

Les Cahiers du CEIMA



La Beauté

**Textes rassemblés et présentés par
Marie-Christine Agosto**

Centre d'Etudes Interdisciplinaires du Monde Anglophone

Numéro 7, octobre 2011

CEIMA
Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone
Faculté des Lettres et Sciences humaines *Victor-Segalen*
20, rue Duquesne - CS 93837
29238 - BREST CEDEX 03

Directrice de la publication : Gaïd GIRARD
co-directrice de la publication : Annick COSSIC

Comité de lecture

Philippe AUDEGEAN (Pr, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle)
Claire BAZIN (Pr, Université de Paris X – Nanterre)
Hélène CHRISTOL (Pr, Université de Provence – Aix-Marseille I)
Jean GARAPON (Pr, Université de Nantes)
Solange QUESNEL (MCF, Université de Bretagne Occidentale)
Denis RIGAL (Pr, Université de Bretagne Occidentale)
Bernard SELLIN (Pr, Université de Nantes)

Comité de rédaction

Annick COSSIC (Pr, Université de Bretagne Occidentale)
Gaïd GIRARD (Pr, Université de Bretagne Occidentale)
Alain KERHERVÉ (MCF, Université de Bretagne Occidentale)

ceima@univ-brest.fr
<http://univ-brest.fr/ceima/>

qu'en est-il alors de la beauté
sur cette plaine qui nous tient lieu, étend
sa friche grise et ses champs déchaumés,
dans l'espace euclidien et bute au bord
d'une eau déserte qui est notre infini ;
cette beauté que nul ne nomme plus,
qui vous sommait, jetait sa poudre aux yeux,
faisait donner canon et nombre d'or,
(le voyeur ébaubi baissait la tête
et rajustait penaud son panthéon) ?
elle a refait sa vie et sa naissance,
survit sans dieu à son berceau, sans transe
ni danse, soudain abonde on ne sait d'où,
laisse flotter un sourire amnésique
sur le présent du monde immotivé.

Denis Rigal
« En Temps de Détresse »
Poésie, n° 128-129
Paris, Belin, 2009, p. 143-144.

Sommaire

Marie-Christine Agosto. Introduction	9
Pascal David. La dimension synagogique du beau	21
Jean-Claude Gardes. Beauté et laideur à l'époque romantique selon Umberto Eco	31
Emmanuel Minel. Les beautés du théâtre chez Corneille, ou comment penser la beauté entre la représentation dans les règles de l'art et l'émotion du public	47
Catherine Thomas. « C'est laid, mais c'est beau ». Les écrivains romantiques et les paradoxes de la beauté rococo	61
Anne Le Guellec. La beauté épique chez Patrick White. Choix esthétiques et enjeux idéologiques	71
Catherine Conan. « Another terrible beauty is born » : esthétique des guerres européennes et mondiales dans la poésie contemporaine d'Irlande du Nord	79
Delphine Acolat. Existait-il un beau paysage chez les Romains ?	91
Marie-Christine Agosto. Ethique, esthétique et transcendance. La beauté selon Nathaniel Hawthorne et Walt Whitman	103
Gilles Chamerois. « Plain Jane » et « pretty Lizzy » : la question de la beauté dans les adaptations de <i>Jane Eyre</i> et de <i>Pride and Prejudice</i>	121
Molly Chatalic. Émerveillement, ravissement et extase : multiples beautés dans <i>Little Saint</i> , de Hannah Green	139
Hélène Machinal. La beauté monstrueuse dans <i>The Picture of Dorian Gray</i> d'Oscar Wilde (1890) et <i>Dorian</i> de Will Self (2002)	153
Liste des auteurs	177

Introduction

Parce que l'art courtise la beauté, la nature de cette dernière, son origine et sa définition ont depuis l'Antiquité, comme déjà dans les dialogues de Platon¹, nourri une lancinante interrogation des artistes, des poètes et des penseurs. Jusqu'à l'âge classique, la beauté fut normée et soumise à des règles et à des critères didactiques d'édification moralisatrice. Au XIX^e siècle, et malgré les effets de la révolution artistique romantique, le Beau pouvait encore s'inscrire dans l'esprit de la philosophie hégélienne qui faisait de la beauté le reflet de la vérité. Au début du siècle, John Keats tirait de la légende d'Endymion son célèbre vers : « A thing of beauty is a joy for ever² », et affirmait dans « Ode on a Grecian Urn » : « Beauty is truth, truth beauty – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know³ ». On songe aussi au retour aux valeurs esthétiques et morales classiques préconisé par Matthew Arnold dans *Essays on Criticism*⁴. Puis la référence au concept de beauté est tombée en désuétude – quand ce concept ne fut pas simplement nié – sous le coup du relativisme radical prôné par la Modernité : l'égalité des opinions répondant à l'impossibilité d'une définition rationnelle ou d'une approche consensuelle de la beauté, et le formalisme scientifique se substituant à la subjectivité du sentiment esthétique. De fragmentation postmoderniste en dissémination déconstructionniste, plus personne de nos jours n'ose nommer la beauté. Et François Cheng ouvre ainsi sa première méditation sur la beauté : « En ces temps de misères omniprésentes, de violences aveugles, de catastrophes naturelles ou écologiques, parler de la beauté [pourrait] paraître incongru, inconvenant, voire provocateur. Presque un scandale »⁵. Instabilité, entropie et crise du sens ont envahi le discours de la postmodernité en nous détournant de la beauté. Avec son train de conflits et d'horreurs, la marche de l'histoire nous aurait-elle définitivement ôté cette certitude d'une « perfection installée au cœur du monde »⁶ ?

Nous avons souhaité aller contre ce courant, convaincus que la référence à la beauté, valeur à laquelle renvoie le jugement esthétique, reste une nécessité pour fonder une réflexion sur la littérature comme œuvre d'art. Ainsi ce volume rassemble les recherches que des enseignants-chercheurs de la Faculté des Lettres et Sciences humaines Victor-Segalen ont présentées au cours du

Introduction

séminaire 2009 sur ce thème de la Beauté. Organisé par le CEIMA, composante de l'EA 4249 « Héritages & Constructions dans le Texte et l'Image », et fidèle à sa tradition pluridisciplinaire, le séminaire a permis la confrontation et l'échange de points de vue variés et complémentaires sur cette notion qui a de tout temps donné à réfléchir aux philosophes, historiens de l'art, artistes, poètes, romanciers. Parmi les nombreux essais sur la beauté qui font référence, citons, à titre d'exemples, celui de Sir Francis Bacon qui lie beauté et étrangeté des proportions⁷, celui d'Emerson qui rappelle le rapport entre beauté, cosmos, ordre et vertu⁸ ; ou encore plus près de nous, les théories de Terry Eagleton, dans *The Ideology of the Aesthetic*⁹, citant Burke et Althusser et opposant sublime et beauté, virilité et féminité, individualisme aristocratique et sociabilité. De nombreuses *Histoires de la Beauté* ont vu le jour jusque dans les années récentes : ainsi celle de Georges Vigarello, qui se concentre sur l'histoire du corps et l'art de l'embellir¹⁰, celle d'Umberto Eco, doublée de son *Histoire de la Laideur*¹¹, celle d'Alain Michel, avec une approche rhétorique et esthétique dans *La Parole et la Beauté*¹². Et au moment même où s'ouvrait le séminaire, *Le Magazine littéraire* publiait son numéro spécial sur la Beauté¹³.

Il ne s'agissait pas dans ce séminaire de reprendre le parcours historique retracé avec un souci d'exhaustivité par ces auteurs, ni même de tenter une définition nouvelle d'une notion inévitablement changeante selon les canons et les valeurs d'une époque, mais plutôt d'examiner l'incarnation et les représentations multiples de la beauté, son rapport avec le corps et l'imaginaire littéraire et artistique. Il s'agissait aussi d'envisager la beauté comme recherche, en interrogeant le constant décalage entre l'art, sa création et sa réception, les canons d'aujourd'hui n'étant souvent que les provocations d'hier.

L'approche est donc essentiellement esthétique, bien qu'elle n'exclue pas la dimension historiciste qui permet de situer l'évolution du concept sous l'angle de l'histoire des idées. On a invité les chercheurs à s'intéresser tout autant aux représentations de la beauté sous l'angle thématique, rhétorique et stylistique, qu'à la beauté engendrée par les procédés littéraires et artistiques de la représentation. En effet si les arts plastiques, reconnus comme Beaux-Arts, ont longtemps eu le privilège de la représentation de la beauté, revendiqué aussi par la poésie, qu'en est-il alors de la figure de la beauté dans l'écriture romanesque ? Faut-il conclure, comme Barthes, dans *S/Z*, que « la beauté serait muette », ne se décrit pas et ne peut que renvoyer au code qui la fonde, l'Art ? « Tout prédicat direct lui est refusé, [sauf] la tautologie ou la comparaison », écrit Barthes avant de conclure : « un seul moyen d'arrêter la réplique de la beauté : la cacher, la rendre au silence, à l'ineffable, à l'aphasie, renvoyer le référent à l'invisible, voiler la fille du sultan »¹⁴.

