incluant les besoins du muscle (le rôle du cœur et des poumons lors des échanges de O_2 et CO_2). Ce changement peut être compris comme la conséquence de deux mouvements. Premièrement, son choix de gérer son intervention auprès de cet élève passe au

raisonnement du type fonctionnement-fonction⁴⁰ en incluant les besoins du muscle en nutrition (plus spécifiquement, l'absorption de l'O₂ et la libération du CO₂). Deuxièmement, ce changement peut être compris comme le signe d'une assimilation de nouvelles connaissances apportées par le milieu (le dispositif de formation) puisque lors des échanges pendant le débriefing, le groupe a mis l'accent sur ces notions pour argumenter auprès des élèves lors de la validation des hypothèses proposées.

Les traces écrites des interventions proposées par l'enseignant lors de la deuxième question de l'activité finale ont aussi donné de l'importance aux poumons et au muscle :

1- Pour quelle(s) raison(s) le sang passe-t-il par les poumons ?

Amener l'élève à comprendre la raison d'être de la circulation sanguine.

2- Pour quelle(s) raison(s) le sang passe-t-il dans le muscle ?

Dans sa réponse, l'enseignant schématise le but de ces deux questions, en dessinant deux flèches. Chacune sort d'une des deux questions (1 et 2) et va vers la phrase mise au centre : « Amener l'élève à comprendre la raison d'être de la circulation sanguine ».

Nous pouvons comprendre que l'enseignant abandonne sa stratégie de poser des questions déstabilisantes et pose des questions qui peuvent favoriser le raisonnement des élèves à partir de la raison d'être de la circulation sanguine (le sang doit alimenter le muscle en O₂ et de le débarrasser de CO₂, et doit donc aussi aller au poumon *via* le cœur pour effectuer l'échange inverse). Le dispositif de formation par la simulation, en tant que brouillon, fait voir ce changement de posture de l'enseignant pendant la formation, concernant la place accordée aux raisonnements de l'élève.

Nous comprenons également qu'à la fin de la formation, la posture de l'enseignant dans son discours a évolué. Il considère qu'il doit avoir une posture d'accompagnement des élèves dans la production de leurs arguments en confrontant les élèves au caractère possible ou impossible de leurs arguments, notamment ce qui concerne l'apport de dioxygène au muscle en tant que besoin.

Les nouveaux éléments d'EP inférés de cette analyse pourraient être les suivants [Tableau 2] :

Tableau 2 : EP'1, EP'2 et EP'3

EP'1	La compréhension du phénomène est un préalable au respect des codes
EP'2	Pour faire évoluer le modèle explicatif des élèves, il faut avoir une posture d'accompagnement des élèves dans la production de leurs arguments en les plaçant face à des possibilités et d'impossibilités de leurs arguments et arriver à la construction des nouvelles connaissances.
EP'3	La compréhension de la circulation sanguine nécessite une approche systémique et non pas locale.

Le rapport au besoin du muscle s'est maintenu stable tout au long du dispositif de formation. Cependant, le changement de focale par rapport aux rôles des poumons et du cœur peut être inféré comme résultant des apports du dispositif de formation.

Nous comprenons que le dispositif de formation par la simulation a permis de faire évoluer la manière de raisonner de l'ED pour valider ou invalider une proposition d'élève. Lors de ses interventions, sa posture plutôt évaluative, qui s'appuyait sur des arguments du type vrai ou faux (scientifiquement) a évolué vers une posture d'accompagnateur, qui s'appuie sur les arguments de l'ordre du possible et de l'impossible.

ÉLÉMENTS DE CONCLUSION

Étant donné que certains des déterminants de l'action enseignante pèsent sur les choix didactiques en situation, cette formation a été pensée et construite dans un premier temps pour saisir certains des éléments de l'EP des enseignants – comme autant d'organiseurs de la pratique – lors de régulation des interactions pendant des moments liés à la production d'hypothèses en sciences.

Dans cette étude, nous avons constaté que certains éléments d'EP d'un même enseignant débutant peuvent évoluer, tandis que d'autres restent stables. Ce mouvement peut être attribué aux stimuli du milieu, dans le sens « d'environnement d'action »⁴¹. Le dispositif de formation – par son rôle de brouillon – a permis à la chercheuse d'accéder en partie à certains échafaudages de la pensée des ED⁴² relatifs à certains des choix didactiques en situation lors de l'enseignement de la circulation sanguine.

Dans un deuxième temps, l'analyse des interactions des ED lors de la simulation et du débriefing permettront d'identifier les éventuels déplacements d'éléments d'EP. Il nous semble alors possible de dire que le dispositif de simulation parce qu'il permet de s'essayer à des gestes professionnels, puis de les réviser et/ou de les enrichir, peut être considéré comme un analogue du brouillon. Comme celui-ci, il permet de s'essayer sans risques et donc de prendre le risque... de s'essayer à d'autres pratiques ! Nous pourrions alors mieux appréhender les éléments du dispositif de formation par la simulation qui ont permis l'évolution de l'EP des enseignants débutants.

Ces premiers résultats montrent que la simulation, bien que pouvant être considérée comme un brouillon de la pratique de classe en situation réelle, permet néanmoins, comme la pratique réelle, de faire évoluer les épistémologies pratiques de l'enseignant étudié. La simulation, considérée comme un brouillon de l'activité, n'en est pas moins un outil de formation des enseignants qui permet aux ED l'entraînement sur des situations de classe au travers la réflexion sur leurs choix didactiques.

NOTES :

¹ Boilevin Jean-Marie, Delserieys-Pedregosa Alice, Brandt-Pomares Pascale, Coupaud Magali, « Démarches d'Investigation : histoire et enjeux », dans Marlot Corinne, Morge Ludovic (dir.), *L'investigation scientifique et technologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 11-32.

² Marlot Corinne, Morge Ludovic, *L'investigation scientifique et technologique*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

³ Marlot Corinne, Morge Ludovic, « Des normes professionnelles à caractère doxique aux difficultés de mise en œuvre de séquences d'investigation en classes de sciences : comprendre les déterminations de l'action. » *Recherches en Éducation*, vol. 21, 2015, p. 123-137. URL : <http://journals.openedition.org/ree/7555>

⁴ Morge Ludovic, « L'opération de contrôle dans l'activité cognitive des enseignants étudiée par la méthode de la simulation croisée », *Revue Française de Pédagogie*, vol. 147, 2004, p. 5-14.

⁵ Batt Marie Anne Rosalia, *Les effets de l'engagement par le brouillon sur des scripteurs au collège*. Thèse de doctorat, Université Bordeaux Segalen, 2012, p. 12-423.

⁶ Batt Marie Anne Rosalia, *Les effets de l'engagement...., op. cit.*

⁷ Prieur Michèle, Paindorge Martine, Monod-Ansaldi Réjane, Fontanieu Valérie, « Les enseignants de sciences et de technologie face aux démarches d'investigation prescrites dans le secondaire », dans Marlot Corinne, Morge Ludovic (dir.), *L'investigation scientifique et technologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 64-77.

Marlot Corinne, Morge Ludovic, *L'investigation scientifique...., op. cit.*

⁸ Morge Ludovic, « Les difficultés des enseignants à gérer les phases de conclusion au cours d'une investigation », dans Marlot Corinne, Morge Ludovic (dir.), *L'investigation scientifique et technologique*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 134-149, p.134.

⁹ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰ Morge Ludovic, Toczec Marie-Christine, Chakroun Nadia, « A Training Program on Managing Science Class Interactions: its Impact on Teachers' Practices and on their Pupils' Achievement », *Teaching and Teacher Education*, vol. 26, n°3, 2010, p. 415-426.

¹¹ Morge Ludovic, *De la modélisation didactique à la simulation sur ordinateur des interactions langagières en classe*, note de synthèse, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008, p. 22.

¹² Morge Ludovic, *De la modélisation didactique...*, op. cit., p. 32.

¹³ Huberman Michael, *La vie des enseignants : évolution et bilan d'une profession*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1989, p. 13.

¹⁴ Morge Ludovic, *L'opération de contrôle dans...*, op. cit.

¹⁵ Morge Ludovic, *De la modélisation didactique...*, op. cit.

¹⁶ Koslowski Adrien, *Analyse et caractérisation de pratiques d'enseignement de différentes spécialités en Sciences de l'Ingénieur: Étude de cas d'une séance sur l'énergie en Enseignement Technologique Transversal*, Thèse de doctorat, Université Clermont-Auvergne, 2019, p. 1-557.

¹⁷ Leblanc Serge, Ria Luc, Dieumegard Gilles, Serres Guillaume, Durand Marc, « Concevoir des dispositifs de formation professionnelle des enseignants à partir de l'analyse de l'activité dans une approche enactive », *Activités*, vol. 5, n°1, 2008, p. 58-78. [en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/activites/1941>

¹⁸ Marlot Corinne, Morge Ludovic, *Des normes professionnelles à caractère doxique ...*, op. cit.

¹⁹ Marlot Corinne, Boivin-Delpieu Géraldine, Küll Claudia, « Le rôle de l'épistémologie pratique du professeur dans la mobilisation de certaines normes auto prescrites, en classe de sciences au premier degré », *Revue Éducation & didactique*, sous presse.

²⁰ Sensevy Gérard, « L'action didactique. Éléments de théorisation », *La revue suisse des Sciences de l'Éducation*, vol. 28, n°2, 2016, p. 205-225.

²¹ Batt Marie Anne Rosalia, *Les effets de l'engagement...*, op. cit.

²² *Ibid.*

²³ Marlot Corinne, Roy Patrick, « La Communauté Discursive de Pratiques : un dispositif de conception coopérative de ressources didactiques orienté par la recherche », *Formation et pratiques d'enseignement en questions : revue des HEP de Suisse romande et du Tessin*, vol. 26, 2020, p. 163-184. [en ligne] URL : <http://hdl.handle.net/20.500.12162/3896>

²⁴ Sensevy Gérard, *L'action didactique. Éléments...*, op. cit.

Sensevy Gérard, « Des catégories pour décrire et comprendre l'action didactique », dans Sensevy Gérard, Mercier Allan (dir.), *Agir ensemble. L'action didactique conjointe du professeur et des élèves*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 13-49.

²⁵ *Ibid.*

Sensevy, Gérard, *Le sens du savoir*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

²⁶ *Ibid.*, p. 106.

²⁷ Brousseau Guy, « L'échec et le contrat », *Recherches : La politique de l'ignorance*, vol. 41, 1980, p. 177-182.

²⁸ Chevallard Yves, *La transposition didactique : Du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble, La pensée sauvage, 1991.

²⁹ Amade-Escot Chantal, « De la nécessité d'une observation didactique pour accéder à l'épistémologie pratique des professeurs », *Recherches en éducation* [En ligne], n°19 (consulté le 05 juin 2023). URL : <http://journals.openedition.org/ree/8284>

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 19.

³² Marlot Corinne, Boivin-Delpieu Géraldine, Küll Claudia, *Le rôle de l'épistémologie pratique...*, op. cit.

³³ *Ibid.*, p. 2.

³⁴ Tiberghien Andrée, Malkoun Loyal, Seck Mouhamadoune, « Analyse des pratiques de classes de physique : Aspects théoriques et méthodologiques », *Les Dossiers des Sciences de l'Éducation*, vol. 19, n°1, 2008, p. 61-79. URL : <https://doi.org/10.3406/dsedu.2008.1131>

³⁵ Orange Christian, *Enseigner les sciences : Problèmes, débats et savoirs scientifiques en classe*, De Boeck, 2012.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Orange Christian, *Enseigner les sciences ...*, op. cit.

³⁹ Sensevy, Gérard, *Le sens du...*, op. cit.

⁴⁰ Orange Christian, *Enseigner les sciences...*, op. cit.

⁴¹ Sensevy, Gérard, *Le sens du...*, op. cit., p. 106.

⁴² Batt Marie Anne Rosalia, *Les effets de l'engagement...*, op. cit.

Dossier

*Représentations
sociales*



Sociopoétique et représentations : interrogation sur les termes et les enjeux

Alexandra Grand

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

Pour commencer, il faut souligner la difficulté d'appréhender le terme générique de « représentations » et définir, en les limitant, celui de « représentations sociales ». Rappelons qu'il s'agit d'une notion très ancienne puisqu'on retrouve cette interrogation dès Aristote avec la question de la *mimèsis*. La première difficulté consiste donc à circonscrire la définition car le terme de « représentations » touche quasiment tous les domaines. Le terme en lui-même est sujet d'âpres discussions et questionne toujours autant. La notion de représentation fait partie intégrante de la réflexion au sein de la sociopoétique. En outre, cette dernière interroge également les mouvements littéraires et l'acte créateur en lui-même. Il convient également de distinguer « représentation » et « représentation sociale ». Les représentations sociales sont-elles préexistantes à l'individu, constituent-elles un réseau complexe indépendant ? Quelle est la place du sujet au sein de celles-ci ?

L'importance de cette notion au sein de la sociopoétique nous amène à nous interroger sur ces deux termes, sur leur interaction et leurs enjeux. Ainsi nous aborderons d'abord les définitions et interrogations sur ces notions avant de nous intéresser aux enjeux et finalités.

I. DÉFINITIONS ET INTERROGATIONS

Les définitions de ce terme sont nombreuses ainsi que le prouve une lecture de celles proposées par le dictionnaire *Larousse* :

- Action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe.
- Image, figure, symbole, signe qui représente un phénomène, une idée.
- Action de représenter par le moyen de l'art ; œuvre artistique figurant quelque chose, quelqu'un.

- Action d'évoquer quelque chose, quelqu'un par le langage.
- Connaissance fournie à l'esprit par les sens ou par la mémoire.
- Perception, image mentale, etc., dont le contenu se rapporte à un objet, à une situation, à une scène, etc., du monde dans lequel vit le sujet¹.

L'étymologie du terme est la suivante : emprunté au latin *repraesentatio*, -onis « action de mettre sous les yeux » d'où « image », formé sur le supin *repraesentatum*, du verbe *repraesento* : rendre présent, mettre devant les yeux. Comme nous l'avons mentionné l'idée de représentations prend source dès Aristote et les auteurs se sont longuement interrogés sur cette dernière par la suite. Le fait de représenter est une action de l'esprit, comme le précise Pierre Guenancia dans son ouvrage *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation* : « [...] que ce soit sur le mode de la fiction, du jeu, de la réflexion, la représentation est toujours la manifestation de la liberté de l'esprit par rapport à ce que l'on nomme, à juste titre, la réalité »². Ainsi chaque individu pourrait produire ses propres représentations, d'où l'intérêt du questionnement sur l'interaction des dimensions individuelles et collectives de cette notion. Si l'esprit est créateur des représentations, nous pourrions penser qu'elles sont individuelles et différentes pour chacun. Pourtant, il faut aussi compter avec l'ensemble des représentations constitué par l'environnement de la personne. De fait, il est avant tout nécessaire de convoquer le contexte historique de l'œuvre dans lequel baigne l'auteur et les représentations culturelles et sociologiques que forge ce dernier. La représentation renvoie toujours finalement au concret. Même pour une idée ou une notion, il s'agit de lui faire prendre forme. Comme l'indique Alex Gagnon :

[...] représenter, c'est rendre manifeste quelque chose. La représentation renvoie toujours au processus et à la forme par lesquels une « réalité », matérielle ou immatérielle, réelle ou fictive, se trouve montrée, évoquée ou présentée à un public (que celui-ci soit réel ou virtuel, effectivement présent ou seulement imaginé). En somme, la notion de représentation nomme la manière qu'a une chose d'être manifestée ou de se manifester elle-même.³

Ainsi nous pouvons lier de manière logique la notion à la sociopoétique qui se veut elle-même une étude des représentations, en

particulier sociales. Les représentations sont toujours présentes car l'auteur cherche nécessairement à « représenter un monde » et il ne peut donc échapper aux représentations sociales et à l'imaginaire de son époque. Le texte lui-même se veut d'ailleurs une représentation comme nous l'aborderons plus loin. Si nous poursuivons dans un condensé des définitions et des interrogations possibles autour de ce terme, ajoutons également qu'une journée d'étude sur le sujet a eu lieu à Paris en 2018 qui prouverait – si besoin était – que la question demeure encore épineuse de nos jours. Il a été alors rappelé les problèmes que causait la traduction de *mimésis* sous le terme de « représentations ». De ce fait, comme l'indiquait la recherche sur ce sujet, il s'est établi un questionnement entre la notion de représentations et celle de correspondance à la réalité. Ainsi citons la synthèse de Fabrice Moulin et d'Alain Vaillant sur ce point particulier :

Il est aujourd'hui fréquent de traduire la notion aristotélicienne de « *mimésis* » par « représentation » ; en 1969, la traduction française de l'ouvrage d'Erich Auerbach (*Mimésis*, aux éditions Gallimard) indiquait dans son titre que la « représentation de la réalité » (« *Dargestellte Wirklichkeit* », en allemand) était le synonyme de « *mimésis* ». Le problème de la « représentation littéraire » s'est donc confondu avec ceux que posent la fiction (narrative ou dramatique) et le réalisme (du roman, pour l'essentiel). Mais toute œuvre littéraire, comme tout acte de langage de manière plus générale, a une fonction de représentation. Le symbole poétique des romantiques ou de Mallarmé représente l'idée ; l'expression lyrique est hautement représentative ; l'opposition avancée par le philosophe Jacques Rancière, entre littérature de représentation et littérature d'expression (*La Parole muette*, Fayard/Pluriel, 2010), est elle-même labile et discutable. Le sous-titre même de l'ouvrage d'Auerbach, « représentation de la *réalité* », suggère d'ailleurs qu'il existe évidemment d'autres types de représentation littéraire.⁴

Ainsi la question centrale est rapidement devenue la question entre la réalité et la représentation. Cette dernière est-elle réelle ou un reflet ? Cette manière de percevoir les choses a conduit à une réflexion sur la fiction et le réalisme en littérature. Comment faire vrai dans un roman ? D'ailleurs s'agit-il de « faire vrai » ? Le récit doit être réel dans le sens où il se veut une peinture fidèle de la réalité puisque le réalisme désire la retranscrire au plus près. Toutefois, Maupassant avait déjà souligné

à son époque que les réalistes eux-mêmes étaient davantage des « illusionnistes », bien que de génie, que des peintres exacts de la réalité.⁵ En outre, il faut distinguer « représentations » de « représentations sociales ». Au sein du questionnaire premier sur le terme de base naît une réflexion sur l'étendue de ce que constituent les représentations sociales. Ainsi comme l'indique Pierre Mannoni dans son introduction au sujet des représentations sociales :

Le questionnaire est donc multiple mais une certitude demeure, on ne peut se détacher de la question des représentations. Abordons plus précisément maintenant ce que nous nommons « représentations sociales ». Elles sont au cœur même de notre existence. Comme le souligne Pierre Mannoni : « Les représentations sociales sont à la base de notre vie psychique. Elles sont les pièces essentielles de notre épistémologie [...]. Situées à l'interface du psychologique et du sociologique, les représentations sociales sont enracinées au cœur du dispositif social.⁶

Il est évident que la notion de « représentations » en soi tout comme celle de « représentations sociales » est prépondérante dans l'optique sociopoétique, la sociopoétique se construit sur, autour, par rapport à celles-ci. Effectivement rappelons que la sociopoétique telle que la définit Alain Montandon est « un champ d'analyse qui, nourri d'une culture des représentations sociales comme avant-texte, permet de saisir combien celui-ci participe de la création littéraire et d'une poétique »⁷. Pour lui, « les représentations et l'imaginaire social informent le texte dans son écriture même »⁸. Ainsi nous baignons dans une réalité dont nous ne nous apercevons même plus mais qui joue indiscutablement sur la perception du monde et sur tout acte créateur comme l'indique ce que nous pourrions nommer « l'allégorie des poissons ». Comme il l'écrit :

Définir les représentations sociales nous fait penser à la définition de l'eau. Qu'est-ce que l'eau ? Il y avait une fois deux jeunes poissons et un vieux. Tout en nageant le vieux salue les jeunes : « Bonjour les jeunes, comment est l'eau aujourd'hui ? » Les deux poissons nagent encore un bout de temps tout en se regardant mutuellement et finissent par s'exclamer : « Mais bon dieu, qu'est-ce que c'est que cette eau dont il parle ? » Il en est ainsi des représentations sociales. C'est un milieu dans lequel nous vivons (et par lequel nous vivons, car elles nous sont indispensables) et dans lequel nous baignons

tant que nous finissons par ne pas en avoir conscience. Autrement dit, les réalités les plus importantes et les plus évidentes sont souvent celles qu'il est le plus difficile de voir et dont il est le plus difficile de parler. [...]

Les représentations sociales sont la base de notre vie psychique. Elles englobent aussi bien des concepts (le beau, le bien, le vrai), des objets physiques (un animal, des arbres, un marteau, etc.) ou des objets sociaux (vêtements, savoir-vivre, danse, etc.), des catégories sociales ou professionnelles (professeur, psychanalyste, paysan), etc.⁹

Nous ne pouvons éviter les représentations sociales. Elles constituent notre société et notre environnement. Il s'agit de notre base et référent culturel à la fois. Ainsi la notion de « représentation » est extrêmement complexe et sa liaison avec la sociopoétique n'est plus à démontrer. Envisageons maintenant une réflexion plus poussée afin de nous conduire sur les enjeux de telles notions et éventuellement leur finalité.

II. ENJEUX ET FINALITÉS

La représentation littéraire est celle qui paraît le plus problématique. La représentation tend à être critiquée du fait de son rapport étroit avec le questionnement sur la réalité si nous prenons celle-ci dans sa référence à la mimésis précédemment évoquée. Selon Platon, une représentation est par définition une image fausse qui ne correspond pas à la réalité.

Dans la pensée platonicienne, l'image est la découverte du monde et de soi-même, elle voile et dévoile. Elle est le lieu où s'élabore la *psyché*. Dans le miroir on peut se voir soi-même en train de voir. La révolution platonicienne porte principalement la critique des images mythologiques, la condamnation de l'illusion et des ruses du simulacre. Dans la *République* (notamment Livre VI) s'échafaude une théorie de la connaissance, qui veut dépasser les illusions du réel et des discours mythiques, pour atteindre une connaissance vraie, dite ontologique des choses, de la nature, de la pensée et de l'Être. Le projet socratique souhaite dépasser les apparences et les illusions dans un éveil de la pensée, forme la plus haute des choses de la nature.

[...] La négativité de l'image se résume dans son néant ontologique. Elle ne peut que ressembler à, ou imiter-mimer

(*mimesis*) la chose qui existe. Elle n'est qu'illusion, pur produit de la perception. Le sophiste, qui est le spécialiste et le rentier de l'illusion et de la tromperie se sert du pouvoir mimétique de l'image.¹⁰

Pour Platon, il ne saurait être question qu'une représentation puisse être la réalité. Nulle vérité n'est accessible par ce biais, nécessairement faussé. Comment accéder à la réalité, à une vérité à travers une image fallacieuse ? Voici le paradoxe qui nous occupe. De ce fait, d'autres manières d'aborder la situation peuvent être convoquées. Ainsi, nous pouvons considérer que le récit n'est pas une représentation de la réalité mais déjà une interprétation. En outre, le critère de vérité se déplacerait. C'est d'ailleurs ce que soulignent Daniel Sangsue et Michel Vanoosthuyse :

La mimésis romanesque repose sur certaines composantes : l'évolution de l'épopée au roman, les objets de la mimésis romanesque (le cœur humain, la société), les opérateurs de la mimésis comme la vraisemblance, l'effet de réel (Barthes bien sûr mais aussi Champfleury qui permet de nuancer les raccourcis au sujet du réalisme - interprétation plutôt qu'imitation servile -) et le narrateur, conscience organisatrice - qui méritait plus que le seul texte de Bourget. La crise du récit est parfaitement introduite et illustrée par Bakhtine qui établit la distinction entre forme « monologique » du roman (totalité faite de types et organisée par un narrateur autoritaire) et forme « dialogique » ou « polyphonique » mettant à mal la conception d'une représentation univoque du monde (Dostoïevski, Musil, avant le Nouveau Roman « anti-représentation » et « auto-représentation » selon Ricardou). Le « mentir-vrai » finalement souligne que l'illusion mimétique demeure mais que la question semble se déplacer de la valeur de vérité qui serait inhérente au récit à celles de croyance sollicitée chez le lecteur et de visée pragmatique, le roman ayant une force référentielle ainsi définie par Ricœur : « En dressant ainsi la carte de l'action, l'homme du récit produit le même effet de référence que le poète qui, selon Aristote, imite la réalité en la réinventant mythiquement. »¹¹

Il n'existe donc pas de représentation univoque du monde. Il s'agit donc d'inventer voire même de réinventer. Nous créons nos propres références « réelles » dans le récit. Abordons maintenant le point essentiel de notre rapport à la sociopoétique, la particularité des

représentation sociales. La littérature possède un rôle social et elle est liée aux représentations mais elle convoque également en elle toutes les représentations de la société dans laquelle elle s'inscrit. Dès la fin du XIX^e siècle, la littérature prend une dimension collective, en particulier sous l'impulsion des sciences sociales et des développements de certains écrivains et philosophes. On assiste à la naissance de la société comme sujet et objet littéraire de prédilection. Les écrivains réalistes attestent de cette nouvelle prise en compte. C'est d'ailleurs ce que soulignent Henri Leroux, Alain Pessin, Lise Queffélec-Dumasy, avec la collaboration de Patrice Terrone dans le compte-rendu de la journée précédemment évoquée :

Les textes littéraires retenus - XIX^e et XX^e siècles - attestent la naissance d'un objet - la société - et d'un centre de la représentation - l'homme - dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. La représentation trouve alors sa composition entre fragmentation et tout organisé (J. Romains contre Balzac). Ce chapitre se clôt habilement sur la question de l'engagement porté par le contenu (Sartre) mais surtout par la forme, le style s'avérant dès lors politique (Hugo). Alors, la représentation peut confiner à l'anti-représentation, ici représentée par Breton reprochant à Joyce même sa tendance à l'imitation et à l'illusion romanesque.¹²

Les représentations sociales sont difficiles à cerner et à catégoriser. Ainsi comme le précise Alain Montandon dans son article :

Pierre Mannoni écrit fort justement que l'un des principaux problèmes qui se posent est de connaître quelles sont les limites des représentations sociales : leurs contours mais aussi l'étendue du champ social concerné, les référents culturels évoqués explicitement ou implicitement, les mécanismes intrapsychiques conscients et inconscients impliqués, les pratiques sociales et les processus psychologiques à l'œuvre, les cadres institutionnels ou simplement sociaux intéressés. Bref, les représentations sociales sont présentes dans la vie mentale des individus aussi bien que des groupes et sont constitutives de la pensée.

Pour les psychosociologues contemporains, les études se font à partir de questionnaires, d'enquêtes, d'interviews, ou de sondages pour analyser par exemple les représentations sociales de la psychanalyse ou de la maladie. Pour nous littéraires qui travaillons essentiellement sur le passé, ces méthodes

d'investigation sont inappropriées. Les représentations sociales impliquent une interdisciplinarité essentielle, car elles relèvent aussi bien de l'histoire que de la psychologie, de la sociologie, de l'anthropologie, de l'ethnologie, de l'imagologie, des sciences des religions, de la linguistique ou de l'histoire de l'art. [...]

Dans un second temps, une fois le champ des représentations sociales mis en place (bien entendu l'exhaustivité ne peut être complète, d'autant que les représentations sociales ne sont ni homogènes, ni sans contradictions), on s'intéresse à la manière dont l'auteur perçoit et juge la société. Autrement dit, on voit comment il exprime et met en scène ces représentations, d'une part parce qu'il les partage pleinement. Premier cas. Il s'agit alors de voir comment il les construit esthétiquement par l'objet littéraire.

D'autre part, deuxième cas, on voit comment il en est pour partie conscient et comment il en prend pour partie distance (ou encore s'oppose totalement à celles-ci) et crée à partir de cela son œuvre. Cela dit, l'écart esthétique provocateur, dans l'exemple des avant-gardes par exemple, témoigne que l'effet ne peut exister que s'il entre encore en résonance avec les représentations sociales de l'époque – une œuvre totalement indépendante et sans lien aux représentations non seulement n'est pas concevable, mais l'idée même en serait absurde.

La finalité de la perspective sociopoétique à partir des représentations sociales est bien une véritable poétique.¹³

Étudier les représentations nécessite donc une nécessaire ouverture. Ces dernières sont au cœur de l'acte créateur et construisent les références et la pensée des auteurs. Elles sont indissociables de l'individu et de ses conceptions. Nous constatons ainsi que la question des représentations sociales est extrêmement complexe. Le fait d'étudier celles-ci dans le champ littéraire nécessite une interdisciplinarité. Ainsi, que l'auteur utilise les représentations sociales de son époque ou s'en éloigne, cela revient au même ; elles sont la base de sa construction de pensée. Les représentations sociales constituent un lieu privilégié où se joue la pensée sociale. Il existe ainsi une pensée collective qui naît de ces représentations et du milieu culturel évoqué. Durkheim (1898) fut l'un des premiers à montrer le caractère essentiel de la pensée sociale. Il en révéla les caractéristiques et insista particulièrement sur la primauté du social par rapport à l'individuel. Il met ainsi en place un phénomène de conscience

collective auquel nul ne peut échapper. Serge Moscovici poursuit cette voie tout en amenant d'autres éléments de réflexion. Ce dernier propose en effet de changer le concept des représentations collectives en « phénomènes de représentations sociales ». Comme l'indique Christian Guimelli dans *La Pensée sociale* évoqué par Pina Lalli dans son article intitulé « Représentations sociales et communication » :

[...] le concept a été replacé d'emblée dans un cadre théorique remarquablement structuré et cohérent, qui a ouvert la voie à une importante série de recherches. La fonction première des représentations sociales est d'interpréter la réalité qui nous entoure d'une part entretenant avec elle des rapports de symbolisation et d'autre part en lui attribuant des significations.¹⁴

Erving Goffman, quant à lui, assimile le monde social à la métaphore du théâtre, l'interaction à une représentation, et les individus en présence à des acteurs ou à des spectateurs. Enfin, nous aboutissons à une autre manière de saisir la représentation et son utilité à travers Heidegger. Pour lui, comme l'indique Pierre Guenancia : « La représentation ne se substitue pas à la réalité, contrairement à ce qui est souvent dit, mais elle la fait voir comme de l'extérieur et elle permet de desserrer le lien avec ce qui nous est trop familier pour être perçu »¹⁵. Ainsi, la représentation permettrait d'atteindre la réalité et la vérité. Elle permettrait de la connaître autrement. On pourrait même voir mieux ou de l'intérieur.

La notion de représentation est intrinsèquement liée à l'acte créateur lui-même. En effet, il faut souligner que la notion de représentation ou de « scénographie » auctoriale participe elle-même de l'acte créateur, si l'on reprend la démonstration de José-Luis Diaz repris par Jérôme Meizoz :

[José-Luis Diaz] envisage l'auteur comme une représentation sociale imaginaire. [...] Dans *L'Écrivain imaginaire. Scénographies autoriales à l'époque romantique*, il reformule la question de l'auteur, à partir notamment des travaux de Dominique Maingueneau. Diaz propose de distinguer trois niveaux, légèrement distincts de la tripartition du linguiste : l'auteur réel ou la personne civile, soit l'homme saisi dans les biographies ; l'auteur textuel ou l'écrivain, « être de lettres » dont parlait Valéry et sujet textuel ; enfin, l'écrivain imaginaire soit l'ensemble des représentations de l'auteur.¹⁶

L'auteur lui-même constitue en soi une représentation. L'auteur est donc constitué de trois parties et dans chacune d'elle, les représentations sont capitales.

Ainsi la définition du terme et du concept de représentation est très délicate à délimiter. La notion de « représentations sociales » ajoute encore à la complexité des interrogations. Ces dernières sont essentielles à toute sociopoétique. La sociopoétique est intrinsèquement liée à la notion de représentations. L'évolution des finalités et des enjeux montre clairement la richesse de cette question ainsi que sa complexité. La notion se place à plusieurs niveaux et interroge puissamment sur la notion romanesque et celle d'auteur. Ainsi il est démontré que l'auteur ne peut se détacher des représentations, quel que soit le sens qu'on puisse lui attribuer. Il constitue lui-même une forme de représentation.

NOTES :

¹ Larousse [En ligne], entrée « représentation », Poinsoft SA, 1998,. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/repr%C3%A9sentation/68483>.

² Guenancia Pierre, *Le regard de la pensée*. Philosophie de la représentation, Paris, PUF, 2015, p. 14.

³ Gagnon Alex, « Représentation », dans Glinier Anthony et Saint-Amand Denis (dir.), *Le lexique socius* [En ligne] (consultée le 09 juin 2022). URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/189-representation>.

⁴ Moulin Fabrice, Vaillant Alain, 6 octobre 2018 [Journée d'étude], *La représentation littéraire*, Paris. URL : <https://csf.parisnanterre.fr/recherches/journee-detude-cpge-la-representation-litteraire>.

⁵ Se référer ici à la préface de son roman *Pierre et Jean* dans lequel il expose son point de vue. Il écrit ainsi : « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.

J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. » (Maupassant Guy (de), *Pierre et Jean*, Malesherbes, Flammarion, 2008, p. 48.)

⁶ Mannoni Pierre, « Introduction », *Les représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2010, p. 5-10, (consulté le 18 décembre 2021). [en ligne] URL : <https://www.cairn.info/les-representations-sociales--9782130554578-page-5.htm>.

⁷ Montandon Alain, « Sociopoétique », *Sociopoétiques*, n°1, mis à jour le : 25/09/2020, [en ligne] (consulté le 19 mars 2021). URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/sociopoetiques/index.php?id=640>.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Reverchon Mathias, *Imagination et Représentation chez Platon*, Philosophie [En ligne], n°23, 2020, mis en ligne le 09 juillet 2021, [en ligne] (consulté le 07 avril 2023). URL : <http://journals.openedition.org/philosophique/1408> ; DOI : 10.4000/philosophique.1408.

¹¹ Raynal-Zougari Mireille. *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*. Comptes-rendus sous la direction de Pierre Glaudes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 1999 in *Littératures*, n°45, automne 2001. pp. 311-315 [en ligne] (consulté le 18

décembre 2021).

URL : www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2001_num_45_1_2177_t1_0311_0000_2.

¹² *Ibid.*

¹³ Montandon Alain, « *Sociopoétique* », *op. cit.*

¹⁴ Lalli Pina, « Représentations sociales et communication », *Hermès, La Revue* [En ligne], 2005/1 (n° 41), p. 59-64. DOI : 10.4267/2042/8953. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-1-page-59.htm>.

¹⁵ Guenancia Pierre, *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, chapitre *Pourquoi parler encore de la représentation ?*, Paris, Presses Universitaires de France, « Fondements de la politique », 2009, p. 9-20, [en ligne] (consulté le 06 mars 2023). URL : <https://www.cairn.info/le-regard-de-la-pensee--9782130577720-page-9.htm>.

¹⁶ Meizoz Jérôme, *La Littérature « en personne »*, introduction *Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève-Paris, Slatkine, « Érudition », 2016, [En ligne], (consulté le 20 décembre 2021). URL : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Exposition_de_l%27auteur.

La figure de la vieille fille et l'espace du salon bourgeois chez Balzac : la sociabilité d'un type social marginal

Claire Lépinay

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherche sur les Littératures et la Sociopoétique)

L'expression « vieille fille » désigne une « femme qui [est] arrivé[e] à un âge avancé sans se marier »¹, selon *Le Grand Dictionnaire Larousse Universel du XIX^e siècle*. Cette définition accuse le manquement de la femme qui n'a pas accompli le rôle qui lui incombe, c'est-à-dire devenir une épouse, puis une mère. Ce manque associé au type de la vieille fille renvoie à des représentations sociales négatives qui relèvent du stéréotype, c'est-à-dire « de clichés mentaux stables, constants et peu susceptibles de modification. Ils sont constitutifs de l'opinion d'un groupe. Les stéréotypes produisent des biais dans la catégorisation sociale par simplification extrême, généralisation abusive et utilisation systématique et rigide »², comme l'explique Pierre Mannoni. Cécile Dauphin a étudié l'histoire du stéréotype de la vieille fille, elle affirme :

quels que soient les traits particuliers de sa physionomie, de son caractère, de sa physiologie et de sa vie sociale, la vieille fille fait toujours référence à une déviance par rapport à l'idéal féminin, idéal défini par un statut juridique, par une conception de l'amour, par un déterminisme biologique ou par des codes de beauté féminine.³

Je souhaite explorer comment cette déviance se manifeste dans la sociabilité de la vieille fille bourgeoise à l'aide de la sociopoétique qu'Alain Montandon définit « comme un champ d'analyse qui, nourri d'une culture des représentations sociales comme avant-texte, permet de saisir combien celui-ci participe de la création littéraire et d'une poétique »⁴. Il s'agira d'explorer les représentations sociales de la vieille fille et sa sociabilité, c'est-à-dire son « aptitude à vivre en société » alors que son statut social l'inscrit en marge de la société, par rapport aux femmes mariées.

J'étudierai dans quelle mesure la vieille fille peut être assimilée à l'espace de pouvoir qu'est le salon. Je me pencherai dans un premier temps sur le salon comme miroir de la société et dans un second temps sur la reconfiguration de la société permise par la vieille fille.

Le corpus d'étude comprend quatre œuvres de Balzac qui mettent en scène des vieilles filles : *Le Curé de Tours*⁵ publié en 1832, *La Vieille fille*⁶ publié en 1836, *Le Cabinet des Antiques*⁷ publié en 1838 et *Pierrette*⁸ publié en 1840. L'ensemble de ces œuvres fait partie des *Scènes de la vie de Province*. Dans chacun de ces romans, on retrouve une vieille fille dont la sociabilité est un enjeu notamment à travers le lieu du salon. *Le Curé de Tours* et *Pierrette* font partie du sous-ensemble intitulé *Les Célibataires*. Sophie Gamard dans *Le Curé de Tours* et Sylvie Rogron dans *Pierrette* aspirent toutes deux à intégrer un salon bourgeois. Ils sont présidés respectivement par Mme Listomère et Mme Tiphaine. Balzac rassemble *La Vieille fille* et *Le cabinet des antiques* sous l'intitulé *Les Rivalités*. Il présente une vieille fille bourgeoise, Rose-Marie Victoire Cormon dans *La Vieille fille* et une aristocrate, Armande d'Esgrignon dans *Le Cabinet des Antiques*. Ces deux femmes célibataires sont à la tête de leur propre salon. Rose-Marie Cormon est l'objet de velléités matrimoniales en raison de sa fortune. Elle se mariera finalement à Du Bousquier que l'on retrouve dans *Le Cabinet des antiques* comme opposant sous le nom de Du Croisier.

LE SALON, MIROIR DE LA SOCIÉTÉ

Tout d'abord, qu'est-ce qu'un salon bourgeois ? Le salon désigne à la fois la pièce de la maison dans laquelle on reçoit les visiteurs et la « demeure privée où la maîtresse de maison reçoit à jour fixe »⁹. Plus largement, le terme « salon » désigne dès le XVII^e siècle « la société choisie qui y était admise »¹⁰, ainsi que l'explique Jacques Carré dans le *Dictionnaire Raisonné de la politesse et du savoir-vivre*. Ce lieu de sociabilité est associé à une figure féminine. Tenir son propre salon est un symbole de pouvoir dans la société provinciale que représente Balzac, il s'agit alors d'un enjeu important, notamment pour les vieilles filles. Le salon est le lieu du jeu, du boston et du whist, importés respectivement des États-Unis d'Amérique et d'Angleterre pour lesquels il faut être quatre joueurs. Quatre membres sont donc nécessaires pour constituer une société.

Le salon est un espace de sociabilité qui reproduit la société à une échelle réduite. En effet, les différents salons qui peuplent les romans à l'étude correspondent aux classes sociales que l'on retrouve au sein

de la société du XIX^e siècle c'est-à-dire l'aristocratie, la bourgeoisie ancienne et une bourgeoisie nouvelle. La topographie des villes, notamment celle de Provins dans *Pierrette*, met en avant une hiérarchisation des salons selon où ils se tiennent au sein de la cité : « [i]l y a le haut et le bas Provins »¹¹. Le haut de la ville « dominé par les ruines imposantes du château »¹² est peuplé de quelques aristocrates mais surtout d'une bourgeoisie ancienne et installée, quand « la jeune ville »¹³ est en bas, commerçante, traversée de calèches et moins noble. Les salons de l'aristocratie et de la bourgeoisie installée sont dans la vieille ville quand le salon des Rogron, commerçants retirés qui aspirent à une ascension sociale, se trouve dans la ville nouvelle.