Inversement, nous apprenons aussi beaucoup des figures antinomiques de la beauté : laideur, hideur, grotesque, monstrueux, la beauté boiteuse dont

Lautréamont et Cocteau faisaient leur miel, la beauté difforme que célèbre Baudelaire, la beauté excentrique qui serait peut-être la norme paradoxale, à en croire Cheng qui affirme que toute beauté est singulière ; ou les créations oxymoriques qui réalisent la caricature de la beauté et nous rappellent la Vénus anadyomène de Rimbaud, « belle hideusement d'un ulcère à l'anus ». Se profile sous ces images la beauté infernale, « le monstre énorme, effrayant, ingénu », marchant sur les morts, que fait advenir Baudelaire dans « Hymne à la beauté ». Le lien entre beauté et mal, ou malheur, convoque l'image de la beauté maléfique incarnée par la Femme Fatale (la Belle Hélène par exemple), elle-même associée au poison et aux plantes vénéneuses qui poussaient encore Outre-Atlantique, dans les jardins de mémoire de Nathaniel Hawthorne, et ont infiltré le langage comme en témoigne la « belladonne » (*Bella Donna*) des botanistes.

Des interrogations récurrentes parcourent ce recueil, sur l'aptitude de la beauté à donner du plaisir ou à être, pour citer Stendhal, « promesse de bonheur ». Car la beauté littéraire s'élève souvent du fond de l'horreur, des guerres et du non-sens. Chez Hawthorne, le mal qui hante la conscience est transcendé par la beauté de l'œuvre d'aiguille et de l'œuvre de plume¹⁵. On songe aussi, entre autres exemples, aux toiles de Jérôme Bosch. L'expérience de la beauté que procure la création artistique serait alors une forme de réconciliation avec la réalité de la condition humaine, un « sentiment heureux de l'évidence », ou comme le formule Milan Kundera, « *la beauté d'une soudaine densité de la vie*¹⁶ ». Elle dépasserait ainsi la seule émotion esthétique pour conférer à la création langagière et picturale une valeur philosophique morale (non moralisatrice), qui permettrait d'affirmer une matière commune à l'éthique et à l'art.

•

Ce recueil est articulé selon trois grands axes : **Esthétique et Histoire des idées, Esthétique et Idéologie, Ethique et Esthétique**. Sous ces trois rubriques, sont apparues des lignes de force propres à dynamiser la thématique. Le classement des articles vise à faire apparaître des points de jonction, et prend le risque des sauts chronologiques et géographiques. Le substrat historique est traité dans « **les variantes du concept de beauté** » et dans les débats sur l'esthétique qui ont suscité « **conflits ou espoir de coexistence** ». Suit une interrogation sur ce que nous enseigne la beauté comme « **rapport au monde** », à la société et au cosmos, et comme alternative entre « **(re)création et représentation** ». Les derniers articles explorent la notion du sacré, qui nous paraît immanquablement traverser toute recherche de la beauté, que

Introduction

ce soit dans « **l'expérience mystique** » que certains auteurs en font ou, à l'inverse, dans « **sa désacralisation postmoderniste** ».

I. Esthétique et histoire des idées

« Les variantes du concept de Beauté »

L'affiche du séminaire sur la Beauté montrait une « Vénus de Lespugue », l'un des plus anciens symboles de fertilité et de beauté. En s'appuyant sur cet exemple, et sans remettre en cause la variabilité des critères et des canons de la beauté, l'article de **Pascal David** est construit sur une harmonique entre l'idée de « relativité » du beau et celle de mise en « relation », et attaque un certain nombre de lieux communs, historiques et théoriques, notamment celui qui associe les Lumières à l'universalisme et le Romantisme au relativisme. Tissant ensemble l'étymologie, la poésie et la philosophie, il gratifie le lecteur d'une brève histoire du concept de beauté dans ses variantes. Si *philocalie* et *philosophie* sont bien « sœurs », ou même si elles sont « une et unique », comme le pensait le monde antique, l'amour du beau fonde alors la philosophie, la sagesse étant la vraie beauté. D'ailleurs, « c'est sous l'angle de la beauté que les Grecs éprouvèrent le monde (le *kosmos*) », concevant le beau comme « plénitude ontologique ». Si le XVIII^e siècle marque une rupture dans l'histoire de la réflexion esthétique, en déplaçant le beau des sphères métaphysiques, par le biais de la dérision à laquelle s'adonne Voltaire pour le réduire au relativisme de « l'agréable » et de « l'attrait », Kant résout la tension en défendant la notion « d'universalité subjective » du jugement de goût, opposée à « l'universalité logique » des concepts. Le cœur de l'article propose alors une acception kantienne de la beauté, qui va à l'encontre de l'idée courante de relativité du beau, et fait appel à sa dimension « synagogique », propre à rassembler une communauté. Dans un monde éclaté, ce pouvoir de mise en relation salvatrice de l'humanité pointerait, pour citer Schiller, la « nécessité d'une éducation esthétique ».

C'est aussi sous l'angle de l'histoire de l'art et en reconnaissant la difficulté à définir le concept de Beauté, que **Jean-Claude Gardes** propose une lecture critique des deux ouvrages d'Umberto Eco, *Histoire de la Beauté* (2004) et *Histoire de la Laideur* (2007), avec une attention particulière aux chapitres qui traitent de ces notions à l'époque romantique. Tout en louant la richesse documentaire, textuelle et iconographique, des livres d'Eco, J.-C. Gardes enrichit sa lecture par des observations subtiles qu'il glisse dans les interstices laissés vacants par la mosaïque parfois déroutante du panorama brossé par le maître italien. Il circonscrit la référence philosophique et la démarche d'Eco, qui se réfère au premier moment de la définition kantienne du

Beau désintéressé (hors de sa finalité ou de son rapport à la moralité et à l'universalité), se plaçant ainsi du côté de l'esthétique de la réception et non de la création. L'Histoire de la Beauté suppose d'emblée le relativisme de la notion, bien que l'approche synchronique et diachronique d'Eco ne fasse pas place à une réflexion sur les différences sociales de la réception du beau. S'il manque aux livres d'Eco une définition du romantisme et une contextualisation politique, sociale et culturelle de ce mouvement né dans des turbulences révolutionnaires et donc intimement lié à la révolte, les caractéristiques de la rupture esthétique qu'il a engendrée sont concrètement posées.

Dans sa lecture d'Eco, J.-C. Gardes insiste sur le tournant du XVIII^e siècle, où les droits du sujet déterminent une nouvelle expérience du beau lié aux sens et au plaisir, annonçant le passage à l'époque romantique d'une esthétique à une métaphysique du beau, avec une fonction de révélation ontologique, signant la primauté d'un état d'âme sur un style. Exaltant les sentiments et les passions, le romantisme, encore stylistiquement très proche du néoclassicisme, n'établit pas de normes nouvelles, et se définit moins du point de vue historique que comme état d'âme, déjà présent dans les œuvres du Tasse ou de Shakespeare, autant que dans celles de Baudelaire ou plus tard dans la beauté onirique des surréalistes.

Avec sa fascination pour la nature obscure et mystérieuse, pour l'indéfinissable, l'inconnu, et même le lugubre, l'irrationnel, le mortuaire (avec le roman gothique comme précurseur), la beauté romantique « cesse d'être une forme » et privilégie l'informe, voire le chaotique. La recherche d'une beauté « dynamique, en devenir, donc inharmonieuse » justifie, comme déjà chez Shakespeare et chez les maniéristes, que de la laideur puisse naître la beauté. Eco va jusqu'à faire le lien avec l'idée de « la rédemption romantique de la laideur », du « chaos régénérateur » de Schlegel, Novalis et Hölderlin, des idées de Weiss et de Hegel qui font de la laideur un moment « chrétien » nécessaire face à la beauté, et de celles des post-hégéliens qui vont de l'*incorrect* au *répugnant*, « avec une célébration de la caricature qui résout le répugnant en ridicule et devient belle dans sa déformation grâce à l'humour ». Il interroge aussi la relation entre beauté et vérité, soulignant l'inversion par rapport à la tradition classique où la vérité produisait la beauté : chez les Romantiques, la beauté est l'artisan de la Vérité, elle ouvre vers l'Absolu.

« Débats sur l'esthétique : conflits et coexistence »

C'est au rapport changeant du beau au vrai, et aux tensions littéraires qui ont gravité autour de cette évolution que s'intéresse aussi **Emmanuel Minel**. En suivant les changements de critères de la beauté, infléchis par les contextes technique, politique et idéologique, il brosse un tableau des débats

Introduction

sur l'art qui ont traversé le XVII^e siècle français. Il présente l'œuvre théorique et théâtrale de Corneille comme « l'incarnation de ces conflits d'idées ». Pour Corneille les beautés du théâtre relèvent avant tout d'un savoir-faire, s'incarnent dans l'art de la belle tirade, de la belle réplique, mais ce sont aussi « celles de l'émotion et des passions suscitées chez le spectateur », même si le mécanisme à l'origine du sentiment de la beauté était encore méconnu. En effet la référence aristotélicienne et classique portant vers le vrai plutôt que vers le beau tendait à orienter la réflexion sur la beauté « vers une logique objective et réaliste, et non vers une anthropologie ou une psychologie ».

Loin des conflits de goûts et d'idées c'est plutôt de coexistence dont parle **Catherine Thomas** qui met en lumière le regain d'intérêt qui s'exprime, dans la première moitié du XIX^e siècle, pour une esthétique rococo jusque là sous-estimée, voire taxée de mauvais goût. Elle montre comment, à partir de 1830, sous la monarchie de Juillet, le rococo, pourtant sans prétendre au statut d'art idéal, s'est progressivement intégré au romantisme en lui ouvrant des voies nouvelles. Le romantisme prône un art sévère, vigoureux, conscient de sa valeur et pénétré de sa mission, par opposition aux grâces plaisantes du rococo, ludique et superficiel. Pourtant le « joli », le « Pompadour », réussit à définir un style parallèle, en marge de la Beauté transcendante et absolue. Par son exubérance et sa fantaisie, il parvient à répondre « aux attentes d'artistes épris d'une beauté irrégulière, qui sait manifester la vie en son efflorescence heureuse, et qui s'oppose à une beauté froide et conventionnelle ». Cette évolution du jugement de goût se retrouve aussi bien en littérature qu'en peinture, en décoration et en architecture.

II. Esthétique et idéologie

« La beauté et le rapport au monde »

L'approche de la Beauté s'inscrit dans une relation au monde, est déterminé par elle, et porte dans sa représentation artistique les signes de l'Histoire imposée aux peuples ou par eux façonnée. Comme le montrent les deux articles qui suivent, l'idéologie influe sur les pratiques esthétiques, en prose comme en poésie. **Anne Le Guellec** s'intéresse très précisément au rapport entre esthétique et idéologie, et à son influence sur les transformations génériques littéraires. Son article dénonce les accusations de conservatisme esthétique portées à l'encontre de l'écrivain australien Patrick White. Si White, en héritier du modèle romantique idéaliste et messianique, a repris le « grand genre épique », creuset de toute littérature nationale, ce fut pour le croiser avec le *bildungsroman*, le roman réaliste et les genres littéraires régionaux, dans une logique de quête identitaire. Son esthétique, loin d'être figée et canonisée, est

celle du progrès. Cette « esthétique de l'obscurité énigmatique et de l'illumination mystique, de l'ironie, du symbole piégé », fait aussi de White l'inventeur d'un nouveau rapport au monde qui a contribué à modifier l'image de la terre et de l'homme australiens.

On évoque plus volontiers de l'écriture de la guerre ses enjeux idéologiques et culturels. On l'aborde rarement sous l'angle de ses enjeux esthétiques. L'article de **Catherine Conan** lance le défi de cette approche paradoxale, dans une étude des liens entre beauté et horreur que la poésie irlandaise récente donne à lire. La contextualisation historique de son propos tient compte de la normalisation institutionnelle de l'Ulster et des effets du processus de paix, rendant possible la « reconfiguration de la perception du rôle de l'Irlande dans l'histoire européenne ». Elle rappelle la mémoire douloureuse des conflits majeurs que l'Irlande a traversés au cours du XX^e siècle, à l'échelle nationale et internationale, et le lourd tribut qui fut payé de tous bords, par les Unionistes et les Nationalistes, par les Catholiques et les Protestants, pendant les deux guerres mondiales, lors du soulèvement de Pâques 1916 pour la cause de l'état libre d'Irlande, et dans les guerres coloniales britanniques. Avec l'ombre de Yeats en arrière-plan, l'exemple de deux poètes de Belfast montre le chemin parcouru par la jeune génération dans l'écriture de la commémoration/remémoration. Les élégies historico-politiques et intimes de Michael Longley et les tableaux macabres de Ciaran Carson se démarquent de l'idéalisation et de la mythification yeatsienne de l'histoire. Car il n'y a pas de « beauté terrible » dans les tranchées, seulement de l'horreur. L'esthétisation de la violence passe par la fragmentation de la texture poétique, la litanie des débris, le délitement du temps et des lieux. Au lieu de célébrer la continuité historique, la poésie contemporaine irlandaise interroge la possibilité d'une réconciliation.

« La beauté : (re)création ou représentation ? »

Elargissant le champ géographique et temporel, **Delphine Acolat** pose la question de l'existence d'une représentation esthétisée du paysage dans l'art romain, et de son lien avec l'utile, l'agréable, le sacré. Partant d'une constatation lexicale (l'absence dans le vocabulaire latin du terme « paysage »), elle note que la présence de villas romaines dans des sites exceptionnels semble pourtant révéler un intérêt, sinon un goût particulier, pour le paysage environnant. Si l'ouverture sur de vastes et multiples points de vue, sur des plans successifs ou sur des panoramas à 360 degrés, présentait avant tout un intérêt stratégique et utilitaire, elle était aussi le signe d'une nature domptée par l'homme car la nature brute ne suffisait pas aux Romains pour parler de beauté. C'est la vision théâtralisée et architecturée du paysage, que ces villas

Introduction

rendaient possible, qui lui conférait sa beauté. Pline le Jeune décrit ainsi la perspective qui s'offre à lui depuis sa villa de Toscane. Il n'y aurait donc ni reconnaissance de la beauté ni sentiment esthétique devant un paysage sans sa récréation et sa représentation comme en témoignent les peintures murales de la fin de la République et du début de l'Empire, et les jardins des villas de Pompéi : fondées sur des schémas types d'origine hellénistique et toujours humanisées, elles présentent une nature domestiquée, sous forme de « recombinaison paysagère ». L'article conclut au lien entre la beauté et l'art : il n'y aurait beauté que recrée, ou « quand le Génie de la Nature imite l'art ».

Art et nature ont fait débat aux Etats-Unis aussi, au milieu du XIX^e siècle, époque clé de l'histoire culturelle américaine, lorsqu'apparaît un « discours littéraire explicite sur la beauté ». Situait les conditions dans lesquelles ce discours s'est élaboré, et se replaçait dans la perspective esthétique et philosophique dictée par Emerson, en amont des lignes de rupture que trace l'histoire de ce pays après 1860, **Marie-Christine Agosto** se penche sur quatre nouvelles de Nathaniel Hawthorne, qu'elle met en contrepoint avec le poème « Song of Myself », *Leaves of Grass*, de Walt Whitman. De la beauté comme métaphore, ancrée dans la représentation, à la beauté comme recherche, mue par la mégalomanie et la pulsion démoniaque et machiste du créateur, à la beauté comme dévoilement et rencontre avec le monde, l'article expose des facettes diverses héritées d'une même approche philosophique de la beauté. A la vision essentialiste et idéalisée d'Hawthorne, cet article oppose la vision prophétique et processuelle de Whitman. A la figure marmoréenne de la beauté pure de la ligne et des formes, rêve de pierre qui fige les chairs et préfigure la mort dans les obsessions du romancier de Nouvelle-Angleterre, il oppose la beauté passion, réconciliation des extrêmes, réception généreuse de la variété du monde et des couleurs du vivant, qui culmine dans la plastique de la matière langagière et la parole performative du barde américain.

Comme le montrent certaines analyses des textes d'Hawthorne, la vague féministe s'est insurgée contre l'utilisation courante de la figure féminine pour symboliser la beauté, réduisant ainsi les normes de la beauté à des critères physiques, ramenant toute évaluation de sa valeur au corps, au paraître, à l'image, et la représentation de la femme à son objectification. Pourtant, si l'article de **Gilles Chamerois** invite le lecteur, ou plutôt le spectateur, à adopter une position « voyeuriste » et à « scruter » la beauté dans les transformations et modulations que subit le visage féminin au cinéma, c'est pour rendre grâce aux instants d'épiphanie que traque la caméra. Les exemples retenus sont ceux de Keira Knightley et Charlotte Gainsbourg dans les rôles d'Elizabeth Bennet et de Jane, respectivement dans *Pride and Prejudice* de Joe Wright et *Jane Eyre* de Franco Zeffirelli. L'étude dépasse l'analyse de l'adaptation cinématographique des textes littéraires, et souligne une commune

difficulté à décrire la beauté. Dans les deux romans, l'évocation de la beauté pose la question de la relation au monde puisqu'elle s'estime à l'aune de la valeur matrimoniale, marchande, sociale. A l'écran, la beauté ne se décrit pas mais s'affirme. Elle signifie par sa mise en relation dans un espace : elle est « ouverture », « communicabilité ». Le beau visage, « lisse comme un miroir », est une « surface d'inscription » sur laquelle « les émotions qui sont lues ne sont que le reflet de celles que projette le spectateur ». Quelques plans choisis permettent de suivre les moindres mouvements de la caméra, prête à capter les infimes détails des visages confrontés aux instants signifiants de crise, avec une attention toute particulière au « point d'incandescence » qui renvoie la lumière et qui fonde la beauté et la vérité.