La sociabilité est donc régie par l'origine sociale. Il y a peu de perméabilité entre les salons sans doute car c'est le lieu du même de l'identique. On peut lire dans *Pierrette* que « tout y était homogène »¹⁴, à propos du salon de Mme Tiphaine ou encore que « [...] le but de toute société sera toujours d'amalgamer des gens de fortune, d'éducation, de mœurs, de connaissances et de caractère semblables »¹⁵. Dans *Le Curé de Tours*, Balzac présente la société de Mlle Gamard composée de « personnes toutes liées entre elles par les mêmes goûts et par l'analogie de leur situation »¹⁶, en l'occurrence le célibat. La notion de similitude est donc convoquée avec des termes tels qu'« homogène », « semblables » ou encore « analogie ». La sociabilité que l'on observe dans ces œuvres témoigne d'une volonté de ne pas se mélanger entre membres de classes sociales différentes. Le cas de Rose-Marie Victoire Cormon dans *La Vieille fille* est notable : « Nulle bourgeoisie ne ressemblait davantage à la noblesse »¹⁷. En effet, son salon est désigné comme « mixte » : « Ce salon mixte où se rencontrent la petite noblesse à poste fixe, le clergé, la magistrature, exerce une grande influence »¹⁸. Cette « mixité » témoigne de la position sociale de Rose Cormon, entre bourgeoisie et aristocratie.

Les déplacements entre les salons, lorsqu'il y en a, répondent à certaines règles. Si Mlle Cormon peut faire partie d'une société plus élevée, ce n'est pas de manière complète car elle est reçue par les familles nobles, mais ces dernières ne viennent pas chez elle. Nous pouvons lire :

Le maître et la maîtresse de maison comptent bien parmi les sommets de la ville et sont reçus partout où il leur plaît d'aller, il ne se donne pas en ville une fête, un dîner diplomatique, qu'ils n'y soient invités ; mais les gens à châteaux, les pairs qui possèdent de belles terres, la grande compagnie du département ne vient pas chez eux [...].¹⁹

L'un des enjeux de la sociabilité est donc bien d'être reconnu par l'autre, de pouvoir le recevoir chez soi.

Le salon est un lieu de sociabilité associé à des figures féminines, il est désigné par le patronyme et l'état civil de la femme qui reçoit, voir par son titre si elle en possède un. Dans le cas des vieilles filles, on mentionne systématiquement l'état civil « Mademoiselle », quant au patronyme, il est utilisé dans le cas de Mlle Cormon dans *La Vieille fille* et dans celui de Mlle Gamard dans *Le Curé de Tours*, mais c'est bien Mlle Sylvie et Mlle Armande qui font salon dans *Pierrette* et *Le Cabinet des Antiques*. Le salon est bien identifié comme lié à une vieille fille. L'emploi du prénom est alors assez familier, ce qui renvoie à la distinction entre épouse et femme célibataire.

Selon Norbert Elias²⁰, la sociabilité que l'on observe dans les salons reprend les codes de la société de cour, c'est ainsi que la femme la plus influente au sein de sa société obtient le statut de reine : « La reine de la ville était la belle Mme Tiphaine »²¹ entourée de ses courtisanes : « Aussi ces quatre dames formèrent-elles une cour à Mme Tiphaine »²². La femme qui règne sur la société le peut, de par son statut social mais également par ce qu'elle est séduisante. Ce statut de salonnière est soumis à une concurrence entre femmes comme on l'observe à la fin de *Pierrette* où il est question de « L'ex-belle madame Tiphaine »²³ remplacée par « la belle madame Rogron »²⁴. Au contraire, dans *La Vieille fille* s'opère un renversement du motif du règne avec la citation suivante : « la maison d'une personne inoffensive de qui la vie est arrêtée, dont le caractère ou la position laisse la société maîtresse chez elle [...] »²⁵. On observe alors que Mlle Cormon a peu d'influence au sein de son propre salon, ce que l'on peut imputer à son statut social de vieille fille qui la fait paraître ridicule.

La bienséance est centrale dans les salons. Elle est un des éléments qui permettent aux femmes de renforcer leur capacité de séduction et, plus tard, d'avoir une forte influence sur la société. Or, les vieilles filles figurent des personnages repoussoirs, ce que l'on observe à travers leur portrait physique souvent peu flatteur à l'image de Sylvie Rogron qui est comparée entre autres choses à une « vieille sorcière »²⁶. Cet aspect repoussant est également visible dans le comportement de ces personnages et leur manque de culture. Dans *La Vieille fille*, le narrateur évoque l'importance des codes :

Mlle Cormon regardait comme un de ses devoirs de parler : non qu'elle fut bavarde, elle avait malheureusement trop peu d'idées et savait trop peu de phrases pour discourir ; mais elle croyait

accomplir ainsi l'un des devoirs sociaux prescrits par la religion
qui nous ordonne d'être agréable à notre prochain.²⁷

Mlle Cormon brille par son ignorance : « Ces sortes de *rentrées* lui valaient le surnom de *la bonne Mlle Cormon* »²⁸. Dans *Pierrette*, Sylvie s'illustre par son mauvais caractère et sa colère que symbolise l'expression « rouge-Sylvie »²⁹ employée par ses détracteurs. On peut également lire qu'elle est : « Tracassière, geignant toujours quand elle perdait [...] »³⁰. Ce manquement à la bienséance de la part des vieilles filles favorise leur rejet et leur apparence ridicule. Au contraire, à propos d'une femme comme Mme Tiphaine, on peut lire : « Aussi ménageait-elle tous les amours-propres, s'efforçait-elle de plaire »³¹. Mme Tiphaine tout comme Mlle de Chargeboeuf qui devient Mme Rogron a non seulement intégré les codes de la bienséance mais également l'importance de flatter les égos pour mener à bien ses ambitions. En effet, le salon bourgeois est un espace que Balzac lie fortement aux ambitions politiques. Notons à ce propos que si ces salons sont gouvernés par des femmes, il s'agit d'espaces de sociabilité mixtes qui reçoivent hommes et femmes et dont l'influence sur le monde extérieur se fait bien entendu au profit des hommes qui détiennent le pouvoir sur l'espace public. L'influence politique que peut avoir le salon explique le souhait de compter certaines personnes qui pourraient se révéler influentes dans sa société plutôt que de les laisser fréquenter les adversaires. C'est ainsi que Mlle de Chargeboeuf dans *Pierrette*, ignorée par sa famille éloignée, se retrouve soudainement courtisée par les salons nobles de Provins afin qu'elle ne s'allie pas aux Rogrons et aux libéraux, qu'elle ne salisse pas le nom en quelque sorte.

Dans *La Vieille fille*, le salon est désigné par son pouvoir électoral :

Pour chiffrer l'importance du salon de mademoiselle Cormon, il suffira de dire que, statisticien né de la société, du Bousquier avait calculé que les personnes qui le hantaient possédaient cent trente et une voix au Collège électoral et réunissaient dix-huit cent mille livres de rente en fonds de terre dans la province.³²

Les rivalités qui opposent les salons sont liées à leur influence et à leur poids politique.

La distinction entre le centre représenté par Paris et la périphérie associée à la province est récurrente dans ces romans que Balzac situe en province sous la Restauration. Les comparaisons entre ces deux espaces sont nombreuses dans ces œuvres où l'on peut lire

« La province est la province : elle est ridicule quand elle veut singer Paris »³³. Dans *Le Cabinet des Antiques*, la province apparaît coincée dans un XVIII^e siècle où l'aristocratie est influente. C'est pourquoi les membres de la société de Mlle d'Esgrignon se méprennent sur leur véritable influence à la cour, comme on peut l'observer lorsque le jeune Victurnien d'Esgrignon se rend à Paris : « Il comprit qu'il n'y avait pour lui de place convenable ni à la Cour, ni dans l'État, ni à l'armée, enfin nulle part »³⁴. Trop éloignée géographiquement de la cour, la famille d'Esgrignon n'a pas conscience des réalités de l'influence qui sont alors en jeu. *Le Cabinet des antiques* est le nom donné par les opposants à la famille d'Esgrignon. Ce motif du passé renvoie à une aristocratie provinciale dépourvue de pouvoir. Désigné comme « une cage de verre »³⁵, le salon est séparé du reste de la société, enfermé dans un passé qui renvoie à la mort matérialisée par les corps de ses membres « desséchés et noir[is] comme des momies »³⁶ ou une « immobilité mortuaire »³⁷. L'action de ces romans se déroule en province, mais l'influence de ce qui s'y passe se manifeste ensuite à Paris. Nathalie Solomon³⁸ étudie la notion de passage à propos de la province dans *Le Cabinet des antiques* et dans *La Vieille fille*, ce qui renvoie au travail de Marie Scarpa sur la vieille fille et le personnage liminaire coincé sur le seuil de la socialisation³⁹. Nathalie Solomon explique qu'« il ne s'agit pas simplement, pour Balzac, d'opposer une province confite dans le conservatisme à un Paris actif et moderne, mais de saisir le moment où les personnages peuvent ou ne peuvent pas passer de l'un à l'autre »⁴⁰. Elle ajoute que « la ville de province, ici, n'est pas tant l'espace de l'immobilité que du mouvement inutile, de la dépense vaine, anachronique et stérile »⁴¹. Les ambitions qui transparaissent dans les romans du corpus sont la première étape vers une carrière politique parisienne.

À la distinction entre Paris et la Province s'ajoute la distinction telle qu'a pu l'étudier Pierre Bourdieu⁴² par rapport au goût et à l'origine sociale. En effet, dans *Pierrette* par exemple, les Rogron pensent mériter de fréquenter la bonne société de Provins en raison de leur position de commerçants retirés, mais ils sont rattrapés par leur origine sociale et la mauvaise réputation de leur père, à laquelle s'ajoute leur méconnaissance de la bienséance et du bon goût que l'on peut observer dans la décoration de leur maison. Mus par la volonté de paraître aussi bien que les bourgeois reconnus de la ville et par l'opportunisme d'un entrepreneur peu scrupuleux, ils poussent trop loin le décor de leur maison que Mme Tiphaine compare à celui de « restaurants »⁴³. Au lieu de la discrète élégance bourgeoise, cette décoration au luxe neuf paraît vulgaire, tapageuse et peu naturelle.

Mme Tiphaine oppose « l'ancienneté de ses vieilles glaces à perles et ses vénérables tables à jouer ; [s]es vases de vieux Sèvres, en vieux bleu, montés en vieux cuivre ; [s]a pendule à fleurs impossibles, [s]on lustre rococo, et [s]on meuble en tapisserie, à toutes les splendeurs de leur salon »⁴⁴. La vulgarité des personnes nouvellement riches rend visible leur méconnaissance du bon goût de la bourgeoisie plus ancienne.

Enfin, la distinction sur le plan individuel, à travers l'état civil, est cruciale car les célibataires cristallisent des représentations négatives en raison de leur déviance par rapport à une norme qui promeut le mariage et la procréation en vue de léguer un héritage. Balzac commence la préface de l'édition originale de *Pierrette* avec l'affirmation : « L'état du célibataire est un état contraire à la société »⁴⁵, il ajoute : « la haine profonde de l'auteur contre tout être improductif, contre les célibataires, les vieilles filles et les vieux garçons, ces bourdons de la ruche »⁴⁶. Cet état civil marginal fait écho à la situation de la Province par rapport à Paris. Dans *Pierrette* et *Le Curé de Tours*, les célibataires sont marginalisés à cause de leur manque de maîtrise des codes de la bienséance et des représentations sociales négatives qui sont associées à leur situation. Les vieilles filles sont représentées comme des êtres dépourvus des qualités féminines, de douceur et de capacité de séduction ce qui se voit notamment parce qu'ils sont rejetés des salons influents, ce qui les conduit, comme l'explique Michael Lucey, à devenir des opposants du salon qui les rejette : « Et l'on voit les Rogron, qui n'étaient auparavant d'aucun parti, adopter rapidement les positions politiques qui leur sont dictées par leur statut d'opposants⁴⁷ ». On peut lire dans *Pierrette* : « leur salon allait devenir le centre d'intérêts qui cherchaient un théâtre »⁴⁸. L'exclusion sociale des célibataires est reproduite dans cette sociabilité de salon dont ils sont maintenus à l'écart, ce qui fait d'eux des opposants là où leur intention était de s'intégrer.

Le salon est un espace qui se fait le miroir des différentes strates de rivalités qui existent au sein de la société. De par leur déviance par rapport à l'ordre social, les célibataires sont rejetés des organes centraux de pouvoir que sont les salons bourgeois.

LE SALON DE LA VIEILLE FILLE ET LA RECONFIGURATION DE LA SOCIÉTÉ

Nous avons observé l'organisation de la société et comment les différents salons en sont le reflet. Penchons-nous plus précisément sur le stéréotype de l'utilité de la vieille fille et comment elle est manipulée

par des figures tout aussi marginales qu'elle qui voyant en elle un moyen d'avancement social.

Avant que l'expression « vieille fille » ne soit largement employée au XIX^e siècle, les femmes qui ne s'étaient jamais mariées étaient simplement désignées comme des « filles » ou bien l'on disait qu'elles étaient « restées filles ». Penchons-nous sur les causes qui empêchent ces personnages de devenir des femmes au sens d'épouses. L'origine sociale de ces figures indique une défaillance qui cause l'éloignement du « marché » matrimonial : Armande d'Esgrignon est née d'une mésalliance, les Rogron dans *Pierrette* subissent la mauvaise réputation de leur père qui s'est confirmée dans leur propre physionomie, Sophie Gamard est une dévote qui a hérité d'un père paysan parvenu et qui loge dans son cloître des abbés, ce qui la tient éloignée du « marché » matrimonial. Dévotion que l'on retrouve dans *La Vieille fille* où Rose Cormon vit avec son oncle l'abbé de Sponde peu intéressé par les « manœuvres matrimoniales »⁴⁹ de sa nièce. Outre cet éloignement du « marché » matrimonial qui maintient les vieilles filles dans le célibat, notons que le milieu où elles évoluent est peu propice au mariage et à son but premier explicité dans *Pierrette* : « l'Église, qui ne voit dans le mariage que la propagation de l'humanité [...] »⁵⁰. Pour ces femmes quadragénaires, Balzac le répète à de multiples reprises, une grossesse serait dangereuse : « D'ailleurs quel bonheur pour cette pauvre femme, car à son âge il était si dangereux d'avoir des enfants ! »⁵¹. Cette stérilité maintient Rose Cormon dans une position de vieille fille puisque, malgré son mariage, il arrive au narrateur de la désigner encore comme une « vieille fille »⁵², « Mme du Bousquier ne serait jamais que Mlle Cormon »⁵³. Selon l'auteur, cette stérilité rassemble toutes les vieilles filles, qu'elles apparaissent de manière sympathique comme Mlle Cormon et Mlle Armande ou de manière plus machiavélique comme Mlle Gamard et Mlle Rogron. On peut lire dans *Le Cabinet des antiques* : « sa tante était vraiment une mère pour lui ; mais quelque tendre et prévoyante que soit une fille, il lui manquera toujours je ne sais quoi de la maternité »⁵⁴. Ce « je ne sais quoi » que l'on peut désigner d'instinct maternel renvoie à la nature féminine et à la nécessité de vivre physiologiquement la maternité pour prétendre au statut de mère mais aussi de femme. Balzac explique dans *Le Curé de Tours* la théorie selon laquelle ne pas remplir son rôle de femme et rester vierge conduit à une transformation de la femme, maternelle par essence, en un être qui exprime le trait inverse :

faute d'exercer, selon les vœux de la nature, l'activité donnée à la femme, et par la nécessité où elle était de la dépenser, cette

vieille fille l'avait transporté dans les intrigues mesquines, les caquetages de province et les combinaisons égoïstes dont finissent par s'occuper exclusivement toutes les vieilles filles.⁵⁵

Le milieu des célibataires que Balzac met en scène reflète les représentations sociales associées à la stérilité. L'emplacement du cloître de Sophie Gamard accuse cette stérilité comme on peut le lire ici : « Cet endroit est un désert de pierres, une solitude pleine de physionomie, et qui ne peut être habitée que par des êtres arrivés à une nullité complète [...] »⁵⁶ ou encore « l'endroit le plus désert, le plus sombre et le plus éloigné du centre qu'il y ait à Tours »⁵⁷. La pratique du superlatif et de la comparaison en général est omniprésente dans ces textes, elle renforce la déviance des célibataires.

Outre la stérilité, la mort est aussi un élément important dans la représentation des vieilles filles, notamment dans ce corpus car elles ont des biens, mais pas d'héritiers à l'exception de Mlle Armande dans *Le Cabinet des Antiques*. C'est d'ailleurs autour de la richesse et par extension de l'héritage de ces célibataires qu'une sociabilité se met en place. En effet, dans *La Vieille fille*, celle qui rêve d'être épousée par amour est réduite à une « espèce de raison sociale »⁵⁸ qui permettra l'élévation de ses prétendants. Dans *Pierrette*, le salon des Rogron est agité d'une lutte matrimoniale entre celles qui aspirent à se marier au frère, Jérôme-Denis, et le baron Gouraud qui hésite entre se marier avec Sylvie ou avec sa jeune cousine Pierrette âgée de douze ans. Dans les deux œuvres, la question matrimoniale est centrale, notamment parce qu'elle laisse espérer aux heureux prétendants un avancement social auquel ils ne pourraient prétendre sans se marier. Ainsi, Mlle de Chargeboeuf exprime de manière très pragmatique ses motivations à s'unir à Jérôme-Denis Rogron : « elle ne se mariait pas pour être mère, elle ne se mariait pas pour avoir un mari, elle se mariait pour être libre, pour avoir un éditeur responsable, pour s'appeler madame et pouvoir agir comme agissent les hommes »⁵⁹. Bathilde qui a atteint l'âge fatidique de vingt-cinq ans et qui est sur le point de « coiffer Sainte-Catherine », de devenir une vieille fille, peut compter sur la particule associée à son patronyme ainsi que sur sa grande beauté pour assurer son avancement social. Elle est consciente que rester vieille fille ne lui permettrait pas de gravir les échelons de la société.

Les enjeux matrimoniaux sont au cœur de la sociabilité dans les salons des vieilles filles. Cela renvoie aux essais d'assimilation qui sont au cœur de la représentation de ce type social. En effet, le motif de l'intégration à une vie en dehors de la marge est central dans les romans étudiés et chacune des vieilles filles mise en scène par Balzac travaille

ce désir dans une direction qui lui est propre. Dans *Le Curé de Tours*, Sophie Gamard est exclue des salons de la bonne société et même les membres de la société qu'elle fréquente ne souhaitent pas se rendre chez elle. C'est donc le désir de tenir un salon à son tour et de conquérir sa place dans la société, comme les autres dévotes, qui la motive. Dans *La Vieille fille*, c'est un désir de mariage et de maternité qui anime Rose-Marie-Victoire Cormon, dans *Le cabinet des Antiques*, c'est un peu différent, car l'aristocrate Armande a reporté son désir d'enfant sur son neveu. Enfin dans *Pierrette*, les Rogron fantasment leur retour à Provins, on peut lire à propos de Sylvie « elle se contemplait recevant les bourgeois de Provins »⁶⁰. Malheureusement, ces vieilles filles voient leur espoir d'assimilation déçu malgré leurs tentatives, à l'image de Sylvie Rogron qui prend la charge de sa jeune cousine *Pierrette* dans un dernier espoir de paraître respectable et d'avoir l'air maternelle auprès de la bonne société de Provins. Or, sa sévérité poussée à l'extrême lorsqu'elle s'en prend violemment à *Pierrette* exacerbe les critiques à son égard et entérine son exclusion.

Dans ces œuvres, la vieille fille est victime de rejet ou de tromperie. Sophie Gamard tient un salon quelques mois, puis est abandonnée par ses hôtes. Rose-Marie-Victoire Cormon pense trouver un célibataire dans le comte de Troisville qui lui rend visite mais qui se révèle marié à la fille d'une princesse. Sylvie Rogron est exclue de la bonne société. Armande est trompée par son neveu qui dilapide la fortune familiale. Ces situations malheureuses placent les vieilles filles dans des positions vulnérables dont s'emparent les personnages marginaux qui ont intérêt à se lier à elles. Le cas d'Armande d'Esgrignon est une fois encore particulier car elle est protégée par le vieux notaire Chesnel. Dans les autres œuvres, les vieilles filles trouvent des alliés qui leur permettent de renverser la situation, c'est ainsi que Sylvie Rogron va avoir son propre salon, que Sophie Gamard se venge de l'abbé Birotteau en l'expulsant de chez elle et enfin que Rose Cormon dépasse la honte d'avoir voulu se marier avec un homme qui l'était déjà en s'unissant à l'homme qui, le premier, vient lui demander sa main. La volonté d'être reconnue est essentielle pour la figure marginale qu'est la vieille fille. Marie Scarpa inscrit la vieille fille dans les personnages liminaires, c'est-à-dire des « figures bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux constitutif et définitif, "inachevées" »⁶¹. Elle explique également que ces figures inachevées permettent le franchissement des seuils aux autres personnages à l'image d'Angélique dans *Le Rêve* de Zola, jeune fille qui meurt sur le seuil de l'église le jour de son mariage mais qui finit « par faire office de passeuse et de médiatrice pour les autres »⁶². La vieille fille est

liminaire car, comme le souligne l'expression elle est restée fille. La théorie de Marie Scarpa s'applique bien ici car si la vieille fille ne parvient pas à voir son désir comblé, elle permet aux personnages qui sont ses alliés de réaliser leur désir : L'abbé Troubert dans *Le Curé de Tours* parvient à gravir les échelons de la hiérarchie ecclésiastique, tout comme l'avocat Vinet dans *Pierrette* devient député et Du Bousquier ou Du Croisier, selon les œuvres, parvient à épouser Rose-Marie-Victoire Cormon, puis à marier sa nièce à Victurnien d'Esgrignon ce qui l'associe enfin à l'aristocratie. La vieille fille permet le passage des autres personnages car elle se rend coupable de la persécution, puis de l'élimination, de celui que l'on pourrait désigner comme bouc-émissaire, c'est-à-dire l'abbé Birotteau dans *Le Curé de Tours* et *Pierrette* dans le roman éponyme. La faute pèse ainsi sur la vieille fille, ce qui permet aux personnages qui la manipulent de connaître le succès, car ils ne sont coupables de rien.

Enfin, la conclusion des œuvres que nous propose Balzac montre un effacement de la vieille fille qui se révèle être une figure de perdante : Sophie Gamard meurt, Rose-Marie-Victoire qui a réussi à se marier est malheureuse, car elle se rêvait unie au chevalier de Valois et non à du Bousquier dont on apprend que « [l]e mari ne ressemble en rien à l'homme public et politique. Ce grand citoyen, si libéral au-dehors, si bonhomme, animé de tant d'amour pour son pays, est despote au logis et parfaitement dénué d'amour conjugal »⁶³. Armande est « dévorée de chagrin »⁶⁴. Sylvie Rogron se retrouve effacée par la nouvelle Mme Rogron, sa belle-sœur, mais elle connaît un succès relatif, « elle a une petite cour et administre les biens de son frère »⁶⁵.

À plusieurs reprises, Balzac évoque le sceau du secret qui marque les oppositions au sein de la société. Ainsi, évoque-t-il dans *Le Curé de Tours*, par exemple, une « société bourgeoise, secrètement ennemie de la société aristocratique »⁶⁶. Toutes ces œuvres qui se déroulent sous la Restauration et opposent les membres de l'aristocratie et de la bourgeoisie, royalistes et libéraux présentent une réconciliation finale. Dans *Pierrette*, royalistes et libéraux vivent désormais en bonne intelligence : « Vinet est au mieux avec le président Tiphaine »⁶⁷.

De par sa stérilité, la vieille fille ne peut prétendre intégrer complètement la société qui est en marche avec la fin de la Restauration et les événements de 1830 qui amènent le premier « roi des français », Louis-Philippe, au pouvoir. Dans *Le Curé de Tours* et *Pierrette*, la vieille fille est celle qui commet le sacrifice du bouc émissaire et qui permet une reconfiguration de la société désormais apaisée.

La vieille fille est une figure déviante par rapport à la norme sociale, ce à quoi souscrit Balzac qui renforce la marginalisation de ce

type social en le mettant en scène comme une figure repoussoir qui ne peut s'intégrer à la société que selon le stéréotype de l'utilité, c'est-à-dire de services qu'elle peut rendre puisque dégagée de toute obligation personnelle et habitée du désir de se faire une place dans cette société quoi qu'il en coûte.

NOTES :

¹ *Grand Dictionnaire Larousse universel du XIX^e siècle* [En ligne], vol.15, entrée « vieux », p. 1031 (consulté le 05 février 2024). URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053661/f1035.item>

² Mannoni Pierre, *Les représentations sociales* [En ligne], « Chapitre premier. Définition différentielle des représentations sociales », Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2022, p. 8-32 (consulté le 02 février 2024). URL : <https://www.cairn.info/les-representations-sociales--9782715409620.htm>

³ Dauphin Cécile, « Un stéréotype : la vieille fille » dans Farge Arlette, Klapisch-Zuber Christiane (dir.), *Madame ou mademoiselle. Itinéraires de la solitude féminine XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Montalba, 1984, p. 207-231, p. 227.

⁴ Montandon Alain, « Sociopoétique », *Sociopoétiques* [En ligne], 1 | 2016, (consulté le 02 février 2024). URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=640>

⁵ Balzac Honoré de, *Le Curé de Tours*, Paris, Folio, 1976.

⁶ Balzac Honoré de, *La Vieille fille*, Paris, GF, 1987.

⁷ Balzac Honoré de, *Le Cabinet des antiques*, Paris, GF, 1987.

⁸ Balzac Honoré de, *Pierrette*, Paris, Folio, 1976.

⁹ *Trésor de la Langue Française Informatisé* [En ligne], entrée « salon » (consulté le 02 février 2024). URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=1871772930;r=1;nat=;sol=2;>

¹⁰ Carré Jacques, entrée « lieux de réception » dans Montandon Alain, *Dictionnaire Raisonné de la politesse et du savoir-vivre : du moyen âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1995, p. 754.

¹¹ Balzac Honoré de, *Pierrette*, *op. cit.*, p. 155.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Balzac Honoré de, *Le Curé de Tours*, *op. cit.*, p. 97

¹⁷ Balzac Honoré de, *La Vieille fille*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Elias Norbert, *La société de cour* [1969], Paris, Flammarion, 2008.

²¹ Balzac Honoré de, *Pierrette*, *op. cit.*, p. 162.

²² *Ibid.*, p. 163.

²³ *Ibid.*, p. 315

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Balzac Honoré de, *La Vieille fille*, *op. cit.*, p. 93.

²⁶ Balzac Honoré de, *Pierrette*, *op. cit.*, p. 250.

²⁷ Balzac Honoré de, *La Vieille fille*, *op. cit.*, p. 120.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Balzac Honoré de, *Pierrette*, *op. cit.*, p. 173.

³⁰ *Ibid.*, p. 165.

³¹ *Ibid.*, p. 162.

³² Balzac Honoré de, *La Vieille fille*, *op. cit.*, p. 101.

³³ Balzac Honoré de, *Pierrette*, *op. cit.*, p. 172.

³⁴ Balzac Honoré de, *Le Cabinet des antiques*, *op. cit.*, p. 254.

³⁵ *Ibid.*, p. 216.

³⁶ *Ibid.*, p. 217.

³⁷ *Ibid.*, p. 218.

³⁸ Solomon Nathalie, « De Paris à la province dans *Le Cabinet des Antiques* et dans *La Vieille fille* ou les tribulations de la Restauration chez Balzac », dans Leclerc Yvan, Djourachkovitch Amélie (dir.), *Province-Paris. Topographie littéraire du XIX^e siècle* [En ligne], Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2000 (consulté le 02 mai 2023). URL : <http://books.openedition.org/purh/11331>

³⁹ Scarpa Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme* [En ligne], 2009/3 (n° 145), p. 25-35 (consulté le 02 février 2024). URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>

⁴⁰ Solomon Nathalie, « De Paris à la province... », *op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Bourdieu Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

⁴³ Balzac Honoré de, *Pierrette*, *op. cit.*, p. 171.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 172-173.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 345.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Lucey Michael, *Les ratés de la famille : Balzac et les formes sociales de la sexualité* ; traduit de l'anglais par Eribon Didier, Fayard, 2003, p. 112.

⁴⁸ Balzac Honoré de, *Pierrette*, *op. cit.*, p. 185

⁴⁹ Balzac Honoré de, *La Vieille fille*, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁰ Balzac Honoré de, *Pierrette*, p. 232.

⁵¹ Balzac Honoré de, *La Vieille fille*, *op. cit.*, p. 186.

⁵² *Ibid.*, p. 189.

⁵³ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁴ Balzac Honoré de, *Le Cabinet des antiques*, *op. cit.*, p. 227.

⁵⁵ Balzac Honoré de, *Le Curé de Tours*, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁸ Balzac Honoré de, *La Vieille fille*, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁹ Balzac Honoré de, *Pierrette*, *op. cit.*, p. 255.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 257.

⁶¹ Scarpa Marie. « Le personnage liminaire », *op. cit.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ Balzac Honoré de, *La Vieille fille*, *op. cit.*, p. 186.

⁶⁴ Balzac Honoré de, *Le Cabinet des antiques*, *op. cit.*, p. 352.

⁶⁵ Balzac Honoré de, *Pierrette*, *op. cit.*, p. 316.

⁶⁶ Balzac Honoré de, *Le Curé de Tours*, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁷ Balzac Honoré de, *Pierrette*, *op. cit.*, p. 315.

La femme, l'infirmité chez Barbey d'Aurevilly et George Sand au travers de *Un prêtre marié* et *La Petite Fadette*

Frédérique Marty

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

Dans son ouvrage sur les *Représentations Sociales*, Denise Jodelet explique qu'« elles nous guident dans la façon de nommer et définir ensemble les différents aspects de notre réalité de tous les jours, dans la façon de les interpréter, de statuer sur eux et, le cas échéant, prendre une position à leur égard et la défendre »¹. Cette amorce de définition nous permet d'envisager les représentations sociales comme une aide, une réponse à des questions du quotidien. De fait, elles découlent souvent d'une confiance trop assurée en un savoir antérieur à nous-mêmes que nous ne remettons pas en cause puisque sa solidité a été maintes fois éprouvé par l'expérience et les déterminismes successifs...jusqu'à ce qu'une nouvelle découverte remette en cause des acquis jusqu'ici vernis de certitude.

Il en est des représentations sociales des sciences humaines comme de celles des multiples découvertes scientifiques que nous tenons pour acquises. Quand, au XIX^e siècle, Balzac s'appuyait sur les théories de la physiognomonie de Lavater, ou sur celles de la phrénologie de Gall pour traduire, en traits de personnalités spécifiques, les faciès et conformations physiques de ses personnages, il pensait s'appuyer sur une réalité scientifique à la pointe de son époque. Dans ce même droit fil, quand il expliquait la différence de personnalités des bossus comme une réaction obéissant à un fluide magnétique dû à la torsion de la colonne vertébrale, il pensait faire œuvre de vulgarisation scientifique en éclairant ses lecteurs sur l'absurdité des théories jusque-là avancées². Ces théories visaient à donner des explications à des phénomènes physiologiques suscitant le rejet parce que touchant à la naissance d'êtres différents. Les représentations sociales que l'on qualifie de « sens commun » ou que l'on retrouve dans les aphorismes caractéristiques de la « sagesse des nations » s'engouffrent également dans cet inconnu qu'est l'infirmité pour circonscrire la peur de son apparition et lui ôter, autant que faire se peut, son caractère anxiogène.

Au XIX^e siècle donc, comme aujourd'hui, les écrivains rendaient compte de l'infirmité dans leurs fictions au prisme des représentations sociales propres à leur époque. Car hier comme aujourd'hui « une œuvre totalement indépendante et sans liens aux représentations non seulement n'est pas concevable mais l'idée même en serait absurde »³, nous rappelle Alain Montandon, initiateur de la théorie de la sociopoétique. Dans les exemples romanesques que nous nous proposons d'analyser, la femme dont l'image est traditionnellement inféodée à l'autorité masculine, se voit doublement stigmatisée si elle présente une infirmité qui entache son rôle social déjà restreint. Dans la comparaison de ces fictions, les représentations sociales s'enflent de considérations économiques, politiques mais aussi religieuses accompagnées de leurs avatars comme la sorcellerie et les superstitions pour surdéterminer ensemble une mise en scène romanesque qui aboutit le plus souvent à l'ostracisme du désigné. L'objectif des romanciers choisis dans cette étude est de convaincre leur lectorat du bien-fondé de leurs idées en l'encourageant à une adhésion soit à la monarchie et au catholicisme le plus intransigeant, soit à la République et à une religiosité modérée.

Ainsi, Jules Barbey d'Aurevilly, dont l'écriture flamboyante lui vaut le surnom pérenne de « connétable des lettres » est un fervent monarchiste, farouche anti-républicain, admirateur de Joseph de Maistre qui dit du soulèvement de 1789 : « Il y a dans la révolution française un caractère satanique qui la distingue de tout ce qu'on a vu et peut-être de tout ce qu'on verra »⁴. Ce genre de propos définitifs, repris dans les thématiques romanesques de Barbey, donnent de l'écrivain l'image d'un « anti-moderne ». Aussi n'est-il pas surprenant que son interprétation de la disgrâce physique relève du message religieux – comme elle l'a souvent été en Occident et l'est encore parfois de nos jours. Pour Barbey, l'invalidité physique totale ou partielle, qu'elle soit dépeinte comme une lourde grâce à porter ou comme la manifestation corporelle et visible d'une tare de l'âme, parle aux hommes de leurs devoirs de chrétien et de sujets. Cette perception de l'infirmité se retrouve dans *Un prêtre marié*⁵ avec les personnages choisis de Calixte de Sombreval et Julie la Gamase. Il est intéressant de voir la peinture qui est brossée de leurs infirmités, ce qu'elles nous disent des représentations qu'elles diffusent au travers du roman comme de la poétique privilégiée par l'écrivain. Barbey est également un détracteur connu de George Sand dont les idées comme l'attitude sociale sont aux antipodes de celles du dandy Barbey. En effet celle-ci, malgré son statut aristocratique – elle est née Aurore Lucile Dupin de

Francueil, baronne Dudevant par mariage – n'hésite pas à s'affranchir très tôt des conventions sociales en affichant un féminisme précurseur qui se manifeste par sa tenue masculine comme par ses aventures amoureuses affichées. Elle ne cache pas davantage son enthousiasme pour la République qu'elle exprime dans ses publications. La presse est pour elle un moyen d'éduquer le peuple et de le convertir aux idées socialistes et républicaines. Son roman champêtre, *La Petite Fadette*⁶, expose clairement les représentations sociales de son époque dont ne peut que souffrir une jeune fille pauvre, élevée par une grand-mère sorcière et suivie comme une ombre par un frère infirme des jambes. Toutefois « l'auteur »⁷ ne cache pas sa volonté de répondre aux outrances des violences parisiennes des trois glorieuses par « un son de pipeau rustique »⁸ au sein d'un Berry esthétisé et « *s'impos[e]*⁹ la tâche d'être aimable dût-il en mourir de chagrin »¹⁰. Sa pastorale est donc placée sous le signe de l'apaisement quand le roman de Barbey se situe dans la violence de la polémique.

À rebours des dates de publications des romans, observons l'étrange diptyque offert par Barbey pour représenter l'infirmité féminine, quand George Sand accumule sur son héroïne les malédictions rurales les plus usitées de l'époque.

CALIXTE : LA FAIBLESSE FÉMININE AU SERVICE DE DIEU

Les saints de la *Légende Dorée*¹¹ étaient souvent des personnes vertueuses qui choisissaient le martyre plutôt que de renier le Christ. Il y avait donc un parti pris dans leur destinée douloureuse. Or, le choix ne fait pas partie de la destinée de Calixte. Elle naît dans l'accouchement prématuré d'une mère foudroyée à mort par la culpabilité d'avoir épousé un prêtre. L'enfant, curieusement marqué au front d'une croix imprimée dans sa chair, est d'une santé plus que fragile. Le stigmatisme comme la maladie font d'elle une martyre née. Sa vie ne se justifie que par la mission de ramener son apostat de père à Dieu. Le concept qu'illustre Barbey dans tout le roman au travers de cette étrange maladie relève d'une perspective où le christianisme devient sacrificiel. Les vertus et souffrances du juste rachètent le pécheur par la grâce de la communion des saints¹² auquel adhère tout chrétien au travers de la prière du *credo*. Le calvaire se manifeste d'abord par la santé débile de la jeune fille car Calixte : « était positivement malade [...] la douleur [...] sur son beau visage n'était[t] pas seulement une physionomie [...] mais une réalité cruelle qui la dévorait. »¹³

Calixte incarne donc en premier lieu les idées de Barbey relatives au catéchisme chrétien, rappelées dans leur essence dans les théories de son mentor, Joseph de Maistre¹⁴. Elle est également la représentante d'une mode littéraire de la fin du XIX^e siècle où plusieurs romanciers pensent, à l'instar de Flaubert que « la maladie est l'état naturel du chrétien »¹⁵. Émilie Sermadiras explique que « l'idée séduit également plusieurs générations d'auteurs représentant le "renouveau du sentiment religieux"¹⁶ en France »¹⁷. Barbey, bien que persuadé comme les autres romanciers chrétiens que « Dieu n'habite pas les corps bien portants »¹⁸, ne veut pas que son héroïne soit affligée des terribles tourments physiques que Huysmans¹⁹ rapporte du martyre de Sainte Lydwine de Schiedam : « en proie aux maux les plus effrayants afin d'expier par ses douleurs le péché des autres. »²⁰

Il s'agit pourtant de la même problématique du rachat des péchés d'autrui par une vie intensément douloureuse. Mais aux plaies purulentes et nauséabondes de sainte Lydwine, Barbey préfère pour valoriser son christianisme, condenser sur le personnage de Calixte toutes les caractéristiques élogieuses traditionnellement réservées aux femmes. Calixte devient un parangon de vertus féminines : elle est jeune et belle, qualités cardinales d'une femme attirante ; elle arbore la finesse translucide des « beautés d'hôpital »²¹ que dépréciait Baudelaire ; car le blanc, ici synonyme de mort imminente proclame également la virginité de la jeune fille ; enfin sa maladie est représentée comme un don de Dieu :

Calixte était moins une femme qu'une vision. [...] On aurait dit l'Ange de la souffrance marchant sur la terre du Seigneur, mais en y marchant dans sa fulgurante et virgine beauté d'ange, que les plus cruelles douleurs ressenties ne pouvaient profaner.²²

Le jeune noble Néel de Néhou ne s'y trompe pas qui tombe immédiatement amoureux d'elle, d'un amour aux allures de passion dévoratrice et idolâtre comme seules peuvent en susciter les saintes. Enfin, cette maladie ne relève d'aucune physiologie connue puisqu'étant cadeau de Dieu elle est incompréhensible aux hommes et à leurs volontés de tout recenser dans les nosographies officielles. La maladie de Calixte se résume aux fragilités invalidantes d'une femme-enfant aux allures d'ange, accompagnée de crises aux accents fantastiques.

Pour les représentations sociales de l'époque, seule une femme peut correspondre à un personnage tel que celui-ci. Ses outrances comme ses faiblesses sont consubstantielles à sa nature féminine,

toujours vaguement hystérique dans le XIXe siècle littéraire. Aussi, ces originalités propres au délire sont crédibles puisqu'il s'agit d'une femme quand elles seraient ridicules pour un homme. Un saint mystique – à l'instar de saint François d'Assise – peut présenter les stigmates de la passion du Christ mais il reste discret quant à leurs manifestations et sa force quotidienne comme son énergie de prêche ou d'aide au plus faible ne s'en trouvent pas amoindries. Or la seule action de Calixte pour manifester sa foi réside dans l'exposition d'une faiblesse ontologique voulue par Dieu.