III. Ethique et esthétique

« De l'expérience mystique de la Beauté... »

Molly Chatalic aborde le lien entre la beauté et le sacré dans sa présentation d'un livre peu connu et publié à titre posthume de l'américaine Hannah Green. Tenant de la fiction, de l'autobiographie, du récit historique et du récit de voyage, ce livre mène le lecteur à la découverte de Conques, étape aveyronnaise sur le chemin de St Jacques de Compostelle, et où la statue et les reliques de Sainte-Foy, jeune martyre chrétienne du III^e siècle décapitée à l'âge de 13 ans, illuminent l'église de leur magnificence. Des beautés multiples, de nature sensorielle, intellectuelle et spirituelle, se découvrent alors dans les paysages et les couleurs du sud, dans les portraits, les objets et dans les expériences relatées, profanes et sacrées. L'esthétique qui s'en dégage passe par les degrés subtils de l'émerveillement, puis du ravissement avec suspension des repères, jusqu'à approcher, dans une spirale ascendante comme les ruelles pentues du village, au plus près de l'extase mystique hors du temps. Combinant la « réalité ordinaire » et le « réel magique », elle transcende les souffrances présentes en arrière-plan dans l'évocation des guerres et des douleurs cachées, et cristallisées dans le récit détaillé du martyre de Sainte-Foy. Enfin, elle trouve écho dans le plaisir textuel que crée le mélange des langues, anglais, français, latin, langue d'oc.

«... à sa désacralisation postmoderniste »

L'article d'**Hélène Machinal** traite de la relation complexe entre l'artiste, l'œuvre et son modèle dans *The Picture of Dorian Gray*, et leur mise en abîme dans la réécriture contemporaine et sulfureuse qu'en fait Will Self dans *Dorian*. Elle montre comment le culte de la beauté et son idéalisation narcissique sont

Introduction

portés au paroxysme de la fétichisation dans « l'installation » qui est au centre du roman de Will Self. Le fantastique induit par la dimension spéculaire du portrait du premier Dorian est magnifié jusqu'à la perte dans la mise en scène d'art conceptuel à laquelle l'éphèbe de Will Self prête son corps. Un siècle plus tard, dans une société minée par la superficialité et les excès, et en écho au déclin des mœurs de la fin du XIX^e siècle, le roman de Will Self double la réflexion sur l'art d'une critique morale et idéologique acerbe. Si la monstrueuse dualité de Dorian Gray dissimulait la misère morale derrière la beauté du corps et sa jeunesse, la dissociation entre éthique et esthétique devient chez Self monstration et fascination jusqu'à la dévoration et la pornographie. Postmodernisme oblige, Self inscrit sa réécriture dans une réflexion sur la reconstruction sémiotique de « ce qui n'est pas visuellement visible » et ouvre des perspectives sur « la toute puissance du virtuel et de l'image ».



Les contributions rassemblées émanent, on le voit, de champs variés : littératures et cultures françaises, germaniques, australiennes, issues des continents européen, nord-américain et australien, mais aussi philosophie, culture de l'Antiquité, arts de l'image fixe et de l'image mobile. Que les contributeurs soient ici remerciés d'avoir apporté leur regard singulier sur la beauté dont Dostoïevski pensait qu'elle pouvait encore « sauver le monde ». Si les références culturelles occidentales de nos chercheurs n'ont pas permis de faire un saut vers l'Orient, on s'en voudrait de ne pas évoquer cet ailleurs, qui met en lumière la persistance du thème, notamment dans la triade « mort, érotisme, beauté » chère à Kawabata dans *Tristesse et Beauté*, sur fond de méditation sur le sens et la pérennité de l'art et de la littérature.

Certes ces textes laissent ouverte la question philosophique fondamentale que pose l'idée même de Beauté selon qu'on l'envisage comme une conception « humaine » du beau nécessairement inscrit dans une esthétique, donc dans un jugement qui fait appel à la sensibilité, ou une conception « ontologique », liée à la nature de ce qui est beau en soi et indépendante du jugement des hommes. Dans l'approche interdisciplinaire que nous avons privilégiée, de multiples questions surgissaient. Si le beau est intrinsèquement lié à l'humain, en quoi cela conduit-il au relativisme des goûts ? Peut-il y avoir des normes du goût permettant de déterminer ce qui est minimalement beau ? Y a-t-il des degrés dans la beauté ? En quoi se différencie-t-elle du sublime, en quoi s'oppose-t-elle au laid ? Quel lien le beau entretient-il avec la morale du devoir, au sens déontologique, et avec la morale de la vertu, au sens où l'entendait Aristote ? Comment différencier le beau naturel du beau

artistique ? Certaines de ces questions centrales en esthétique et en ontologie de l'art sont évoquées dans ces articles, posant les jalons d'une réflexion riche et multiforme que le lecteur est invité à prolonger.

On l'invitera aussi à envisager que la beauté ne soit pas un objet de science mais un horizon d'attente ; elle ne s'explique pas, peut-être même ne se définit-elle pas, mais elle s'impose et se reconnaît. Emily Dickinson ne disait pas autre chose quand elle écrivait :

Beauty – be not caused – It is –
Chase it, and it ceases –
Chase it not, and it abides –

Overtake the Creases

In the Meadow – when the Wind
Runs his fingers thro'it –
Deity will see to it
That You never do it –¹⁷

Marie-Christine Agosto
Université de Brest, UEB
EA 4249 HCTI, ISHS

Notes

¹ La question du Beau est traitée dans *l'Hippias majeur*, sous-titré *Sur le Beau*, dialogue de Platon (parfois considéré comme apocryphe) dans lequel Socrate et Hippias d'Elis cherchent à définir le mot grec Καλόν, terme qui désigne le beau autant que le noble et la valeur éthique. Ce dialogue sur le Beau est élargi à une réflexion sur ce qui fonde le jugement de valeur, ce qui en constitue l'Essence au-delà de ses apparences. Le thème de la Beauté apparaît aussi dans le *Phèdre* et dans *Le Banquet*.

² John Keats, « Endymion », 1818.

³ John Keats, « Ode on a Grecian Urn », 1820.

⁴ Matthew Arnold, *Essays on Criticism*, 1865.

⁵ François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006, 13.

⁶ Christina Tschech, cours d'histoire de l'art, 2006-2007, www.itmparis.com

⁷ Sir Francis Bacon (1561-1626), « Of Beauty », *Essays*.

⁸ Ralph Waldo Emerson, *Nature* [1836], Chapitre III : « Beauty ».

⁹ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Wiley-Blackwell, 1990.

Introduction

- ¹⁰ Georges Vigarello, *Histoire de la Beauté. Le corps et l'art de l'embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris, Seuil, 2004.
- ¹¹ Umberto Eco, *Histoire de la Beauté*, Paris, Flammarion, 2004, *Histoire de la Laideur*, Paris, Flammarion, 2007 (*Storia della Bellezza* et *Storia della Bruttezza*, Milan, Bompiani, respectivement 2004 et 2007, traduits de l'italien par Myriem Bouzaher).
- ¹² Alain Michel, *La Parole et la Beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité, 1994 [première édition Les Belles Lettres, 1982].
- ¹³ *Le Magazine littéraire*, numéro hors-série, « La Beauté », n° 16, février-mars 2009.
- ¹⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 40-41.
- ¹⁵ Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate* [1850].
- ¹⁶ Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, 33.
- ¹⁷ Emily Dickinson, poème n° 516, 1862.

Pascal DAVID

La dimension synagogique du beau

« Tout a peut-être commencé par la beauté » : tel est l'intitulé (donné à titre posthume) de l'un des trois volumes des *Écrits sur l'art* de Jean-Marie Pontévia, dont il est permis de regretter que la diffusion demeure aujourd'hui encore par trop confidentielle¹. Notre propos, purement introductif, n'aura pour ambition que d'interroger cet hypothétique commencement, de clarifier certaines notions, d'ouvrir quelques pistes et de dégager certains enjeux.

C'est la question du Beau qui nous rassemble aujourd'hui, et qui nous rassemble non seulement comme est susceptible de rassembler le thème d'un séminaire interdisciplinaire, mais bien ce qui nous rassemble dans la mesure où c'est la dimension même du beau qui consiste à rassembler. Le Beau nous a toujours déjà rassemblés, avant même que nous ayons songé à nous assembler pour en parler. « Dans nos ténèbres », a pu dire le poète René Char, celles qu'éclaire un tableau de « Georges de La Tour qui maîtrisa les ténèbres hitlériennes avec un dialogue d'êtres humains » – « il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté »². D'où le terme « synagogique » pour dire cette dimension comme telle, du grec *synagogè* emprunté à Platon : rassemblement à la mesure d'une communauté, voire avant-goût ou prélibation de l'éternité dans ce qu'un poète anglais, Keats, a pu appeler en un vers célèbre *a joy for ever*. À la mesure d'une communauté, bien plutôt que d'une société, au sens de la distinction établie par la sociologie allemande, à savoir : ce qui réunit les hommes malgré tout ce qui les sépare, et non ce qui sépare les hommes malgré tout ce qui les réunit.

Arrêtons-nous un instant, pour commencer, sur la diversité des sens, la polysémie de ce que nous appelons « beau », vu que ce terme français a recueilli et absorbé, mais aussi amalgamé une pluralité de significations. Le latin dispose d'un riche vocabulaire pour dire le beau. Il y a bien sûr :

- *bellus*, d'où vient notre mot français « beau », diminutif familier de *bonus* (« bon »), qui n'est pas le sens le plus élevé. Il signifie en latin classique : « joli, gracieux » en parlant des femmes et des enfants ; ironiquement, en parlant des hommes, « mignons ».

Pascal David

- *pulcher*, sans doute le terme le plus proche de ce que nous appelons « beau » dans toute sa plénitude de sens. D'où *pulchritudo*, la beauté.
- *formosus* (d'où l'italien *formoso*, l'espagnol *hermoso*, le roumain *frumos*) dit la beauté physique pour autant qu'elle est liée à une forme, ou plutôt à ce que les Latins appellent *forma*, le contraire du difforme, indissociablement forme et beauté. *Forma* n'est pas la forme, mais la belle forme, ou encore la forme en tant que nécessairement belle. On songe au fragment posthume de Nietzsche : « On est artiste à condition de ressentir comme contenu, comme *la chose même*, ce que les non-artistes appellent la forme »³. C'est là le trait *apollinien* de Nietzsche, complémentaire de la dimension *dionysiaque* qu'il finira par juger, chez Wagner, envahissante.
- *decorus*, enfin : ce qui est convenable, décent. Sous cet aspect, le beau est lié à ce que Diderot appellera « la perception des rapports ».

Nous avons donc quatre directions distinctes signalées par les adjectifs *bellus*, *pulcher*, *formosus*, *decorus*. Tout cela se rassemble plus ou moins confusément dans ce qu'en français nous appelons « beau ».

*

« Beauté, mon beau souci » (1920), dit un titre de Valéry Larbaud en écho à Malherbe. Ce « beau souci » s'appelle encore *philosophie*, foncièrement synonyme, du moins dans le monde antique (de Platon à saint Augustin) de *philocalie*, ou amour du beau. Dans l'un de ses premiers écrits, le *Contra Academicos*, saint Augustin dit en effet :

... philocalie et philosophie sont presque synonymes et elles tiennent à passer pour être de la même famille, comme elles le sont en effet. Car qu'est-ce que la philosophie ? L'amour de la sagesse. Qu'est-ce que la philocalie ? L'amour de la beauté (*amor pulchritudinis*). (Informe-toi auprès des Grecs). Qu'est-ce donc que la sagesse ? N'est-ce pas la vraie beauté ? Philosophie et philocalie sont donc sœurs, elles sont filles du même père.⁴

Était-ce là aller trop loin, porté par une fougue juvénile ? Non, c'était ne pas aller assez loin. Saint Augustin reviendra plus tard sur ce passage, dans le cadre de ses *Retractationes* :

Philocalie et philosophie ne sont, dans les réalités incorporelles et suprêmes, qu'une seule et même chose et ne peuvent aucunement être sœurs.⁵

Il reste toutefois à déterminer quel est ce beau qui à ce point interpelle, ou encore de quelle façon demande à être entendue la beauté pour qu'elle soit à même, selon le mot de Dostoïevski, de « sauver le monde ».

Afin d'y voir plus clair et d'entrer plus avant dans cette dimension, sans doute faut-il partir de là où nous (en) sommes, de la manière de se rapporter au beau qui prévaut aujourd'hui. Du beau, on dit volontiers qu'il est relatif, voire « très relatif », ce qui revient à clore la discussion avant même de l'avoir ouverte et même à couper court à la discussion au lieu de consentir à l'engager – sauf si l'on entend simplement par là souligner, à juste titre, une certaine historicité des critères et des canons de la beauté, ce qu'illustre fort bien la figurine en ivoire de mammoth découverte en 1922 en Haute-Garonne et répertoriée sous le nom de « Vénus de Lespugue ». Face à cette célèbre représentation féminine préhistorique, qui daterait d'environ 25000 ans av. J.-C., on peut en effet se demander si tout n'aurait pas, en effet, « commencé par la beauté », comme on peut être ému par ce vestige d'une époque si lointaine qui à sa façon atteste que, dès qu'il y a de l'humain, il y a du beau. Que l'humain se rapporte au beau de façon immémoriale. Il n'en reste pas moins que si nous ne pouvons qu'être en admiration devant cette figure aux formes opulentes, aux seins et aux fesses très volumineux, pratiquement sphériques, qui, à bien y regarder, s'inscrit en deux losanges, celui du contour général externe et celui du volume central qui regroupe les seins et le ventre, elle ne correspond guère aux actuels canons de la beauté féminine – à supposer que le sculpteur de l'époque ait voulu la faire correspondre aux canons alors en vigueur de la beauté féminine, à supposer encore l'existence en tout temps et en tout lieu de « canons de la beauté féminine » – deux suppositions aussi naïves peut-être l'une que l'autre – et à supposer enfin que la figurine nous montre une mortelle plutôt que, par exemple, une déesse de la fécondité⁸.

Que le beau soit relatif, c'est donc là sans doute une conviction aujourd'hui assez répandue, une « conviction » en effet, au sens du commentateur que Paul Valéry a donné de ce mot : « Mot qui permet de mettre, avec une bonne conscience, le ton de la force au service de l'incertitude ⁹ ». Dire le beau relatif revient d'une façon à peine déguisée à le dire au fond inexistant, à le faire basculer dans le non-être. Or le beau, tout simplement, *est*. Il est, quand bien même il demeurerait empiriquement inassignable de manière parfaitement consensuelle. Le beau est, avant même d'être dit relatif ou non – il est, il déploie son être à la mesure d'un certain rayonnement, d'un certain resplendissement, en brillant de tout son éclat. C'est le sens en anglais de l'adjectif *sheen*, « luisant, brillant », auquel correspond l'allemand *schön*, « beau ». Cet être du beau est même ce qui a tenu en haleine la pensée et l'art grecs antiques, le monde grec antique pour autant qu'il a entendu fonder un « empire du beau ». Aucune *esthétique* – puisque telle est aujourd'hui

Pascal David

l'appellation contrôlée de la réflexion sur le beau – ne saurait faire l'économie d'un salutaire détour par la Grèce antique, nous ramenant à ce que Jan Patočka a appelé « la genèse de la réflexion européenne sur le beau dans la Grèce antique ». Ce titre est aussi une thèse : *la réflexion européenne sur le beau trouve sa genèse dans la Grèce antique*. Car c'est sous l'angle de la beauté que les Grecs éprouvèrent le monde – le *kosmos* dont le nom indique aussi la beauté ou la parure, le « cosmique » mais aussi le « cosmétique », qui ne relevait pas encore alors d'une industrie. Lorsque Thucydide, dans l'éloge funèbre prononcé par Périclès dans *La Guerre du Péloponnèse* (II, 40), cherche à dire qui sont les Grecs, ce que c'est qu'« helléniser », il dit : *philokaloumen*, « nous aimons le beau ». « Le stade de la conscience grecque est le stade de la beauté », dira Hegel.

Le beau n'est pas toutefois pour Platon ou, plus largement, entendu au sens grec, ce qui (me) plaît mais *ce qui est* véritablement en son pur resplendissement, c'est le vrai dans toute sa splendeur et ce que Platon appelle son « éroticité », son irrésistible pouvoir d'attraction¹¹. Le beau est plénitude ontologique, le laid, déficience ontologique. Être beau, c'est être, et être, c'est être beau¹². En tant qu'il est convertible avec l'être, le beau (*pulchrum*) est ce que l'on appellera ultérieurement un transcendantal. Le beau est donc en quelque sorte l'étant au comble de son apparition et dans la nudité éblouissante de son éclat, non pas en tant qu'il « se trouve là », mais dans le déploiement même de sa présence au sens où l'on dit d'une actrice qu'elle a une « présence ». Le beau est tout simplement l'éclat de la présence, son aura. Cette étrange lumière comme venue d'ailleurs qui irradie de tout ce qui est beau, Platon l'appelle l'*Idée*, cette Idée dans la lumière de laquelle seulement chaque fleur est une fleur, même si l'idée de fleur est « l'absente de tout bouquet » (Mallarmé). Et comme en écho Valéry : « L'idée fait entrer dans ce qui est le levain de ce qui n'est pas... »¹³. Le Beau ainsi entendu à partir de l'Idée du beau brille en tout ce qui est beau, en tout ce qui nous offre le spectacle de sa beauté en venant captiver notre attention, mais s'il y brille, c'est *par son absence*. Aussi la confusion est-elle souvent entretenue entre *ce qui est beau* et *ce qu'est le beau*. Le beau, tel que Kant le définira bien plus tard selon l'un de ses quatre moments constitutifs, en l'occurrence la quantité, est « ce qui plaît universellement sans concept » : le beau ne serait pas moins tel, du moins aux yeux de Kant, quand bien même rien ne se rencontrerait au monde dont on pût dire que cela plaît universellement sans concept. À la question posée par Socrate de savoir ce qu'est le beau, Hippias répond en énumérant ce qui est beau : une belle marmite, une belle jument, une belle jeune fille¹⁵. Ce qui est répondre à côté, la question socratique (ou platonicienne) visant plutôt ce par quoi ou en vertu de quoi les choses belles sont belles, ce dont elles « participent » et qui s'appelle précisément : le Beau (*to kalon* – sous-titre de deux

dialogues de Platon, *Hippias majeur* et *Phèdre*). C'est par le Beau (cela se dit en grec au datif) que les belles choses sont belles. L'élan qui nous porte vers le Beau en répondant à son pouvoir d'interpellation a en ce sens toujours déjà passé *outré* les belles choses en remontant à leur provenance, *au-delà* d'elles, il est déjà *métaphysique*.