D'autre part, il est amusant de voir que la jeune paysanne se voit accorder un statut social illégitime. Normalement, elle devrait être nommée du nom paysan de son père : « Calixte Gourgue ». Mais la diégèse fait évoluer cette identité roturière vers une autre, beaucoup plus mélodieuse – mais aussi prophétique du sombre destin qu'est le sien – en lui accolant le surnom paternel. Constamment désignée sous le nom de « Calixte Sombreval », elle devient chatelaine du Quesnay, va à l'église, fait ses dons d'aumône, en bonne aristocrate, puisque le romancier doit considérer que la dignité supérieure accordée par Dieu à la jeune fille signe une noblesse de fait, visible dans cette identité d'emprunt. Le résultat présente la sonorité éclatante de l'alliance de noms où se retrouvent un saint²³ et le lieu où officiait son père avant d'être apostat. Le prénom et le faux patronyme sont parfois réunis par une particule d'euphonie.

JULIE LA GAMASE : LE DOUBLE DÉMONIAQUE DE CALIXTE

La dignité sociale accordée à Calixte fait défaut à Julie la Gamase²⁴ qui n'a pour identité que le nom d'un pou de volailles et de chauve-souris... Dès sa présentation la mendiante est donc rabaissée par une onomastique qui la ravale au stade de l'insecte hémophage, vampire en miniature aussi pernicieux que ridicule. L'existence du personnage répond à la nécessité d'opposer à une sainte d'une adorable faiblesse, un monstre femelle diabolique, sordide et laid. En dehors de son nom qui signale son mode de vie parasite puisque c'est une mendiante, elle incarne en tous points l'exact contraire de Calixte. L'une est jeune, l'autre est vieille ; l'une est blanche de virginité morale et physique, l'autre est laide et sale ; l'une est tout amour, l'autre est toute haine. Leur présence conjointe figure la représentation manichéenne du Bien et du Mal. Mais deux points communs les relient : le genre et l'infirmité. On a vu que la maladie invalidante de Calixte révèle sa sainteté, or la déformation spectaculaire de Julie la Gamase dénonce sa monstruosité au physique comme au moral :

Assise, ou plutôt couchée, le dos appuyé à son bissac [...] elle figurait dans ses haillons enflés [...] un monceau de guenilles, que le premier vent qui se mettrait à souffler emporterait. Quand elle était debout, sa taille était courbée comme une faucille, et le temps, qui bouffonne avec ses ravages et nos infirmités, avait pris plaisir à la tordre en un Z bizarre. Elle était si déjetée que, sans sa béquille, elle aurait pu choir en avant et se serait brisé le visage. Caché d'ordinaire par l'inclinaison de son corps, redressé et tiré en arrière par la pesanteur du bissac, ce visage devenu hideux se voyait en plein, dévoré par ce soleil féroce qui le mordait.²⁵

Cette description effrayante du personnage participe du monstrueux. La déformation morphologique du corps en Z, additionnée à la laideur du visage concourent à relier la Gamase à une représentation du diabolique. La mendicante n'a encore rien dit ni fait à l'égard des autres personnages que sa présence seule est déjà ressentie comme une agression. Pierre Ancet explique cette réaction :

Un sentiment d'agression s'impose. L'agression est vécue malgré une totale innocence de l'autre, comme si la vision d'une morphologie déviante était porteuse d'une violence comparable à l'agression physique.²⁶

Mais Julie la Gamase est loin d'être innocente. En incarnant la pensée de la population locale qui dépose sur Calixte les pires péchés imaginables, elle devient l'arme diabolique qui conduit la sainte au martyre alors qu'elle-même s'est roulée dans la fange la plus noire en étant porteuse de la syphilis, maladie du stupre s'il en est. Le romancier veut clairement établir une adéquation entre la monstruosité physique est celle de l'âme. Comme Barbey, Huysmans pense que : « le Démon n'a pas besoin de s'exhiber sous des traits humains ou bestiaux afin d'attester sa présence ; il suffit pour qu'il s'affirme, qu'il élise domicile en des âmes qu'il exulcère. »²⁷

Julie la Gamase est l'expression même de cette atteinte physique du mal diabolique qui s'exprime en déformant un corps jadis sain. Pour confirmer sa perte d'humanité, toutes les métaphores relèvent de l'insecte ou de l'animal méprisé, comme l'escargot ou le crapaud. Ainsi le narrateur la décrit comme : « colimaçonnée sur sa béquille, véritable et immonde escargot humain, rampant dans sa bave car en marchant elle grommelait toujours. »²⁸

C'est un être qui apparaît comme une transition de l'humanité vers l'animalité tant dans les métaphores que dans son enroulement ophidien autour de sa béquille ; ainsi elle ne doit la persistance de la station debout de l'être humain qu'à l'artifice qui ne masque cependant pas sa déchéance vers l'animalité rampante. De même, sa méchanceté absolue astreint son langage aux grommèlements, préludes orageux de l'insulte. Et celles-ci ne manquent pas puisqu'elle a choisi Calixte comme victime privilégiée, la sainteté de la jeune fille constituant une contradiction flagrante avec sa nature démoniaque : « Elle qui, un jour, avait osé jeter à Calixte sa gorgée de venin ! (...) La seule vue de Julie la Gamase faisait pousser un regain de colère à cet homme [Sombreval] froidi. »²⁹

Lorsque Sombreval, rendu fou de colère par les insultes à l'encontre de Calixte, la foudroie des vapeurs d'un poison violent, elle s'effondre comme « un crapaud écrasé »³⁰ et personne ne songe à reprocher à l'apostat ce qui demeure un crime car cette action est qualifiée de « justice ».

La justice consisterait donc dans l'effacement de la laideur physique qui participe d'une laideur morale. Cela correspond effectivement aux représentations sociales de l'époque quant aux quémanteurs. Les lecteurs de l'époque n'ont pas dû sourciller devant le geste de Sombreval relevant plus de l'éradication d'un nuisible que d'un meurtre. Les mendiants étaient vécus comme des paresseux et leurs maladies comme des punitions divines. En cela la description de Julie la Gamase par le narrateur répondait au ressenti de la population de l'époque. La seule utilité de ces rebuts de la société résidait dans l'action quotidienne des aumônes relevant du devoir chrétien. De plus, Julie la Gamase avait le tort de répéter tout fort ce que le peuple pensait tout bas de Calixte et son père. Or, pour Barbey, le peuple doit d'abord écouter son prêtre et ce dernier demandait régulièrement à ses ouailles d'épargner Calixte de leurs propos hostiles, en vain. Pour le narrateur ultra royaliste et catholique la « vox populi » est loin d'être « la vox dei ». On retrouve dans les memoranda, le jugement de Barbey quant aux analyses de de Maistre concernant la liberté d'expression accordée au peuple : « dure, cruelle et impitoyable critique, vraie comme la Justice de Dieu »³¹. Finalement Julie la Gamase, dans ses insultes comme sa laideur physique, ne fait que représenter un peuple rendu désobéissant par la révolution de 89 et qui ne sait plus se soumettre à la voix de Dieu par l'entremise de son chef spirituel : le prêtre. Habilement Barbey utilise donc les représentations sociales de l'époque quant aux mendiants pour imposer l'idée que laisser le peuple

libre d'exprimer ses pensées est plus qu'une erreur fondamentale : c'est un péché.

Cette conception binaire de la déformation et de la méchanceté ne répond pas à l'analyse faite par George Sand dans son églogue champêtre de *la petite Fadette*.

LA PETITE FADETTE : UN ÊTRE COMPOSITE

Si l'histoire de cette pastorale apparaît à tous, selon les termes même de son auteur, comme « un conte pour endormir les petits enfants sans frayeur et sans souffrance »³², elle n'en reste pas moins un témoignage de ce que subissaient les enfants socialement et physiquement mal lotis dans les campagnes superstitieuses du XIX^e siècle. L'héroïne apparaît comme un personnage composite. En effet le narrateur s'attache d'abord à sa dénomination : « On [l]appelait dans le pays la petite Fadette, autant pour ce que c'était son nom de famille que pour ce qu'on voulait qu'elle fût un peu sorcière aussi. »³³

Le lecteur découvre que la grand-mère de l'héroïne est une célèbre « remégeuse » comme on dit dans le pays. À savoir « des êtres forts extraordinaires », comme le note George Sand elle-même dans *Promenade dans le Berry*,

soit par la puissance magnétique dont les investit la foi de leur clientèle, soit par la connaissance de certains remèdes forts simples que le paysan accepte d'eux, et qu'il ne croirait pas efficaces venant d'un médecin véritable.³⁴

Puis le conteur s'attarde sur le physique de Fadette, décrite comme « petite, maigre, ébouriffée et hardie [...] noir[e] comme un grelet »³⁵. Cette comparaison avec un grillon appelle une précision : « Quand je mets la petite Fadette en comparaison avec un grelet, c'est vous dire qu'elle n'était pas belle, car ce pauvre petit *cricri*³⁶ des champs est encore plus laid que celui des cheminées. »³⁷

Une malédiction de mauvaise réputation liée à une possible fréquentation du diable, pèse donc sur la jeune fille dès le départ et cela avant même que son identité réelle soit précisée, à savoir Fanchon Fadet. De plus, sa laideur est telle qu'elle est comparée à un grillon et qu'elle est dite « noire » ce qui sous-entend la saleté de corps ou d'âme. Le surnom de « Grelet » lui reste attaché pendant une bonne partie du récit. En fait, la jeune fille souffre de la réputation de sorcellerie de sa grand-mère. Si le fait d'être remégeuse est pardonné à la Sagette ou à la Baigneuse, ce n'est pas le cas pour la grand-mère de Fadette.

Or, si la vieille femme est sorcière, l'enfant l'est ou le deviendra et la peur de son savoir effraie déjà une population superstitieuse.

En outre, Fadette, en grandissant, hérite également de l'image de « femme de mauvaise vie » de sa mère. Au lieu de plaindre les enfants abandonnés et le surcroît de travail d'une grand-mère dépassée, la population ne tarde pas à faire reposer sur la jeune fille les soi-disant défauts d'une mère dont on ne sait rien. Pour les paysans du village si elle est sale de corps, c'est qu'elle le sera bientôt de manque de moralité, à l'image de l'absente. Indépendamment de ces opinions dont elle n'est guère consciente pendant longtemps, la petite fille, laissée libre de ses gestes par une éducation relâchée, profite de son enfance comme le ferait un garçon, en grim pant aux arbres et en montant à cru sur les chevaux. De fait, elle est souvent surnommée « Mâlot » ce qui peut se traduire par « garçon manqué ». Une telle liberté laissée à une fille n'est également pas de bon goût aux yeux de la population. Elle devrait être tenue à la maison et ne sortir que pour garder ses oies ou aller à la messe. Les secrets ténébreux de la grand-mère Fadet associés à la liberté de la petite fille secouent les peurs ancestrales et foulent aux pieds toutes les conventions sociales de l'éducation selon les normes de l'époque et des paysans berrichons.

Quant à son petit frère, désigné par son surnom de « sauteriot » il a perdu son identité en même temps que son humanité à cause de son infirmité, vu qu'il est « ébiganché et mal jambé de naissance » et « suit [sa sœur] en clopant »³⁸. Ce personnage secondaire, sans rôle déterminant dans l'histoire, se dessine comme la propre ombre de Fadette « encore plus sec et plus malin qu'elle, [...] toujours pendu à son côté »³⁹.

Son omniprésence à ses côtés, muette mais agressive pour l'entourage, le transforme vite en un double de la fillette. Il semble une ombre déformée de Fadette, une sorte d'écho représentatif de sa personnalité maléfique. Son caractère « malin » ne peut que dénoncer la malice diabolique dont il tient déjà la boiterie. Décrit comme « mauvais et diversieux »⁴⁰, il peut également relever du démon familier, sorte de chat noir ou de crapaud accolé à sa sorcière de sœur qui le « tire par une patte »⁴¹ ou le dépeint comme « crochu »⁴² ce qui confirme son animalité. Jean Bodin, dans son livre sur la démonomanie⁴³, décrit la sorcière comme âgée, ayant un teint sombre, des pieds crochus, une mauvaise odeur, un œil qui louche et une taille contrefaite. Il semble que la romancière ait repris plusieurs de ces vieux stéréotypes pour les accumuler malicieusement sur les divers membres de cette famille. Ainsi décrits, la grand-mère et les deux petits-enfants apparaissent comme des caricatures de ce qui suscite la peur et le rejet

dans une population rurale, rongée par la superstition. Les défauts des Fadet, répartis sur les trois membres, viennent se concentrer sur Fadette qui doit porter toutes les tares cumulées de la famille, pour devenir malgré son jeune âge une représentation diabolique à fuir. Ce que résume le narrateur lorsqu'il conclut :

Mais il y avait une telle idée sur le compte de la mère Fadet, que certains et notamment ceux du père Barbeau, s'imaginaient que le *grelet*, et le *sauteriot* [...] leur porteraient malheur s'ils faisaient amitié avec eux.⁴⁴

La romancière sait bien que l'amour partagé de Fadette et Landry est largement insuffisant pour affranchir sa héroïne des représentations sociales de l'époque. Au contraire, on peut l'accuser, ce qui ne manque pas d'arriver, d'avoir envoûté le jeune homme afin de profiter de son aisance financière. Aussi, comme dans ces mythes où le héros doit passer un certain temps aux Enfers pour faire reconnaître sa valeur à l'entourage qui le contraint aux épreuves – et pour se connaître lui-même⁴⁵ – Fadette doit passer deux ans dans le purgatoire de l'absence et de la civilisation, en l'occurrence, dans la ville de Château-Meillant.

LE DEVENIR DE FADETTE OU COMMENT COMBATTRE LES PRÉJUGÉS

La jeune fille a compris qu'elle doit s'assujettir aux représentations sociales de l'époque pour gagner le droit d'épouser le jeune homme qu'elle aime.

Aussi, c'est point par point que la narration va déconstruire les images négatives que les représentations sociales ont imposées à la jeune fille. Ce que le village prenait pour de la paresse de la part de Fadette était en fait une compassion de la jeune fille pour son frère. Elle commence par s'imposer la douloureuse séparation d'avec le sauteriot pour quitter un village venimeux afin de « se louer » à la ville. Le travail est formateur et Fadette choisit un employeur de choix en la personne d'une ancienne religieuse dont la parole ne peut être remise en cause et qui ne tarit pas d'éloges à l'égard de la jeune fille. Le caquet des commères sur sa moralité et sa paresse est ainsi atteint comme une première pièce déplacée sur l'échiquier. La jeune fille renonce ensuite à la liberté de gestes des garçons pour entrer dans le carcan nécessaire des tenues et attitudes féminines. Les vêtements révèlent une beauté conforme aux canons de l'époque que le père Barbeau note avec autant de naïveté que de surprise. Car Fadette est soudainement décrite

comme jolie, comme si elle avait guéri d'une malformation autant sociale que corporelle. Son petit frère, le sauteriot, confié à une bonne marraine, perd sa méchanceté en même temps que disparaissent les coups et que la faim est apaisée. Le diabolique de cet enfant ne tenait donc qu'à une saine éducation. Notons toutefois que le père Barbeau ne cherche à se renseigner sur la renommée et la moralité de Fadette à Château-Meillant qu'à partir du moment où celle-ci lui a confié la forte somme reçue en héritage de sa grand-mère. Très souvent, il a été fait reproche à George Sand d'avoir mis de l'argent dans une belle histoire où les valeurs, la morale et l'amour en évitaient la nécessité. C'est un peu vite oublier que cet héritage permet à Fadette d'égaliser sa position vis-à-vis des parents aisés de Landry. De même, loin de l'image de la femme de Barbeau qui appelle son mari « notre maître⁴⁶ », elle enseigne à Landry le secret des plantes qui guérissent et permet à sa position de femme d'évoluer vers une égalisation des statuts entre épouse et mari.

La vraie magie du conte de *La petite Fadette* réside dans la révélation que la sorcellerie – comme le Diable⁴⁷ – n'existe pas. Seuls les sains désirs d'honnêteté, d'amour et de travail permettent d'atteindre les objectifs de vie que l'on se rêve. De même, la foi en Dieu et en sa Création permettent de comprendre et d'accepter la nature y compris dans ses bizarreries comme les jambes torses d'enfants différents qui se révèlent aussi bons que les autres. Au travers de cette volonté empreinte de douceur et de foi en la vie, se révèle le propos volontiers didactique de la romancière qui, en secouant superstitions et représentations sociales, tente d'autoriser une prise de conscience du peuple. L'effort de communication allié à l'éducation sont indispensables pour que les populations, et en premier lieu la femme, soient délivrés de carcans de fausses croyances qui l'enserrent depuis trop longtemps.

Il en est tout différemment pour Barbey qui offre des représentations diaboliques dans des atmosphères ténébreuses qui évoquent autant Shakespeare que Poe. Nous ne sommes pas libres, semble dire le romancier fidèle aux idéaux monarchistes de son temps sans lesquels la France, comme son peuple, risquent de sombrer dans une anarchie où ils perdraient jusqu'à leur âme. Les représentations sociales qu'ils agitent au nez du lecteur ne sont que des prétextes à illustrer une foi vibrante, habitée de monstres et d'anges qui révèlent leur nature et ce qu'elles recouvrent pour l'enseignement du croyant. Ainsi chacun garde une place déterminée de toute éternité pour le bien commun.

NOTES :

¹ Jodelet Denise, *Les Représentations Sociales*, Paris, PUF, collection Sociologie d'aujourd'hui, Paris, 1993, p.31.

² Balzac Honoré de, *Modeste Mignon*, Paris, Gallimard, 1844, folio, 1982.

³ Montandon Alain, « Sociopoétique », *Sociopoétiques* n°1, 2016

⁴ Maistre Joseph de, *Considérations sur la France suivi de Essai sur le principe générateur des constitutions politiques*, éditions complexe, Paris, 2006.

⁵ Barbey d'Aureville Jules, *Un prêtre marié*, [1865], Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

⁶ Sand George, *La petite Fadette* [1848], édition présentée, établie et annotée par Martine Reid, Paris, Gallimard, collection folio classique, 2004. Il est le dernier roman de la trilogie pastorale comprenant « La mare au Diable » et « François le Champi ».

⁷ Sand George, *Ibid.*, terme employé par Sand elle-même dans la notice de 1851, p. 35.

⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁹ En italique dans le texte.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹ Voragine Jacques de, *La légende dorée*, [1261, 1266] hagiographies.

¹² La communion des saints est un article de foi intégré dans le symbole des Apôtres, connu sous le nom de credo, prière coutumière du croyant catholique. Elle exprime l'idée d'une communauté unie et sanctifiée par le même partage des « choses saintes ». URL : <https://catechese.catholique.fr/outils/conference-contribution/297075-je-crois-communion-saints/>.

¹³ Barbey d'Aureville Jules, *op.cit.*, p. 94.

¹⁴ Maistre, Joseph de, *Les soirées de Saint-Petersbourg*, dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, Paris, 2007. Édition introduite et présentée par Pierre Glaudes.

¹⁵ Flaubert Gustave, *Carnets de travail*, Paris, Pierre-Marc de Biasi chez Balland, 1988, p. 211.

¹⁶ Griffiths Richard, *Révolution à rebours : le renouveau du sentiment religieux en France de 1870 à 1914*, éditions Desclée de Brouwer, Paris, 1971.

¹⁷ Sermadiras Émilie, *Croire et souffrir, Religion et pathologie dans le roman de la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, Classique Garnier, 2021, p. 11.

¹⁸ Huysmans Joris .Karl, *Sainte Lydwine de Schiedam*, [1901], édition préfacée par Alain Vircondelet, Paris, Maren Sell, 1989.

¹⁹ Huysmans Joris .Karl, *Sainte Lydwine de Schiedam*, *op.cit.*, p. 65.

²⁰ Huysmans Joris .Karl, *En route*, édition présentée par Dominique Millet, Paris, Gallimard, collection folio classique, Paris, 1996, p. 110.

²¹ Baudelaire Charles, *Les fleurs du mal*, [1857], sonnet « L'idéal ».

²² Barbey d'Aureville Jules, *op.cit.*, p. 87.

²³ Calixte est le prénom choisi pour sa fille par la mère lors de l'accouchement. Ce prénom, normalement pas féminin, est celui des deux papes (Calixte 1er et II). Le premier pape est devenu un saint.

²⁴ Entomologie : petit acarien, parasite hémophage de certains animaux.

²⁵ Barbey d'Aureville Jules, *op.cit.*, p.112.

²⁶ Ancet Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, collection Science, histoire et société, Paris, 2014, p.2.

²⁷ Huysmans Joris-Karl, *Là-bas* [1891], chronologie, introduction et archives de l'œuvre par Pierre Cogny, Paris, Garnier Flammarion, 1978, p. 121.