*

C'est sans doute au XVIII^e siècle français que reviendra le douteux privilège d'avoir fait descendre le beau de telles hauteurs métaphysiques, de l'en avoir fait dégringoler avec pour seule arme la dérision. C'est la faute à Voltaire, à l'article « Beau, beauté » de son *Dictionnaire philosophique* (d'abord édité à Genève en 1764 sous le titre de *Dictionnaire philosophique portatif*), qui débute ainsi :

Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon*. Il vous répondra que c'est sa femelle avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun.

On pourrait certes ne voir là que la reprise d'un *topos*, d'un « lieu commun » philosophico-littéraire qui pourrait se recommander de Xénocrate ou d'Épicharme, ou encore de La Fontaine faisant dire à l'Ours, dans sa fable *Les compagnons d'Ulysse* : « Je me rapporte à une Ourse mes amours » (construction qu'il faut sans doute comprendre comme un double accusatif latinisant) – comme le crapaud de Voltaire se rapporte les siennes à sa crapaude. C'est là le beau au sens que nous avons déjà rencontré du convenable, du décent, du proportionné, ce que le grec appelle *prepon* et le latin *decorus*. Mais il est permis de se demander en outre si l'usage que fait Voltaire de ce lieu commun ne vise pas à *enfoncer* le beau, à en récuser la dimension spécifiquement humaine. Lorsque se trouve niée d'emblée la dimension spécifiquement humaine du beau, c'est le ciment de la communauté humaine qui se fissure et se disloque, en sorte que le racisme n'est jamais loin. Nier la dimension spécifiquement humaine du beau, c'est d'une part animaliser l'homme en rabattant le beau sur l'agréable, et c'est d'autre part accentuer ce qui sépare les hommes (peuples, races, époques, etc.) au détriment de ce qui les réunit en une commune humanité. Voltaire passe ainsi directement du crapaud au nègre de Guinée :

Interrogez un nègre de Guinée ; le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté.

Pascal David

Interrogez le diable ; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes, et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par du galimatias ; il leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence, au *to kalon*.

Voltaire se livre ici à ce que l'on appellerait aujourd'hui un *sondage d'opinion* auprès d'un échantillon tenu pour représentatif de quatre « sondés » : un crapaud, un nègre de Guinée, le diable et enfin les philosophes. Pour conclure par la suite que « le beau est très relatif », thèse qui, rappelons-le, semble aujourd'hui jouir des faveurs du public, même cultivé. À la question du beau, ici plutôt évacuée que véritablement envisagée, Voltaire ne répond pas seulement, à la différence d'Hippias, sur le terrain de la variété de ses objets (une belle marmite, une belle jument, une belle jeune fille), mais sur celui, tout aussi mouvant, de la diversité des sujets appelés à en juger et, par là, de la relativité de leurs jugements. Que les hommes ne parviennent guère à s'accorder sur ce qui est beau, que fort peu d'entre eux se demandent ce que c'est, c'est une chose ; que le beau lui-même soit de ce fait disqualifié, c'en est une autre, comme l'a souligné Diderot dans son *Traité du beau* où la phrase, dans sa tournure laborieuse, se ressent de la difficulté à laquelle la pensée est ici confrontée : « Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un *beau* ; qu'il y en ait tant entre eux qui le sentent vivement où il est, et que si peu sachent ce que c'est ?¹⁶ ». Pas moins de quatre problèmes distincts semblent soulevés ici :

- 1) l'existence d' « un beau » ;
- 2) l'accord quasi-unanime des hommes sur cette existence ;
- 3) le juste sentiment de beaucoup d'entre eux dans ce qu'on appellera ici avec Kant, pour plus de clarté, « la juste application » de la faculté de juger le beau « dans des cas particuliers »¹³, et enfin :
- 4) le savoir plutôt rare (« si peu [d'hommes] ») de ce qu'est le beau, étant entendu qu'il est.

« Il y a un *beau* » : c'est la manière qu'a Diderot de dire que le beau *est*. Le beau n'est donc pas nécessairement sacrifié sur l'autel des Lumières. Mais – pour reprendre encore les propres termes de Diderot – « où » donc est ce beau qu'« il y a » ? La plume de Diderot rétrécit au fur et à mesure le champ : de « presque tous les hommes » à « tant [d']entre eux », puis à « si peu [d'entre deux] ». Nous allons voir que Kant procède, à l'inverse, par dilatation.

*

Chez Voltaire, comme nous l'avons vu, le beau est d'emblée rabattu sur l'agréable – en l'occurrence l'attrance qu'éprouve un crapaud pour sa femelle.

Le beau est-il alors encore susceptible d'être sauvé ? C'est à cette entreprise que va s'atteler, à la fin du même XVIII^e siècle, mais à une tout autre profondeur, un philosophe, Emmanuel Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger*, en commençant par dissiper la confusion régnante entre le beau et l'agréable (§ 7).

Pour ce qui est de l'agréable, nous dit Kant, tout un chacun doit être assez raisonnable pour admettre que son jugement se restreigne à sa seule personne. « Aussi bien, disant : "Le vin des Canaries est agréable", il admettra volontiers qu'un autre corrige l'expression et lui rappelle qu'il doit dire : cela *m'est* agréable. » « Le principe : "*À chacun son goût*" est un principe valable pour ce qui est agréable ». En revanche, et nous assistons ici à un tournant décisif, « il en va tout autrement du beau » : *Mit dem Schönen ist es ganz anders bewandt*, dit sobrement et posément Kant. Il en va tout autrement dans la mesure où il serait « ridicule », poursuit-il, que quelqu'un déclare : « cet objet (l'édifice qui s'offre à notre vue, le vêtement que porte un tel, le concert que nous entendons, le poème que l'on soumet à notre appréciation) est beau *pour moi*. Car il ne doit pas appeler beau ce qui ne plaît qu'à lui... » (sauf à faire preuve de ce que Kant appelle ailleurs « égoïsme esthétique »¹⁴).

Toujours sous-entendu ou implicite dans le rapport à l'agréable, le *pour moi* est toujours de trop, en revanche, dans le rapport au beau. Ce qui est agréable, ce qui *m'est* agréable ne l'est jamais qu'à mes yeux, à mes oreilles, c'est-à-dire *pour moi*, tandis que le beau ne souffre pas cet ajout. Le beau n'en devient pas pour autant une propriété des choses – car « sans relation au sentiment du sujet la beauté n'est rien en soi » (§ 9). Ce qui n'est pas beau *pour moi* n'est pas beau non plus *sans moi*, c'est-à-dire sans relation à un sujet, mais en même temps (virtuellement) à *tous* les autres sujets. La grande découverte kantienne eu égard au beau se trouve là : le jugement de goût, celui-ci se définissant comme la faculté de juger le beau, ne met pas seulement en présence un sujet et un objet, il met le sujet en présence de tous les autres sujets que silencieusement il convoque. C'est là ce que l'on pourrait appeler le caractère contagieux de l'émoi suscité par le beau. Celui que la beauté interpelle, Julien Gracq nous le décrit comme « n'ayant de cesse qu'il n'ait fait partager à la ronde son émoi singulier »¹⁵.

La prétention du jugement de goût à un assentiment universel est pré-supposée chaque fois qu'un sujet dit « c'est beau », les sujets qui jugent ne s'opposant pas sur la possibilité d'une telle prétention – et c'est là l'« accord » dont parlait Diderot, dont dès 1759 Kant avait recommandé à Hamann la lecture du *Traité du Beau*¹⁶ – mais seulement sur la juste application de cette faculté dans des cas particuliers. La « prétention » en question, empressons-nous de le préciser, n'a rien de prétentieux au sens moral de l'arrogance ou de l'outrecuidance, elle est à comprendre au sens juridique du terme *préten-*

Pascal David

tion (ou en allemand : *Anspruch*) : loin d'être déplacée, elle est au contraire qualifiée par Kant de « pour ainsi dire légitime ». Or, cet accord foncier que présuppose le jugement de goût dans sa prétention à un assentiment universel, Kant pousse l'audace jusqu'à l'appeler « universalité subjective », parce qu'esthétique, par opposition à l'universalité objective qu'est l'universalité logique (ou reposant sur des concepts), ce qui fait aussi qu'il ne saurait y avoir de « science du beau ». Si je dis par exemple : « Cette rose est belle », ce n'est pas en vertu d'un syllogisme dont la majeure serait : « Toutes les roses sont belles », la mineure : « Or ceci est une rose », et la conclusion : « Donc cette rose est belle ». La beauté n'est pas de l'ordre de la règle que je n'aurais qu'à appliquer au cas qui se présente, mais bien plutôt l'horizon dont chaque jugement de goût est à la recherche. Le premier type de jugement, Kant l'appelle *jugement déterminant* (ou jugement d'application), le second, *jugement réfléchissant* (ou jugement d'invention). Mais revenons à la prétention du jugement de goût à un assentiment universel.