²⁸ Barbey d'Aureville Jules, *op.cit.*, p. 255.

²⁹ *Ibid*

³⁰ *Ibid.*, p. 259.

³¹ Barbey d'Aureville Jules, *Mémoire du 20 septembre 1838*, p.186. Gallica.fr

³² Sand George, *op.cit.*, p. 34.

³³ *Ibid.*, p. 78.

³⁴ Sand George, *Promenade dans le Berry*, Bruxelles, éditions Complexe, 1992, p. 46.

³⁵ Grillon.

³⁶ En italique dans le texte.

³⁷ Sand George, *La petite Fadette*, op.cit, p. 78.

³⁸ *Ibid.*, p. 80.

³⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 90

⁴¹ *Ibid.*, p. 81.

⁴² Sand George, *La petite Fadette*, op.cit, p. 133.

⁴³ Bodin Jean, *editio princeps : Démonomanie* [1580], *De la démonomanie des sorciers*, Édition critique de Krauze, Macphail et Martin, Paris, Droz, 2016, p. 128.

⁴⁴ Sand George, *La petite Fadette*, op.cit, p. 79.

⁴⁵ Voir le conte d'Éros et Psyché ou « Ulysse » dans *l'Odyssée* ou « Énée » dans *l'Énéide*.

⁴⁶ Sand George, *La petite Fadette*, op.cit, p. 39.

⁴⁷ *Ibid.* : « Va, Landry, [...] tu n'as que faire de l'intervention du mauvais esprit. Il n'y a qu'un esprit et il est bon, car c'est celui de Dieu. Lucifer est de l'invention de M. le curé et Georgeon de l'invention des vieilles commères de campagne. », p. 161.

Claude Louis-Combet : le scripteur qui « n'avait pas l'étoffe sociale d'un écrivain »

Pascale Pradal-Morand

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

Claude Louis-Combet assure qu'il « n'[a] pas l'étoffe sociale d'un écrivain »¹, cette affirmation lourde de sens, réitérée au fil de l'œuvre, s'inscrit dans le *Recours au mythe*, un ouvrage dans lequel l'auteur mêle une part autobiographique à un discours poétique sur ses écrits. Ce propos peut paraître paradoxal si on considère qu'à la date de parution de cet opus, Claude Louis-Combet a déjà publié, et ce depuis 1970, vingt nouvelles ou romans, treize essais, trois recueils de poésie et plus de quatre-vingts articles dans diverses revues, actes de colloques et ouvrages collectifs. Cette bibliographie n'a cessé de progresser pour totaliser aujourd'hui, hors articles, environ cent cinquante ouvrages. Pourtant, malgré cette production littéraire conséquente, force est de constater que Claude Louis-Combet est relativement méconnu². Dominique Viart en convient dans l'introduction de son *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*³, puisqu'il le range aux côtés d'écrivains « qui demeurent [...] plus confidentiels, quand bien même leur œuvre est puissante, exigeante »⁴.

Cette contradiction entre, étendue de la création et mise à distance, par l'auteur lui-même, d'une « étoffe sociale d' [...] écrivain » interroge et sera donc le point de départ d'une réflexion sur la scénographie auctoriale de Claude Louis-Combet. Partant de cette citation, nous avons simplement choisi de nous interroger sur la véracité de cette affirmation et, le cas échéant, de montrer dans quelle mesure cette position peut participer de l'acte créateur.

Afin de répondre à ces deux questions, nous allons utiliser les trois niveaux théoriques de l'auteur définis par José-Luis Diaz dans *L'écrivain imaginaire*⁵ que sont : l'auteur réel celui des biographies, le « "Monsieur" de la vie courante »⁶ ; l'auteur textuel ou l'écrivain, c'est-à-dire l'auteur du livre qui a son nom sur la couverture et auquel on peut relier un genre littéraire et un style, et enfin, l'écrivain imaginaire, représentation de l'auteur, synthèse des différentes images

dont nous disposons, qu'elles viennent de lui ou d'instances extérieures.

Dans un premier temps, il va s'agir de dresser un premier portrait de Claude Louis-Combet, ensuite nous nous intéresserons à l'image de l'écrivain imaginaire et enfin nous verrons comment ces deux instances cohabitent.

QUI ÊTES-VOUS CLAUDE LOUIS-COMBET ?

Pour répondre à cette interrogation, nous avons choisi d'analyser la manière dont il est présenté par sa principale maison d'édition, les Éditions Corti, qui a édité vingt-deux de ses écrits depuis 1990 et jusqu'à son dernier opus : *Christine l'admirable*⁷ paru en octobre 2022. Dans une notice d'une trentaine de lignes⁸ sont énumérés trente-deux ouvrages de l'auteur et quelques éléments biographiques : Claude Louis-Combet est né à Lyon en 1932, il est philosophe, traducteur d'Anaïs Nin et d'Otto Rank, il est éditeur de textes spirituels et il est auteur. Enfin, il est précisé qu'un fonds Louis-Combet est en cours de constitution à l'université de Besançon. Si l'on compare cette présentation avec celle, par exemple, de Julien Gracq⁹, dont les Éditions Corti ont publié la totalité de l'œuvre soit vingt-neuf ouvrages, la différence est saisissante. On trouve d'abord un résumé biographique qui retrace les parcours scolaire et professionnel de Julien Gracq, sa carrière littéraire et sa posture d'auteur. Cette introduction est suivie d'une « chronologie succincte », dont la brièveté reste relative si on la compare à celle de Claude Louis-Combet. Cette biographie s'étend de la naissance de Julien Gracq en 1910 jusqu'à la publication de son deuxième roman en 1945, elle nous livre aussi toutes les influences de l'auteur. De même, la comparaison des deux articles Wikipédia est l'exact reflet de cette démonstration, elle est très étendue pour Julien Gracq et très brève pour Claude Louis-Combet, si on considère que l'énumération d'une cinquantaine de ses œuvres la grossit artificiellement.

Que déduire de cette comparaison ? On pourrait légitimement penser que la maison d'édition donne plus de place à Julien Gracq en raison d'une « consécration critique presque sans équivalent à son époque »¹⁰. Cependant, rien n'est moins sûr car, si la biographie de Claude Louis-Combet est laconique, une place est accordée à sa parole sous l'intitulé « Claude Louis-Combet par lui-même ». Figurent ainsi sous cette rubrique, cinq citations dont quatre sont de l'auteur et une est tirée de *Claude Louis-Combet. L'Œuvre de chair*¹¹, ouvrage de José-Laure Durrande, consécutif à la thèse monographique qu'elle lui

a consacrée en 1991. La deuxième de ces citations est issue d'un entretien entre Claude Louis-Combet et Alain Poirson publié dans l'hebdomadaire *France-Nouvelle* en 1980 :

L'autobiographie doit se développer sur le territoire des mythes, des rêves, des fantasmes. Elle réalise, en ce sens, un projet anthropologique. Le narrateur cesse de raconter sa vie. Il s'efforce seulement de la déchiffrer dans les miroirs des songes collectifs ou individuels. C'est ce que j'ai appelé une mythobiographie.¹²

Cette phrase suffit à éclairer les insuffisances de la biographie de l'auteur réel, car pour Claude Louis-Combet, son autobiographie « doit se développer sur le territoire des mythes, des rêves et des fantasmes »¹³. On comprend alors qu'il lui est impossible de livrer les éléments de sa vie d'homme réel – « Le narrateur cesse de raconter sa vie »¹⁴ – sous peine d'invalider sa propre autobiographie sortie en 1970 sous le titre d'*Infernaux Paluds*¹⁵. En 1998, dans *Le Recours au mythe*, Claude Louis-Combet nous éclaire sur son pacte autobiographique très personnel. Dans le premier chapitre intitulé « Tu ne parleras pas de toi-même »¹⁶, qualifié de onzième commandement, l'auteur nous livre le difficile cheminement des dix ans qui lui ont été nécessaires pour rédiger son autobiographie, et en particulier la manière dont il a contourné la réticence qu'il a à écrire sur sa propre vie :

Tu ne parleras pas de toi-même. D'une façon confuse, l'homme des *Infernaux Paluds* – écrivain de substance corporelle – entendait bien monter en lui l'impératif du onzième commandement. Mais comme il était d'un naturel quelque peu rusé et ainsi qu'il l'avait fait pour tous les commandements de Dieu, il biaisait et louvoyait et cherchait des compromis et des demi-mesures. [...] il choisit de soumettre sa matière autobiographique à la forme du roman. Le simple fait de parler de soi à la troisième personne sous le couvert d'un personnage introduisait entre lui et lui-même un symbolique garde-fou sans lequel jamais il n'eût pu forcer le blocus de la parole qu'il s'était imposé. Il insérait des fictions lourdes de sens dans la trame plutôt légère de sa mémoire authentique. [...] Déchargé de toute prétention de garantie historique, il pouvait construire un récit comme il eût dessiné – et il l'avait fait, enfant, sur la buée des vitres – son autoportrait imaginaire.¹⁷

Dès 1970, pour Claude Louis-Combet, « l'auteur réel » – soit la personne civile – défini par José-Luis Diaz, ne doit donc pas être visible, elle doit s'effacer, même au sein de l'autobiographie, au profit de « l'écrivain imaginaire ». Mais est-ce possible ?

LA TOUTE-PUISSANCE DE L'ÉCRIVAIN IMAGINAIRE

Claude Louis-Combet est l'auteur de nombreux essais qui élucident son rapport à l'écriture¹⁸. Dans le premier, *L'Enfance du verbe*, en 1976, il précise son rapport au monde en tant qu'écrivain : « En tant qu'homme qui s'est promis de créer une écriture à l'image (secrète, ignorée) de son âme, je suis un homme pour qui le monde extérieur n'existe pas. N'existe plus »¹⁹. Cette réflexion qui pourrait paraître désabusée traduit en réalité le désir ardent et le moyen d'atteindre une certaine forme de littérature :

[...] à une littérature ouverte au présent, au concret, au social, au multiple [...] j'oppose, pour y participer, une littérature de l'absence, du vide, de l'intemporel et de l'inaction ; [...] L'écriture dont j'ai le souci se veut dénuée d'utilité en dehors de ce qu'elle constitue, pour l'auteur, et jusqu'à un certain point pour le lecteur, [...].²⁰

C'est dit, ou plutôt c'est écrit, Claude Louis-Combet s'oppose. Il dissocie en effet son écriture de la littérature qui raconte, qui témoigne, qui partage et qui entre en résonnance avec ses lecteurs. En créant une distance avec cette littérature, il prône une écriture de l'intériorité, dont le seul mérite serait qu'elle existe et aurait un intérêt pour l'auteur. Quant au lecteur, il est relégué à la marge.

Une telle posture s'explique par un des rares éléments biographiques que Claude Louis-Combet aborde à plusieurs reprises dans ses ouvrages. En 1950, il entre en religion, en 1951 il prononce ses vœux. Cependant, le dogmatisme et l'intolérance de ses maîtres, ainsi que la lecture de Nietzsche et de Sartre, font qu'il perd la foi et quitte définitivement la carrière religieuse en mai 1953, créant ainsi une souffrance et un manque difficile à combler. C'est à ce moment précis qu'il commence sérieusement à écrire :

J'ai vécu, et j'ai créé, sur l'idée que l'écriture est une manière d'être, un mode d'existence, – une construction de parole tenant lieu d'existence. Il est vrai, je m'en rendis compte, peu à peu, que l'écriture représentait tout ce que je pouvais offrir (mais à

qui ?) en lieu et place d'une sainteté à laquelle j'avais renoncé, dont je m'étais violemment détaché. [...] Aussi était-il important qu'une telle écriture ne fit aucun bruit autour d'elle. Car je n'avais pas à me vanter, par-delà quelque succès ou quelque notoriété littéraire d'avoir lâchement renoncé à mes visées de rédemption.²¹

L'écriture est donc destinée à pallier l'absence de Dieu. Mais, la perte de la foi, ainsi que l'écrit Aude Bonord, spécialiste de Claude Louis-Combet, fait que « la parole est vouée à se perdre dans le silence. La communication est manquée et reste lettre morte »²². L'écrivain, quant à lui, va plus loin en affirmant que s'il pouvait retrouver la foi, il n'aurait absolument plus besoin d'écrire. Cette affirmation forte de la vanité de son écriture explique la mise à distance du lecteur et de la critique, sujets quelquefois évoqués dans les interventions de Claude Louis-Combet.

La mise à distance concerne avant tout celle du grand public. En effet, lorsqu'il évoque son lectorat, il aime à souligner qu'il est en nombre restreint, mais aussi qu'il entretient avec certains de ses lecteurs des relations amicales. Ainsi, au fil des textes et des articles, on trouve des formules telles que « La petite communauté des lecteurs », décrite telle une « audience sympathique (au sens fort du terme) et sélective [...] »²³. L'écrivain se présente comme un « auteur reconnu dans son petit cercle »²⁴. On note l'emploi du déterminant possessif « son », qui souligne la proximité entre les deux instances. Quant à la critique, tout comme le grand public, elle est maintenue à l'écart en raison de l'indifférence dont l'auteur fait preuve à son endroit :

Une fois l'ouvrage achevé, je m'en détache, je l'oublie. [...] Je n'attache aucune importance à la critique, c'est peut-être la raison pour laquelle beaucoup de mes livres sont passés complètement inaperçus.²⁵

Dès 1976 dans *L'Enfance du verbe*, son premier essai, Claude Louis-Combet définit son rapport à la critique littéraire :

Que d'autres aient vocation d'intellectualiser l'écriture, de la rationaliser, de l'algébriser, d'en mettre à nu le système, dans sa dimension génétique comme dans ses structures fonctionnelles, et que le texte ne leur parle, toutes ses ambiguïtés sinon résolues, du moins énumérées et étalées, que

dans la mesure où il se réduit strictement à son épure linguistique [...].²⁶

Une telle vision de la critique littéraire la réduit à une simple technique clinique, nous sommes très loin des valeurs que Pierre Brunel assigne à la critique dans la conclusion de *La critique littéraire* : « [...] elle a son code de valeurs et d'honneur : la rigueur, l'honnêteté, la volonté de comprendre et de faire comprendre, d'aimer et de faire aimer »²⁷. Ceci est certes un résumé mais l'essence de la critique littéraire s'inscrit dans cette citation. Ces deux définitions contemporaines l'une de l'autre, 1976 pour Claude Louis-Combet et 1977 pour Pierre Brunel, nous montrent à quel point elles s'opposent. La conception que Claude Louis-Combet a de la critique littéraire la rend, pour lui, vaine. Cependant, il paraît s'adoucir quelque peu dans la suite de son propos lorsqu'il écrit qu'il « adme[t] volontiers »²⁸ la critique littéraire de ses textes, et « assiste de loin et avec une curiosité attentive, à cette démarche » néanmoins, il s'empresse de conclure : « Mais c'est une démarche à laquelle je me sens littéralement étranger »²⁹, réaffirmant finalement son manque total d'intérêt pour les travaux qui pourraient concerner ses écrits. En 1998, soit vingt-trois ans plus tard, il persévère : « [...] la question de l'audience, de la reconnaissance publique et de la consécration académique apparaît d'une risible incongruité »³⁰. Ici, toutes les instances de la réception, le lecteur, la reconnaissance des pairs et la notoriété sont qualifiés de « risible incongruité ». Claude Louis-Combet accorde une grande importance à toujours employer le mot juste, c'est pourquoi cette « risible incongruité » résonne comme un rejet certain de la réception de ses écrits. Ainsi, le TLF, définit « risible » par : « Qui prête à rire, qui mérite qu'on en rie, qu'on s'en moque »³¹, « risible » associé au substantif « incongruité » synonyme, d'« inconvenant, incorrect, déplacé, choquant, malséant », revient à dire que l'auteur se moque d'une critique qu'il juge déplacée. Dans, *Visions, Visitations, Passions*, un colloque qui lui a été consacré en 2008, on peut lire un texte de sa main qui s'intéresse à la figure de celui qu'il nomme « l'Interlocuteur »³². Sous cette dénomination, on distingue trois instances : le journaliste littéraire, le lecteur et le critique universitaire. L'hostilité de Claude Louis-Combet à l'égard de ces trois types d'interlocuteurs est décroissante, nous voici rassurés : nous serons les mieux traités puisque les universitaires se placent en dernière position. Le journaliste littéraire, tous médias confondus, est un « agace-mouche »³³. Son rôle est ainsi défini :

[...] avec l'épandage visqueux de son discours de connaisseur, il appâte, il titille, il pousse sa proie (l'Auteur) dans ses derniers retranchements, il la coince au pied du mur et la sacrifie ouvertement aux clients de sa feuille de chou et aux auditeurs de minuit.³⁴

Le vocabulaire choisi exprime le peu d'estime que l'écrivain porte à la critique journalistique. La conclusion de ce passage est que cette forme de critique est stérile et que l'auteur qui s'y soumet, il précise qu'il en fait partie, ne peut être « qu'un illusionniste ou un faussaire »³⁵. La dernière trace de son passage à la télévision remonte à septembre 2010³⁶ et gageons que les « auditeurs de minuit » sont une référence à l'émission culturelle de télévision *Le Cercle de minuit* à laquelle il a participé en septembre 1993. Le critique journalistique se double d'une autre instance, probablement l'auteur d'article de revues spécialement dédiées à la littérature³⁷, ce dernier semble mieux considéré mais, on décèle néanmoins une certaine méfiance de l'auteur à son égard :

Il arrive aussi que l'Interlocuteur, au service d'un projet plus ample et plus subtil que le document de presse, se donne un tout autre visage et adopte une stratégie plus sympathique, de séduction, de mirage symbiotique.³⁸

Le dialogue est certes plus apprécié que celui avec l'instance précédente, toutefois, le portrait que Claude Louis-Combet trace de cet « Interlocuteur » privilégié est saturé de sous-entendus. Tout est artificiel chez ce dernier, il n'écrit pas qu'il a « un tout autre visage que le journaliste », il écrit qu'il « se donne un tout autre visage », la nuance est importante. De plus, il « adopte une stratégie », tout est donc calculé, il veut séduire l'auteur et lui faire croire en une fusion dont ce dernier n'est pas dupe, puisqu'il la qualifie de mirage. Ce portrait, s'il est moins acerbe que celui qui concerne le journaliste de presse, n'en réduit pas moins cet « Interlocuteur » au rôle de courtisan. Le propos s'adoucit ensuite, car l'auteur reconnaît que le dialogue autour du texte peut être un espace de rencontre et qu'il apprécie cet exercice car il est « toujours prêt » « à pactiser avec le charme ». Cette formule du « pacte avec le charme » est annonciatrice de la suite de son propos. En effet, malgré le plaisir qu'il peut retirer du dialogue avec cet « Interlocuteur » averti, il écrit :

Je n'ai pas à répondre aux questions que d'autres se posent à mon sujet après lecture des textes. S'il est une réponse, à l'horizon de leurs problèmes, elle ne peut se trouver que dans

les livres [...] Il appartient à chacun de cheminer à travers ses interrogations, même si jamais aucune solution assurée n'est apportée. L'Auteur n'a pas à être transparent ni explicite. Il n'a pas à se lancer, à la demande, dans des esquisses d'exégèse de ses écrits.³⁹

Le dialogue auteur/journaliste/Interlocuteur averti/lecteur n'est donc pas le lieu de l'élucidation de l'écriture. Claude Louis-Combet, n'en reste bien évidemment pas là de son rapport avec le lecteur qui est inclus dans les « autres », ainsi qu'il désigne ceux qui l'interrogent sur ses textes. En préambule, il reconnaît qu'on peut lui objecter un « manque de générosité la plus élémentaire [...] comme si le lecteur [...] n'avait pas le droit d'ouvrir la bouche, de poser des questions, de s'informer de l'homme et de l'œuvre »⁴⁰. Il justifie son refus de dialogue en arguant que la générosité de l'écrivain consiste à continuer d'écrire, et qu'en ce qui le concerne cela passe par une grande solitude qui en est « le prix à payer ». Cette idée de sacrifice, d'expiation, étant destinée à justifier son attitude. Vient ensuite toute une série d'interrogations, qui paraît être en faveur du dialogue avec le lecteur. Ainsi, le lecteur ne pourrait-il pas avoir des interprétations auxquelles l'auteur n'a jamais pensé ? Un grand lecteur ne serait-il pas le mieux placé pour pointer des thèmes ou des échos avec d'autres écrivains, d'autres textes, d'autres formes d'expressions artistiques ? Au terme de son questionnement, Claude Louis-Combet semble reconnaître qu'« il serait juste, semble-t-il, qu'un peu de relatif vienne tempérer cette position d'absolu que l'Auteur a à cœur d'incarner pour lui-même »⁴¹.