Ici se découvre que le beau n'est pas *relatif*, mais plus essentiellement *relation*, relation telle qu'en présence d'un objet qu'il juge beau, le sujet entre du même coup en relation avec tous les autres sujets. Double relation, donc, ou plutôt *interférence* de la relation au beau avec la relation à autrui. C'est la raison pour laquelle, inversement, le racisme a besoin non seulement de la haine comme ressort – on ne le sait que trop – mais encore de la laideur comme toile de fond : l'autre haï et tenu pour odieux est caricaturé de telle sorte que n'en ressorte que de la laideur. Et c'est pourquoi aussi la meilleure façon de le prévenir ou de le guérir pourrait bien consister dans cette « éducation esthétique de l'homme », à l'école du beau, avec laquelle l'un des premiers lecteurs et admirateurs de la Troisième Critique de Kant, à savoir Schiller, auteur de *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, a su trouver un essentiel prolongement à cette œuvre, dans l'idée commune qu'une humanité pensée comme communauté – à savoir, redisons-le : dans ce qui réunit les hommes malgré tout ce qui les sépare – ne se rejoint elle-même que dans sa relation au beau, tandis qu'un autre lecteur tout aussi enthousiaste et lui aussi poète, Hölderlin, traduira l'universalité subjective en « Église esthétique ».

Le beau est pour Kant « symbole » de la moralité, il rend par là visible quelque chose d'invisible, sensible quelque chose de suprasensible. « Le charme des forêts nous suggère que la morale est notre vocation¹⁷ ». En faisant de la beauté le « symbole » de la moralité, c'est-à-dire une hypotypose, une manière de figurer l'infigurable, Kant rejoint à sa façon la déclaration de Platon : « la puissance du bien s'est réfugiée dans la nature du beau »¹⁸. Mais il s'agit surtout du beau *naturel*, plutôt que du beau *artistique*, lequel a toujours, selon Kant, quelque chose de plus ou moins « frelaté ». Le beau naturel est une belle chose, le beau artistique la belle représentation d'une chose. Le

penchant pour l'agréable qui tient selon Kant à ce qu'il y a d'animal dans l'homme (et d'animal dans l'animal) vient souvent contaminer la relation au beau sous la forme de ce qui s'appelle *l'attrait* (*Reiz*). Le beau artistique, pour nous atteindre et nous toucher, se fait volontiers attrayant, ce que Baudelaire a appelé « l'enveloppe titillante, amusante et apéritive du divin gâteau », « élément relatif, circonstanciel »¹⁹. Le beau naturel l'emporte donc de beaucoup sur le beau artistique, tandis qu'avec Hegel ce sera l'inverse : le moindre vieux clou rouillé l'emporte sur le plus magnifique coucher de soleil, parce qu'avec l'industrie humaine qui s'y est déposée, c'est du spirituel qui s'y atteste.

Autre renversement : la beauté adhérente (*pulchritudo adhaerens*) l'emporte chez Hegel sur la beauté libre (*pulchritudo vaga*), alors que chez Kant c'est l'inverse. La beauté adhérente est celle qui doit ressembler à quelque chose, tandis que le propre de la beauté libre, c'est qu'il lui suffit d'être pour être belle. Si l'attrait qui flatte nos sens contamine l'œuvre d'art par le bas, en revanche, la beauté adhérente la contamine par le haut (l'entendement). Dans un cas le beau se bestialise, dans l'autre il s'intellectualise, au risque soit du pornographique, soit du cérébral.

Mais revenons pour finir à notre Vénus de Lespugue. De savantes études ont montré le subtil agencement géométrique et rythmique de ses formes et de ses volumes²⁰. Vise-t-elle à ressembler à quelque chose, ou bien lui suffit-il d'être pour être belle, d'une beauté qui pourrait illustrer le vers de Rilke selon lequel « ... le beau n'est rien d'autre / Que le commencement du terrible »²¹ ? Si elle nous parle encore, c'est bien qu'elle est habitée, riche de toute l'humanité qui l'a portée, du geste humain qui l'a sculptée dans l'ivoire d'une défense de mammoth. L'art préhistorique est la rubrique dans laquelle on classe de telles œuvres. Mais cette appellation est contestable. Il n'y a pas d'art préhistorique si l'art est d'emblée une dimension porteuse d'histoire, et peut-être est-ce là ce que, du fond des âges, vient nous dire cette statuette. En guise de conclusion, nous nous contenterons donc de citer le bref poème en prose écrit par René Char en 1959 sous le titre (ou l'adresse) « Aux riverains de la Sorgue »²² :

L'homme de l'espace dont c'est le jour natal sera un milliard de fois moins lumineux et révélera un milliard de fois moins de choses cachées que l'homme granité, reclus et recouché de Lascaux, au dur membre débourbé de la mort.

Pascal David
Université de Brest, UEB
JE 2535 EPS, ISHS

Pascal David

notes

- ¹ J.-M. Pontévia, *Tout a peut-être commencé par la beauté. Écrits sur l'art et pièces détachées* (= *Écrits sur l'art*, tome II), William Blake & C^o éditeurs, Bordeaux, 1985.
- ² R. Char, *Feuillets d'Hypnos*, n^o 178 et 237, in : *Œuvres complètes*, éd. de la Pléiade, 218 et 232.
- ³ F. Nietzsche, FP II [3], novembre 1887.
- ⁴ S. Augustin, *Contra Academicos*, III, 7, in : *Œuvres de s. Augustin*, Desclée de Brouwer, 1^{ère} série, t. IV, 70-71.
- ⁵ S. Augustin, *Retractationes*, I, 1, 3.
- ⁶ Cf. A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire*, PUF, 126-127.
- ⁷ P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, in : *Œuvres*, tome II, éd. Pléiade, 883.
- ⁸ *Phèdre*, 250 d : *ekphanestaton kai erasmiotaton*. Peut-être sommes-nous en présence ici d'un hendyadin, ou dédoublement stylistique d'une même unité de sens, vu que Phanès (d'où : *ek-phanes-taton*) est le nom orphique d'Éros.
- ⁹ Nous empruntons cette formule à Étienne Gilson, *Peinture et réalité*, Vrin, 1972, 226.
- ¹⁰ P. Valéry, *L'Âme et la danse*, in : *Œuvres*, éd. de la Pléiade, t. II, 168 ; phrase souvent citée, semble-t-il, à contresens vu que, replacée dans son contexte, elle souligne la faiblesse plutôt que la force de l'idée (c'est d'ailleurs Éryximaque et non Socrate qui parle), mais qui en dit peut-être plus long que ce que son auteur avait voulu lui faire dire.
- ¹¹ Platon, *Hippias majeur*, 287-288.
- ¹² Diderot, *Traité du beau*, in : *Œuvres*, éd. Pléiade, 1075.
- ¹³ *Critique de la faculté de juger*, § 8.
- ¹⁴ Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, § 2 : « L'égoïste esthétique est celui qui se contente de son propre goût : les autres peuvent bien trouver mauvais ses vers, ses peintures, sa musique, et les mépriser ou en rire. Il se dérobe à tout perfectionnement, s'isolant dans son jugement, s'applaudissant lui-même et ne cherchant qu'en soi le critère de la beauté artistique. » Nous citons ici la traduction due à Michel Foucault, par ailleurs souvent assez peu fiable.
- ¹⁵ J. Gracq, *La littérature à l'estomac*, in : *Préférences*, éd. Corti, 1961, 18.
- ¹⁶ Cf. lettre de J. G. Hamann à Kant du 27 juillet 1759, in : I. Kant, *Correspondance*, éd. Gallimard, 1991, 15.
- ¹⁷ G. Lebrun, *Kant et la fin de la métaphysique*, A. Colin, 1970, 384.
- ¹⁸ Platon, *Philèbe*, 64 e 5-6.
- ¹⁹ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, XV, in : *Œuvres complètes*, éd. de la Pléiade, 1154.
- ²⁰ Voir par exemple le site : <http://www.quator.org/Init4cavenus.htm>
- ²¹ Rilke, *Élégies de Duino*, début de la Première Élégie.
- ²² R. Char, in : *Œuvres*, éd. Pléiade, 412.

Jean-Claude GARDES

Beauté et laideur à l'époque romantique selon Umberto Eco

En 2004 et 2007 sont parus en France deux volumes publiés sous la direction d'Umberto Eco et qui sont appelés à devenir des ouvrages de référence en histoire de l'art : *Histoire de la Beauté* et *Histoire de la Laideur*¹. Ces livres séduisent immédiatement le lecteur par la richesse des illustrations proposées ainsi que par le très grand nombre d'extraits d'ouvrages, souvent fondamentaux, de penseurs de toutes époques. Ils séduisent également par l'érudition qui transparait dans les différents chapitres ; il est vrai qu'Umberto Eco a avoué avoir porté ces ouvrages en lui, avoir rassemblé son matériau depuis de très nombreuses années². En ce sens, ce livre est une véritable mine d'or pour l'amateur d'histoire de l'art.