Cette part de relativité va s'incarner dans la critique universitaire. Mais il ne faut pas se leurrer, cette troisième partie du texte, débute par un reproche. Les auteurs auxquels la critique a pu le comparer – Bataille et Klossowski entre autres – sont loin d'avoir l'importance que la critique leur concède. Alors qu'il y a, pour lui, « tant d'autres voisinages dont on ne parle jamais »⁴². Après cette remarque sur une insuffisance de la critique universitaire, le propos s'apaise. On remarque que la construction du texte diffère selon le sujet du discours. Concernant le journaliste, tout est négatif. Concernant le lecteur, le jugement passe du négatif au positif, enfin s'agissant de la critique universitaire, le léger reproche du début de la réflexion laisse rapidement la place à une véritable reconnaissance de celle-ci :

À dire vrai, c'est surtout dans les travaux universitaires que l'analyse de mon propre champ d'expression me découvre des confins littéraires et des thématiques appuyées – parfois de

haute volée – dont je pourrais avoir une conscience confuse, mais qui se trouvent soudain dégagés pour me sauter aux yeux.⁴³

Cette réflexion, qui s'inscrit dans une forme de reconnaissance pour l'institution, est toutefois tempérée par le fait que, pour Claude Louis-Combet, lorsque le texte devient livre, il l'oublie, si bien qu'il a du mal à reconnaître que c'est son œuvre dont on parle.

Ces considérations négatives et de rejet expliquent en partie la place que Claude Louis-Combet occupe, ou plutôt n'occupe pas, sur la scène littéraire française. La toute-puissance de la figure de l'écrivain imaginaire peut-elle totalement occulter l'auteur réel, c'est-à-dire l'homme ? C'est à cette question que nous allons maintenant nous intéresser.

ET POURTANT... « IL N'EST PAS COUPÉ DU MONDE »

Nous avons vu que les différentes biographies de Claude Louis-Combet, facilement accessibles sur internet, sont pour le moins sommaires et que leurs lacunes qui paraissent volontaires sont probablement au service de la construction de l'image de l'écrivain imaginaire. Du moins, pour celles qui apparaissent sur les sites des maisons d'éditions qui publient les ouvrages de l'auteur. En revanche, il est très étonnant qu'une autre biographie, très complète, ait échappé aux très nombreux contributeurs qui ont œuvrés à la rédaction de l'article Wikipédia de Claude Louis-Combet. Il est tout à fait possible et très instructif de retracer la genèse d'un article de l'encyclopédie en ligne. Ainsi, pour Claude Louis-Combet, tout commence en janvier 2007, avec pour tout contenu : « écrivain » et la liste des ouvrages publiés chez Corti qui omet toutes les parutions antérieures. Le contributeur est anonyme, seule son adresse IP est visible. Rapidement, la biographie s'étoffe et cite d'autres publications. Pendant plus de quatre ans, la seule référence est un ouvrage critique *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture*⁴⁴ paru en 2000, puis peu à peu, viennent s'ajouter des publications critiques plus récentes. Cependant, l'ouvrage de référence qui aurait été le plus utile pour ce genre d'article biographie, n'apparaîtra jamais. Il s'agit de la première thèse monographique consacrée à Claude Louis-Combet : *Claude Louis-Combet L'œuvre de chair*, sous la plume de José-Laure Durrande, publiée en 1996. En appendice de cette publication figure un album photographique⁴⁵, riche de nombreuses images issues des archives personnelles de Claude Louis-Combet, lesquelles sont toutes

pourvues d'une légende manuscrite de l'écrivain. On peut ainsi, entre autres, voir le village de Vasselin dans l'Isère où enfant, il passe ses vacances d'été, des photographies de lui à l'âge de cinq ans – « À Vasselin vers 1937 » –, quinze ans – « Lyon 1947 » – et dix-huit ans – « vers 1949-1950 ». Un cliché de sa grand-mère – « Marie-Louise Nierfex, la grand'mère vers 1950 » –, un de ses parents – « Lucien et Anne-Marie Combet 1930 » –, une photo de classe – « École Saint-Denis de la Croix-Rousse (1943) (rang supérieur, le 4^e à partir de la gauche » –, une de l'abbaye Blanche de Mortain dans la Manche dans laquelle il effectue son noviciat. Cette série d'images est complétée d'une « esquisse biographique »⁴⁶, beaucoup plus complète que celles accessibles sur Internet. Ainsi, on apprend qui sont ses parents, on découvre qu'il a une sœur aînée, qu'il perd son père très jeune, qu'il est élevé par sa grand-mère, comment il vit pendant la Seconde Guerre mondiale, le séminaire, le service militaire, l'université, le mariage, la naissance de sa fille etc. Pour résumer, c'est toute sa vie, jusqu'à la parution de son premier ouvrage *Infernaux Paluds* en 1970. La biographie établie par José-Laure Durrande se clôt abruptement :

1970 : Publication d'*Infernaux Paluds* chez Flammarion. À partir de cette date, la biographie de Claude Louis-Combet se confond avec – ou se réfugie derrière – sa bibliographie. Sa vie s'organise avec le moins de surface apparente possible. L'entreprise d'écriture appartient à l'ombre, au recueillement, au retrait. Elle est soutenue, loin de toute médiatisation, par l'amitié et la passion.⁴⁷

Avec cette remarque, on comprend que cette biographie de l'homme réel, est uniquement présente pour mettre en scène celle de l'écrivain imaginaire. En effet, les photos couvrent, dans un premier temps, une période qui va de la naissance de Claude Louis-Combet jusqu'à son renoncement à la carrière religieuse, ce qui correspond exactement au temps de vie évoqué dans, *Infernaux Paluds* son autobiographie. Les vingt ans qui séparent le renoncement à la carrière religieuse – qui correspond au cliché de l'Abbaye Blanche de Mortain en 1951 – et la parution du premier ouvrage – qui correspond au portrait de l'auteur en 1970 – ne sont illustrés par aucun cliché, l'homme réel n'a donc pas sa place dans l'album. Le deuxième volet de l'album photographique figure celui du temps de l'auteur il est uniquement constitué de portraits de l'écrivain, non plus légendés par des éléments biographiques, mais par des éléments bibliographiques. La première photographie est associée à la publication d'*Infernaux*

Paluds en 1970, la deuxième à celle de *Voyage au centre de la ville* en 1974, la troisième à celle des *Tribulations de saint Antoine* en 1983, enfin la dernière l'est à celle de *Blesse, ronce noire* en 1995, c'est-à-dire un an avant la publication de *Claude Louis-Combet. L'Œuvre de chair*. L'homme réel s'efface donc une nouvelle fois au profit de l'écrivain imaginaire. Cette posture est, au premier abord, assez déroutante au vu des déclarations d'un auteur pour lequel écrire, c'est vivre. Cependant, en considération de la mise à l'écart de l'homme réel, on réalise qu'écrire donne vie à l'écrivain imaginaire et non pas à l'homme réel.

Ainsi, si écrire c'est vivre, si la réception des écrits n'a aucune espèce d'importance pour l'auteur, si le lien avec le livre est coupé dès la fin de l'écriture alors pourquoi donner une telle importance à cette représentation de l'auteur qu'est l'écrivain imaginaire et surtout : pourquoi publier ? Dans un entretien pour la revue *Rue Descartes* en 2004, la philosophe Corinne Enaudeau pose clairement la question à Claude Louis-Combet : « Comment le vœu de publier vient-il s'inscrire dans tout cela ? Quelle est la nécessité de publier, surtout si le domaine public est fait de banalité ? »⁴⁸. Précédemment dans le dialogue, l'auteur avait expliqué que pour lui, c'est la rencontre amoureuse qui permet l'écriture. Il répond à la question de la publication à partir de cette affirmation :

[...] le texte s'adresse à une personne privilégiée qui se trouve à l'origine de la décision d'écrire et qui est destinataire de cette parole écrite qu'est le texte. [...] S'il y a tout de même la volonté de publier, c'est parce que cette relation duelle n'est pas quelque chose qui isole complètement de la société humaine. Là, évidemment, je perds de vue peut-être ma volonté de m'abstraire du monde – enfin, j'apporte une limite, en tous cas, au refus du temps, au refus de l'histoire, [...] Le livre est donc appelé à toucher d'autres destinataires. [...] il est certain que je suis sensible aux échos qui me parviennent [...] [aux] échos personnalisés de lecteurs qui me font part de leurs impressions, de leurs réactions, de leurs sentiments. Et cela, je ne dirais pas que c'est absolument essentiel pour poursuivre le travail d'écriture. [...] Mais il est vrai que c'est en même temps l'occasion de dialogues qui sont nutritifs. Je ne suis pas du tout insensible à la réalité de mon audience auprès de mon petit public de fidèles et de complices.⁴⁹

Cette réponse nous montre que la posture de l'écrivain, telle que Claude Louis-Combet la conçoit, c'est-à-dire totalement isolé du monde, détourné de la réalité, ne résiste pas à l'appel de la vie réelle. Et c'est dans cette tension entre activité d'écriture et vie réelle que l'auteur réel influence l'écrivain imaginaire. Entité hybride chez un auteur pour lequel la question de l'hybridité est centrale. Les différentes instances de l'auteur deviennent incertaines et interrogent : quelle figure de l'écrivain prend place parmi les participants d'un colloque ? Lorsqu'il participe à un séminaire intitulé « Romanesque et histoire du roman »⁵⁰ avec une proposition centrée sur la « Présence de la Terre dans les premiers romans de Jean Giono », il ne fait presque aucun doute qu'il s'agit de l'homme réel, de l'universitaire. En revanche, s'agissant de colloques consacrés à Claude Louis-Combet, on peut légitimement se demander quelle instance auctoriale y est représentée ? Ainsi, entre 2000 et 2020, quatre colloques relatifs à l'œuvre de Claude Louis-Combet ont donné lieu à une publication. L'écrivain est toujours physiquement présent et sa participation s'inscrit fortement dans la publication. Dans le premier colloque, il est l'auteur de deux textes, dans le deuxième colloque on en dénombre quatre, dans le troisième seulement deux, mais le deuxième est particulier dans la mesure où ce texte est le récit, par une des participantes, des réactions de Claude Louis-Combet aux différentes interventions du colloque. Enfin, dans le quatrième colloque, on note que presque la moitié du volume est dévolue à l'auteur sous la forme de la recension d'une table ronde à laquelle il a participé, d'un article et de trois textes inédits.

CONCLUSION

Arrivée au terme de cette démonstration, il est possible d'affirmer que Claude Louis-Combet est un auteur cohérent pour lequel la posture de l'écrivain imaginaire est essentielle puisqu'elle est intimement liée à sa production littéraire. C'est pour cette raison que l'écrivain imaginaire est systématiquement mis en avant au détriment de l'auteur textuel, instance qui se voit totalement absorbée et dont la principale trace est figurée par l'inscription de son nom sur la couverture. Pour toutes ces raisons il apparaît que concernant Claude Louis-Combet on peut légitimement parler d'une scénographie auctoriale qui structure l'œuvre et dont la principale caractéristique est l'omniprésence de la figure de l'écrivain imaginaire, présente dans les textes mais aussi hors textes. Cette position est quelquefois difficile à tenir, ne serait-ce qu'en raison de la publication des textes, nous l'avons vu, qui implique une

interaction avec les instances de la réception que sont les lecteurs et la critique, interaction que l'écrivain imaginaire ne peut assumer seul et c'est pourquoi, il doit parfois se résoudre à laisser s'exprimer l'auteur réel. Pour revenir à la question initiale de ce propos, – à savoir si Claude Louis-Combet dit vrai lorsqu'il affirme ne pas avoir l'étoffe sociale d'un écrivain – il apparaît, non pas qu'il ment, mais plutôt qu'il se leurre ou nous leurre, car si sa posture d'écrivain imaginaire va dans le sens de ce qu'il affirme en terme de détachement par rapport à son œuvre, il est conscient, malgré tout, tel le « vieux poisson » d'Alain Montandon dans le premier numéro de *Sociopoétiques*, d'être bel et bien dans immergé dans l'eau, même s'il s'en défend⁵¹. En effet Claude Louis-Combet est, malgré tout, au faîte de la représentation sociale de l'écrivain car aller contre cette représentation équivaut à la reconnaître et ne permet en aucun cas d'y échapper. Claude Louis-Combet en déniait toute affiliation à une forme de représentation sociale de l'écrivain élabore une scénographie auctoriale qui lui est propre et qui, de manière oblique, enrichit ladite représentation d'un nouveau type. Enfin, de même qu'« [...] une œuvre totalement indépendante et sans lien aux représentations non seulement n'est pas concevable, mais l'idée même en serait absurde »⁵², un auteur sans représentation sociale le serait tout autant. Pour à la fois conclure et nuancer notre propos, laissons le dernier mot à Héloïse Cabiron⁵³ tiré du résumé de sa thèse « Genèse in vivo : le manuscrit des "Errances Druon" de Claude Louis-Combet » :

Notre travail consiste à explorer le dossier des *Errances Druon* pour reconstituer la genèse de ce roman contemporain en recueillant la parole de son auteur. La disponibilité et la présence régulière de Claude Louis-Combet à la Faculté des Lettres de Besançon offrent en effet la possibilité d'une véritable interaction entre les chercheurs et l'écrivain. [...] Nous avons ainsi découvert un autre Claude Louis-Combet. Non pas l'écrivain bien connu, celui qui, sérieux et grave, est entré en littérature après avoir violemment rompu avec la religion, mais un autre Claude Louis-Combet bien différent, fantaisiste et facétieux, romancier mystificateur, inventeur de ses propres sources apocryphes, comme la fameuse Vie secrète de saint Druon.⁵⁴

La concision qu'exige l'exercice du résumé de thèse laisse néanmoins toute la place au portrait de l'homme réel qu'est Claude Louis-Combet. Ce texte nous confirme aussi, s'il en était besoin, que l'écrivain imaginaire tel que défini par José-Luis Diaz, relève d'une construction pour « l'homme du texte » ou « le scripteur », ainsi que Claude Louis-Combet aime à se nommer.

NOTES :

¹ Louis-Combet Claude, *Le Recours au mythe*, Paris, José Corti, 1998, p. 78.

² On trouve néanmoins quelques mentions de l'œuvre de Claude Louis-Combet dans certaines revues à l'exemple du n°151 du *Matricule des anges* en mars 2014 qui lui consacre un dossier de 14 pages intitulé « Claude Louis-Combet de chair et d'ombres ». Il est aussi cité par Pierre Jourde dans un entretien pour *Le magazine littéraire* (n°441, « Ces écrivains qui séduisent l'Université ») 01/04/2005, p.10) dans lequel on peut lire : « Cette enquête met en avant des écrivains plus qu'honorables, mais ce ne sont pas ceux qui m'intéressent le plus. [...] Je placerais au premier rang de mes goûts personnels tous les auteurs que j'ai défendus dans *La Littérature sans estomac*. [...] Puis Richard Millet, Claude Louis-Combet, Antoine Volodine. » À noter que Pierre Jourde a dédié à Claude Louis-Combet son roman *Pays Perdu*, Paris, Éditions l'Esprit des péninsules, 2003.

³ Viart Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Malakoff, Armand Colin, 2013.

⁴ *Ibid.*, p.10. Dominique Viart place Claude Louis-Combet dans la section « Inventions de formes et enjeux contemporains » aux côtés de : Pierre Bergounioux, François Bon, Olivier Cadiot, Emmanuel Carrère, Patrick Chamoiseau, Éric Chevillard, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Florence Delay, Patrick Deville, Jean Echenoz, Annie Emaux, Alain Fleischer, Christian Gailly, Anne-Marie Garat, Sylvie Germain, Jean-Paul Goux, Hervé Guibert, Nancy Huston, Thierry Jonquet, Charles Juliet, Leslie Kaplan, Linda Lê, Gérard Macé, Pierre Michon, Richard Millet, Alain Nadaud, Marie NDiaye, Valère Novarina, Christian Oster, Daniel Pennac, Jean-Benoît Puech, Pascal Quignard, Yves Ravey, Marie Redonnet, Jean Rolin, Olivier Rolin, Jean Rouaud, Danièle Sallenave, Leïla Sebbar, Jacques Serena, Jean-Philippe Toussaint, Antoine Volodine.

⁵ Diaz José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

⁶ Amossy Ruth, Maingueneau Dominique, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007), *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009 (consulté le 17 avril 2023). URL : <http://journals.openedition.org/aad/678>

⁷ Louis-Combet Claude, *Christine l'Admirable*, Paris, Éditions Corti, 2022.

⁸ « Claude Louis-Combet », *Éditions Corti* [En ligne] (consulté le 05 février 2024). URL : <https://www.jose-corti.fr/auteurs/louis-combet.html>,

⁹ « Julien Gracq », *Éditions Corti* [En ligne] (consulté le 05 février 2024). URL : <https://www.jose-corti.fr/auteurs/gracq.html>

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Durrande José-Laure, *Claude Louis-Combet. L'œuvre de chair*, Villeneuve-D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

¹² « Entretien avec Alain Poirson », *France-Nouvelle*, n° 1782, 1980.

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Louis-Combet Claude, *Infernaux Paluds*, Paris, Flammarion, 1970.

¹⁶ Louis-Combet Claude, *Le Recours au mythe*, op. cit., chapitre 1, pp. 9-78.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 71-72.

¹⁸ *L'Enfance du verbe*, Paris, Flammarion, coll. « Textes », 1976 ; *Du sens de l'Absence*, Paris, Lettres Vives, 1985 ; *Écrire de langue morte*, Rennes, Ubacs, 1985 ; rééd. Mazamet, Babel éditeur, 1997 ; *Le Pêché d'écriture*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1990 ; *Ouverture du cri*, ill. Mechtilt, Saussines, Cadex, 1992 ; *Le Don de Langue*, frontispice de Dado, Paris, Lettres Vives, 1992 ; *Miroirs du texte*, Paris, Deyrolle éditeur, 1995 ; *Le Recours au mythe*, Paris, José Corti, 1998 ; *Proses pour saluer l'Absence*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1999 ; *L'Homme du texte*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2002 ; *De l'infériorité, écrire*, (avec la participation d'Aude Bonord), Grenoble, Jérôme Millon, 2015.

¹⁹ Louis-Combet Claude, *L'Enfance du verbe*, Paris, Flammarion, coll. « Textes », 1976, p. 20.

- ²⁰ *Ibid.*, pp. 98-99.
- ²¹ Louis-Combet Claude, *Le Recours au mythe*, op. cit., p. 162.
- ²² Bonord Aude, « “Écrire-comme-prier” Claude Louis-Combet, une pensée spirituelle de la littérature », dans Marchal-Ninosque France, Poirier Jacques (dir.), *Claude Louis-Combet, Fluences et influences*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2012, p. 263.
- ²³ Houriez Jacques (dir.), *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture*, Paris, José Corti, 2000, p. 160.
- ²⁴ Op. cit., *Claude Louis-Combet, Fluences et influences*, p. 299.
- ²⁵ « C’est en ce qu’est le poème... », Claude Louis-Combet entretien avec Ronald Kalpka, *Remue.net* [En ligne] (consulté le 05 février 2024). URL: https://remue.net/cont/louiscombet_Enigme.html
- ²⁶ Louis-Combet Claude, *L’Enfance du verbe*, Paris, Flammarion, « Essais, textes », 1976, p. 91.
- ²⁷ Brunel Pierre, *La critique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1977, p. 100.
- ²⁸ Louis-Combet Claude, *L’Enfance du verbe*, op. cit., p. 91.
- ²⁹ Loc. cit.
- ³⁰ Louis-Combet Claude, *Proses pour saluer l’absence*, Paris, José Corti, 1999, p. 23.
- ³¹ *Trésor de la langue française informatisé* [En ligne], « risible » (consulté le 05 février 2024), URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/risible>
- ³² Louis-Combet Claude, « Une bulle toujours ouverte » dans *Visions, visitations, passions*, Boulard Stéphanie (dir), Clichy, Éditions de Corlevour, 2008, p. 289.
- ³³ *Ibid.*, p.289.
- ³⁴ *Ibid.*, p.289.
- ³⁵ *Ibid.*, p.290.
- ³⁶ *Des mots de minuit*, émission du 15/09/2010, *Youtube.com* [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=tNn-1tuu148>
- ³⁷ Claude Louis-Combet a fait l’objet d’articles dans plusieurs revues telles : *Littérature, Revue des Sciences humaines, Revue d’esthétique, Revue Prétexte, L’Œil de Bœuf, Le Nouveau Recueil, Le mensuel littéraire et poétique, La quinzaine littéraire, Le Matricule des Anges, Roman 20-50, Context, World Littérature in Review, Verrières*.
- ³⁸ Boulard Stéphanie (dir.), *Visions, visitations, passions*, op. cit., p.289.
- ³⁹ *Ibid.*, p.291.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p.292.
- ⁴¹ *Ibid.*, p.292.
- ⁴² *Ibid.*, p.293.
- ⁴³ *Ibid.*, p.293.
- ⁴⁴ Houriez Jacques (dir.), *Claude Louis-Combet, mythe... op. cit.*
- ⁴⁵ Durrande José-Laure, *Claude Louis-Combet. L’Œuvre de chair*, op. cit., pp. 227-236.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p.237.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 240.
- ⁴⁸ Enaudeau Corinne, « Entretien avec Claude Louis-Combet », *Rue Descartes*, n° 43, janvier 2004, pp. 96-97.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 96.
- ⁵⁰ Leblond Aude, Schaffner Alain, Séminaire « Romanesque et histoire du roman », *Thalim.cnrs.fr*, [En ligne] (consulté le 03 février 2024), URL: <https://www.thalim.cnrs.fr/seminaires-et-formations/article/romanesque-et-histoire-du-roman-1808>
- ⁵¹ « Définir les représentations sociales nous fait penser à la définition de l’eau. Qu’est-ce que l’eau ? Il y avait une fois deux jeunes poissons et un vieux. Tout en nageant le vieux salue les jeunes : « Bonjour les jeunes, comment est l’eau aujourd’hui ? » Les deux poissons nagent encore un bout de temps tout en se regardant mutuellement et finissent par s’exclamer : « Mais Bon Dieu, qu’est-ce que c’est que cette eau dont il parle ? » Il en est ainsi des représentations sociales. C’est un milieu dans lequel nous vivons (et par lequel nous vivons, car elles nous sont indispensables) et dans lequel nous baignons tant que nous finissons par ne pas en avoir conscience. Autrement dit, les réalités les plus importantes et les plus évidentes sont souvent celles qu’il est le plus difficile de voir et dont il est le plus difficile de parler. » Montandon Alain, « Sociopoétique » dans *Sociopoétiques* [En ligne], n°1, 2016, para. 3, (consulté le 27 avril 2023). URL: <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=640>

⁵² *Ibid.*, para. 8, (consulté le 27 avril 2023) URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=640>

⁵³ Cabiron Héloïse, « Genèse in vivo : le manuscrit des "Errances Druon" de Claude Louis-Combet » sous la direction de France Marchal-Ninosque, Besançon, 2015. Publication : *Genèse in vivo. Lire Les Errances Druon avec Claude Louis-Combet*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, Coll. Annales littéraires, 2021.

⁵⁴ Cabiron Héloïse, *theses.fr*, [En ligne] (consulté le 05 avril 2023), URL : <https://www.theses.fr/2015BESA1017>

Représentations sociales et postures autoriales : enjeux et perspectives

Ruike Han

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

Cette journée d'études intitulée « Poétiques autoriales et représentations sociales » avait pour objectif de préciser la notion de représentations sociales et d'interroger ses possibles interactions avec le processus de création.

Les représentations sociales, partagées par les groupes sociaux, forment le cadre de notre quotidien. Nous les intériorisons sans les questionner. Cependant, les œuvres artistiques ne se limitent pas à illustrer leur époque. L'art est une création personnelle, et l'auteur occupe une position essentielle dans son œuvre. Cette posture autoriale se manifeste dans le contenu et le style. L'œuvre vit dans la société créée par son auteur, tout comme les auteurs vivent dans la société humaine sans en être conscients.

RETOUR SUR LES CONTRIBUTIONS À CETTE JOURNÉE D'ÉTUDES

Au travers des articles précédents, vous avez pu découvrir un extrait de la journée d'études 2023 des doctorants du CELIS dédiée à la place des représentations sociales au sein des poétiques autoriales. Cette journée fut riche de neuf interventions orales. Tout d'abord, comme vous avez pu avoir le plaisir de le découvrir dans ce dossier, Alexandra Grand a interprété les définitions et les finalités du terme de « représentations » tout en liant la notion de « Sociopoétique » avec l'étude des représentations. Ensuite, Didier Jonchière a parlé des représentations sociales dans les arts. Il a illustré la représentation sociale d'une apothéose nuptiale fin de siècle dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* de Marcel Duchamp afin de dénoncer l'anéantissement des individualités d'un système social. Par la suite, Claire Lépinay et Frédérique Marty ont montré des représentations des types féminins marginaux au XIX^e siècle. Claire Lépinay a analysé les interactions sociales du personnage marginal de la vieille fille au sein du salon bourgeois dans les œuvres de Balzac. Frédérique Marty a

analysé la représentation de la femme handicapée dans la littérature romanesque du XIX^e siècle, tout en exprimant la discrimination à l'égard de ces femmes à cette époque. Nadia Hebaz et moi-même avons traité des représentations sociales dans une société en crise. Nadia Hebaz a évoqué la figure de la milicienne dans les écrits des écrivains-journalistes français sur la guerre civile espagnole tout en interrogeant les relations complexes entre posture auctoriale et représentations sociales en partant d'un corpus restreint d'écrivains-journalistes français, et en croisant posture politique, posture auctoriale et stéréotypes de l'Espagnole et de la femme en temps de guerre. J'ai pour ma part montré des représentations sociales et des engagements littéraires dans des œuvres de Michel Houellebecq et Yu Hua, ainsi que les interactions entre chaque auteur et sa société, dans « une société du spectacle¹ » dominée par l'autorité économique, politique et sociale et dans « un présent liquide² » contrôlé par une instabilité perpétuelle qui favorise une concurrence éternelle. Ce texte a été publié dans les variés du numéro 8 de la revue *Sociopoétiques*³. C'est la raison pour laquelle cette contribution n'est pas publiée dans ce dossier de *Pensées vives*. Les autres intervenants ont montré notamment l'éthos de l'écrivain face aux représentations sociales. Patrick Aurousseau a présenté la masculinité dans les récits de voyage dans l'océan Indien colonisé (1870-1940) portant sur l'analyse d'écrits viatiques de Pierre Loti, Victor Segalen, Paul Morand, Jean Paulhan, Joseph Kessel et Paul Nizan, pour questionner les interactions entre la création d'un récit viatique et le contexte sociohistorique dans lequel se trouvent les écrivains qui les produisent. Pascale Pradal-Morand a démontré que chez Claude Louis-Combet les postures adoptées par l'auteur textuel et l'auteur imaginaire sont indissociables du processus de création et par conséquent structurent l'œuvre. Pour finir, Giulia Scialpi a expliqué comment la condition de « transfuge de classe » influence la représentation sociale dans l'œuvre d'Edouard Louis et, de manière générale, sa poétique auctoriale.

OUVERTURE : TROIS POSTURES DE L'AUTEUR DANS LA SOCIÉTÉ

En analysant les interactions entre les auteurs et la société, nous observons que les représentations sociales constituent un élément essentiel de la création littéraire et artistique. En effet, les auteurs, bien qu'ils soient des individus à part entière, ne peuvent pas évoluer en dehors du contexte social qui les entoure. Cette relation étroite entre l'auteur et la société nourrit les œuvres littéraires et artistiques, qui se

font le reflet des représentations sociales en vigueur. L'auteur, par sa posture dans la société, s'engage à témoigner de son époque et à livrer sa vision des événements qui la marquent.

L'interaction entre l'auteur et son contexte social joue un rôle crucial dans la création littéraire et artistique. En effet, elle influence à la fois le contenu et le style de l'œuvre. D'une part, les représentations sociales et les valeurs de l'époque peuvent influencer les thèmes abordés par l'auteur, ainsi que ses choix et ses agencements lexicaux. La relation étroite entre l'auteur et son époque détermine ainsi, dans une certaine mesure, sa posture auctoriale. D'autre part, l'auteur ne se résume pas à un simple produit de son époque. Il garde toujours une certaine indépendance vis-à-vis de son contexte social, ce qui lui permet de développer une vision critique et de proposer des alternatives aux valeurs dominantes. Cette liberté de création se manifeste dans sa capacité à s'affranchir des conventions et à explorer de nouvelles formes d'expression artistique. L'auteur peut même, dans certains cas, anticiper les mutations de la société et proposer une vision novatrice de l'avenir.

Posture critique

Écrivain, poète, essayiste et acteur français, Michel Houellebecq est considéré comme l'un des auteurs les plus influents et controversés de la littérature contemporaine.

Les représentations sociales dans les œuvres de Michel Houellebecq se manifestent particulièrement dans son récit de la libération sexuelle qui a suivi Mai 68. Il dépeint une société en pleine mutation, où les anciennes valeurs morales et religieuses sont remises en question, et où les individus se lancent dans une quête effrénée de plaisir et d'individualisme. Houellebecq explore ainsi les différentes facettes de cette libération sexuelle, qu'il s'agisse de la libération des femmes, de l'essor de la pornographie ou de la banalisation du libertinage.

Face à ce courant libertaire, Houellebecq adopte une posture résolument critique. Houellebecq exprime son mépris et ses critiques intenses envers le milieu libertaire (*beatnik*) dans les années 1960 et 1970 qui représente et produit le mal. Ce mal se manifeste, selon l'auteur, non seulement par l'établissement d'un système sexuel libéral fondé sur la préférence pour la jeunesse et la beauté physique, mais aussi par l'abandon des enfants et des partenaires sexuels vieux et malades par les libertaires. Cette situation entraîne une inégalité sexuelle, les gagnants, jeunes et beaux, profitant d'une vie sexuelle

abondante, tandis que les perdants, vieux et malades, sont condamnés à la solitude.

Comme Houellebecq l'observe dans l'*Extension du domaine de la lutte* :

En système économique parfaitement libéral, certains accumulent des fortunes considérables ; d'autres croupissent dans le chômage et la misère. En système sexuel parfaitement libéral, certains ont une vie érotique variée et excitante ; d'autres sont réduits à la masturbation et la solitude.⁴

La plupart des personnages houellebecquiens sont perdants dans le domaine sexuel, bien qu'ils soient parfois gagnants au niveau économique et intellectuel.

En rejetant l'esprit libéral centré sur la poursuite de la fortune matérielle dans le marché libre économique, les soixante-huitards ont lancé un système libéral sur le plan sexuel où le culte du corps jeune et de la beauté physique prédomine. La concurrence ne s'est jamais arrêtée. Elle s'est étendue dans le domaine sexuel. Le sexe devient alors un produit : les êtres humains, consommateurs de ce produit érotique, continuent toujours leur combat éternel.

Dans cette société individuelle et atomisée, le libéralisme démantèle presque toutes les collectivités : le couple, la famille, et l'équipe de travail. C'est pourquoi les personnages houellebecquiens vivent tous dans une solitude absolue, « la solitude de l'individualisme soi-disant rationnel⁵ ». Les individus sont de plus en plus comme des particules isolées vivant dans cette *société liquide*⁶ qui n'arrête jamais d'évoluer.

Dans le présent postmoderne, Houellebecq expose dans ses textes la situation de l'homme qui se trouve de plus en plus solitaire, écrasé et fragmentaire, vivant dans une société contemporaine généralement frustrante, marquée par l'indifférence et l'égoïsme, où les gens négligent les plus démunis et les plus vulnérables. Son récit est empreint de pessimisme et de dépression. Il dépeint la condition humaine dans un monde moderne marqué par la décadence, la solitude, le désenchantement et la violence.

Si la création artistique est profondément ancrée dans les représentations sociales de son époque, l'auteur n'en demeure pas moins un être libre, capable de s'affranchir des diktats de son temps. Cette liberté auctoriale se traduit d'abord par une vision critique à l'égard des courants dominants, qu'ils soient spirituels ou politiques. Mais elle se manifeste également par une clairvoyance rare, permettant à l'auteur de pressentir les mutations à venir et d'en rendre compte dans son œuvre.

Posture visionnaire

Houellebecq est souvent considéré comme précurseur ou visionnaire, car ses romans annoncent ou reflètent des événements ou des phénomènes qui marquent l'actualité. *Les Particules élémentaires* (1998) traite du clonage humain avant que la naissance de la brebis Dolly ne soit révélée au public. *Plateforme* (2001) évoque un attentat islamiste contre des touristes occidentaux avant le 11 septembre 2001. *Soumission* (2015) imagine l'arrivée au pouvoir d'un parti musulman en France avant les attentats de Charlie Hebdo et du Bataclan. *Sérotonine*, publié en 2019, s'est révélée être une œuvre d'une étonnante prescience. C'est un roman visionnaire qui éclaire avec justesse les causes du mécontentement qui a explosé avec le mouvement des manifestations des agriculteurs au début de l'année 2024. Ce roman dénonce l'impasse de la politique agricole européenne et ses conséquences néfastes sur les paysans français. Houellebecq y décrit, avec une précision quasi prophétique, la détresse d'une population rurale écrasée par la mondialisation, l'abandon des politiques agricoles et l'effacement progressif de son mode de vie. Ces manifestations, ponctuées de barrages et de blocages, constituent une nouvelle preuve du malaise profond qui touche le monde agricole français. La précision avec laquelle Houellebecq dépeint les déchirures d'une société en proie à la mondialisation et à l'abandon de ses territoires ruraux confère à son roman une dimension visionnaire.

Posture novatrice

L'indépendance de la création artistique se manifeste non seulement dans la vision critique et visionnaire de l'auteur, mais aussi dans les œuvres qui renouvellent les courants artistiques. Un exemple frappant est l'œuvre de Marcel Duchamp, *Fontaine*, un urinoir renversé et signé « R. Mutt ». Cette œuvre controversée a été refusée par un salon new-yorkais en raison de son caractère provocateur. Duchamp le nomme « ready-made », un objet industriel « prêt à l'emploi » qu'il élève au rang d'œuvre d'art par son seul choix. Ce geste simple confère un nouveau statut à l'objet d'art et soulève des questions fondamentales : l'œuvre d'art doit-elle encore être belle et unique ? Réalisée à la main ? Autant de questions qui bouleversent l'art du XX^e siècle. À travers la mise en art d'un urinoir, Duchamp remet en question les anciens critères de l'art : la beauté esthétique et l'originalité. Par sa posture novatrice, il abolit également les limites entre l'art et l'industrie, l'art et la vie quotidienne. L'art n'est plus un domaine réservé à des

initiés, ni l'apanage des artistes. L'art n'a pas nécessairement à être beau et élégant. Pour Duchamp, l'art devient un regard, une manière de voir. Ainsi, l'art devient une véritable liberté de l'esprit et d'expression.

L'œuvre de l'auteur se situe à la croisée des chemins, à la fois ancrée dans son époque et porteuse d'une vision novatrice. En s'inscrivant dans les courants de pensée de son temps tout en les questionnant et en les dépassant, l'auteur participe à l'évolution des idées et des formes artistiques. Son influence se fait sentir dans le domaine littéraire, artistique et même sociétal, nourrissant le progrès et l'innovation.

CONCLUSION

Les œuvres littéraires et artistiques, influencées par les représentations sociales, reflètent les valeurs d'une époque. Cependant, elles ne sont pas une simple reproduction de la réalité. L'auteur met en évidence une réalité littéraire ou artistique, mélange complexe de vérité et de mensonge, de réalité et d'illusion. La littérature et l'art brouillent les frontières entre la réalité et l'illusion, invitant à voir le monde autrement. L'indépendance de la littérature et de l'art leur permet de ne pas être modelés par la réalité. La liberté d'expression s'exprime par des postures libres de l'auteur : critique, visionnaire et novatrice. L'auteur, en exprimant son point de vue sur les tendances sociales, en anticipant le futur et en innovant dans les courants littéraires et artistiques, influence l'évolution de la littérature, de l'art et de la société.

À la suite de la publication des actes de la journée d'études « Poétiques auctoriales et représentations sociales », nous tenons à exprimer nos sincères remerciements au comité scientifique, aux participants de cette journée d'études et au comité de la revue *Pensées Vives*.

NOTES :

¹ Debord Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992. L'auteur prolonge dans cet essai la critique du fétichisme de la marchandise que Marx développe en 1867 dans *Le Capital*, et qui prolonge sa réflexion sur la théorie de l'aliénation exposée dans ses *Manuscrits* de 1844. « La Société du spectacle » est essentiellement une critique radicale de la marchandise et de sa domination sur la vie, que l'auteur voit comme la forme particulière de l'« aliénation » de la société de consommation. Le concept de spectacle se réfère à un mode de reproduction de la société fondé sur la reproduction des marchandises, toujours plus nombreuses et toujours plus semblables dans leur variété. Debord prône une mise en acte de la conscience que l'on a de sa propre vie, envers une illusoire pseudo-vie que nous impose la société capitaliste, particulièrement depuis l'après-guerre.

² Bauman Zygmunt, *Le présent liquide : Peurs sociales et obsession sécuritaire*, trad. de Laurent Bury, Paris, Seuil, 2007. D'après l'auteur, notre société moderne qui est devenu liquide engendre de nouvelles peurs. Cette modernité liquide a fait triompher l'incertitude perpétuelle : la quête de sens et de repères stables a laissé la place à l'obsession du changement et de la flexibilité. Le culte de l'éphémère et les projets à court terme favorisent le règne de la concurrence au détriment de la solidarité et transforment les citoyens en chasseurs ou, pis, en gibier. Ainsi, le présent liquide favorise l'émergence d'individus peureux, hantés par la crainte de l'insécurité.

³ Han Ruike, « Représentations sociales et engagements littéraires. Étude comparée de La carte et le territoire de Michel Houellebecq et Le septième jour de Yu Hua », *Sociopoétiques* [En ligne], (consulté le 8 novembre 2023).

URL : <https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=2029>

⁴ Houellebecq Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Flammarion, 1998, p. 100.

⁵ Maris Bernard, *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion, 2016, p. 39.

⁶ Société liquide : En 1998, Zygmunt Bauman, sociologue britannique et polonais, a lancé « la société liquide » afin d'illustrer les caractéristiques de la société postmoderne.

À titre de *Comparaison(s)*

Après la Transgression et la trahison d’hier, et le dossier Brouillon(s) d’aujourd’hui, la revue *Pensées vives* s’intéressera pour son cinquième numéro à la Comparaison. À l’occasion de ses Journées transdisciplinaires 2024, l’école doctorale LLSHS se penche sur cette démarche aussi éclairante qu’insaisissable qu’est l’art de comparer. Que se passe-t-il lorsque nous confrontons des idées, des œuvres, des pratiques ou des cultures ? Quels sens nouveaux émergent dans cette mise en regard ? Et quels en sont les écueils ou les limites ?

Cette réflexion collective est nourrie par des intervenant(e)s de dix laboratoires, offrant un éventail incomparable de disciplines et d’horizons intellectuels. Deux jours durant, leurs échanges intenses ont permis de s’aventurer au cœur de la comparaison, un objet qui interroge, rapproche et parfois bouscule. De la littérature à la sociologie du travail, en passant par l’intelligence artificielle ou encore l’histoire politique, les contributions déploient les possibles de la méthode comparatiste, façonnant un dialogue transdisciplinaire singulier où les regards s’entrecroisent, s’épousent et se répondent.

À lire dans la prochaine livraison de *Pensées vives*. De quoi comparer... et s’étonner !



Achevé d'imprimer
Décembre 2024

Service Reprographie – Université Clermont Auvergne
Campus universitaire des Cézeaux – 1 place Vasarely
CS 60026 – 63178 AUBIÈRE CEDEX

Dépôt légal trimestre 4
2024

Dossiers :

Brouillon(s)

Journée transdisciplinaire 2023

**Représentations
sociales**

Journée du CELIS 2023



ÉCOLE DOCTORALE
DES LETTRES, LANGUES,
SCIENCES HUMAINES
ET SOCIALES

ISSN : 2425-7028