L'Histoire de la Beauté et *L'Histoire de la Laideur* sont divisées respectivement en 17 et 15 chapitres dont la progression temporelle et thématique ne se recoupe pas toujours. Deux chapitres, le chapitre 12 du premier et le chapitre 10 du second, sont consacrés plus spécifiquement à la beauté et à la laideur romantique.

Avant même d'analyser ce que Umberto Eco dit de la beauté et de la laideur à l'époque romantique, il est sans doute bon de rappeler dans un premier temps quels sont les fondements théoriques de ses histoires de la beauté et de la laideur³.

Les concepts de beauté et de laideur

Le beau ne suscite pas le désir

Le premier constat qu'Umberto Eco dresse est que le beau ne suscite pas notre désir, que l'on parle donc de beauté « quand on jouit d'une chose pour ce qu'elle est, indépendamment du fait qu'on la possède » (HB 8)⁴. Umberto Eco explicite cette idée en prenant l'exemple du gâteau dont la présentation peut satisfaire notre sens de la beauté sans que nous souhaitions vraiment le

Jean-Claude Gardes

« conquérir » (HB 8) ou du tableau que nous contemplons sans avoir l'orgueil de le posséder.

En ce sens, il rejoint la première définition kantienne du beau (d'après la modalité de la qualité). Pour Kant, en effet, le beau est l'objet d'une satisfaction désintéressée, contrairement à l'agréable ou au bon, qui ont « tous deux une relation avec le pouvoir de désirer »⁵, la satisfaction procurée par l'agréable et le bon étant associée à un intérêt⁶. Sur ce point, les propos d'Umberto Eco se rapprochent également de ceux de Kant puisqu'il insiste sur l'idée que nous appelons « bon » ce qui nous plaît, mais aussi ce que nous voudrions posséder (HB 8).

Avec cette définition, il se place, délibérément ou non, du côté de l'esthétique de la réception et non de la création, tout comme Kant une nouvelle fois, même si la *Critique de la faculté de juger* comporte aussi une théorie de la création, du génie.

Si Umberto Eco se réfère au premier moment de la définition kantienne du beau, il semble prendre ses distances avec les trois autres moments du jugement du goût proposés par le penseur de Königsberg pour lequel :

- « Est beau ce qui plaît universellement sans concept »
- « La beauté est la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle est perçue en lui sans représentation d'une fin »
- « Est beau ce qui est reconnu sans concept comme objet d'une satisfaction nécessaire »⁷.

Umberto Eco ne pose pas en effet réellement la question de la finalité de la beauté, se détachant ainsi notamment et implicitement du raisonnement kantien qui énonce que les jugements esthétiques reposent sur des principes *a priori*⁸ ; il ne postule par ailleurs aucune relation, aucune analogie, aucune « affinité » entre plaisir pris au beau et moralité⁹, et surtout ne défend nullement l'idée d'universalité du beau.

La relativité du beau et du laid

L'objectif d'Umberto Eco, comme l'indiquent déjà clairement les intitulés de ses deux ouvrages, est d'écrire une histoire de la beauté et de la laideur, c'est-à-dire qu'il suppose d'emblée que la conception du beau et du laid a évolué au fil des siècles. Il revendique clairement ce relativisme qu'il introduit en affirmant ainsi : « ce livre pourra être accusé de relativisme, comme si l'on affirmait que le beau dépend de l'époque et des cultures. C'est exactement ce que nous entendons dire » (HB 12). Dans chacune des deux introductions, il cite Xénophane de Colophon pour étayer cette thèse selon laquelle les concepts de beauté et de laideur sont relatifs aux périodes historiques et aux cultures et évoluent dans le temps et l'espace : « Si les bœufs et les chevaux et les lions avaient des mains et pouvaient, avec leurs mains, peindre et produire

des œuvres comme les hommes, les chevaux peindraient des figures de dieux pareilles à des chevaux, et les bœufs pareilles à des bœufs, bref, des images analogues à celles de toutes les espèces animales » (HB 12, HL 10).

Et dans ce cadre, tenant à se réclamer de penseurs de cultures et d'époques diverses, il en vient à citer bien entendu Voltaire¹⁰ ou Hegel, qui note dans son *Esthétique* : « il est courant parmi les hommes qu'un fiancé trouve toujours sa fiancée jolie (on ne peut pas en dire toujours autant de l'opinion du mari sur son épouse), et plus jolie que toutes les autres femmes, et c'est peut-être un bonheur pour les deux parties qu'il n'y ait pas de règle pour le goût subjectif » (HL12). Dans la suite de cette formule, Hegel observe que les œuvres d'art de peuples extra-européens, les images de leurs dieux, si sublimes à leurs yeux, ne nous paraissent être que d'affreuses idoles. Umberto Eco aurait pu également se référer ici à la périodisation de l'histoire de l'art que propose la deuxième partie de l'*Esthétique*.

Concernant Hegel, Umberto Eco aurait pu encore préciser que ce dernier insiste sur un point (que lui-même n'aborde pas réellement), à savoir l'universalité du besoin d'art¹¹, c'est-à-dire de beauté, puisque l'art est « un moyen de prendre conscience des idées et des intérêts les plus élevés de son esprit »¹², un moyen dont la mort est rapidement annoncée dans le traité d'esthétique : « à nos besoins spirituels, l'art ne procure plus la satisfaction que d'autres peuples y ont cherchée et trouvée. Nos besoins et intérêts se sont déplacés dans la sphère de la représentation et, pour les satisfaire, nous devons appeler à notre aide la réflexion, les pensées, les abstractions, des représentations abstraites et générales »¹³.

Le relativisme de la beauté, Umberto Eco le perçoit essentiellement dans une perspective synchronique et diachronique en comparant cultures et périodes. Sans doute serait-il bon de compléter cette approche en introduisant un troisième paramètre, à savoir celui des différences sociales dont l'incidence sur la notion de beauté est indéniable¹⁴.

Tout en prônant ce relativisme, Umberto Eco remarque que l'on a souvent tenté de « concevoir beauté et laideur comme étant définies par rapport à un modèle stable » (HL 15), avant de citer, sans grande transition, Nietzsche, qui prend l'homme comme mesure de la perfection dans *Le Crépuscule des idoles* : « Tout ce qui lui rejette son image lui semble beau. [...] Nous entendons le laid comme un signe et un symptôme de dégénérescence » (HL 15)¹⁵.

Et pour finir, Umberto Eco en vient à se poser une question, qui est celle de tous les tenants de l'anthropologie culturelle lorsqu'ils s'efforcent de différencier les cultures et énoncent des critères de différenciation : n'y-a-t-il pas malgré tout, au-delà des divergences fondamentales de comportement et de morale, une sorte de substrat universel commun à l'ensemble de l'humanité qui vient nuancer l'importance du relativisme ? Question fondamentale à

Jean-Claude Gardes

laquelle il est difficile, dans le cas des cultures, d'apporter une réponse précise. Dans son introduction à l'histoire de la beauté, Umberto Eco élude la question en remarquant simplement : « Il se peut [...] qu'il y ait des règles uniques pour tous les peuples, dans tous les siècles. Nous n'essaierons pas ici de les trouver à tout prix. Plutôt, nous mettrons en lumière les différences. Il appartiendra au lecteur de chercher l'unité sous les dissemblances » (HB 14). À l'issue de sa lecture des deux ouvrages, le lecteur est bien en peine de formuler la moindre hypothèse à ce sujet. À vrai dire, comme il l'a répété dans l'interview accordée à *Lire* mentionnée ci-dessus, le concept de beauté s'avère bien être pour Umberto Eco une notion relative qu'il est impossible de définir, tout particulièrement à notre époque où s'affrontent des conceptions extrêmement divergentes.

Limitation de l'analyse à la culture occidentale

Insistant donc sur le relativisme et des concepts de beauté et de laideur, et des cultures, Umberto Eco limite néanmoins d'emblée son propos en précisant qu'il se restreint à l'étude de ces notions dans la culture occidentale, affirmant que la tâche aurait été trop lourde, l'entreprise trop difficile que de s'intéresser à toutes les cultures, puisque même pour certaines cultures comme la chinoise ou l'indienne qui sont riches en textes poétiques et philosophiques permettant de mesurer les notions de beau et de laid, « il est souvent difficile de savoir jusqu'à quel point certains concepts sont identifiables aux nôtres, même si la tradition nous a amenés à les traduire en termes occidentaux comme "beau" ou "juste" » (HB 12). Il semble difficile de ne pas souscrire à de pareilles affirmations.

Comment saisir l'esprit d'une époque ?

Dans cette dernière citation, Umberto Eco mentionne les textes poétiques et philosophiques. Pour définir beauté et laideur, il se réfère en effet à de pareils textes (ainsi qu'à des documents sans objectif artistique pour l'époque contemporaine), qui aident selon lui à mieux comprendre ce que nos ancêtres ou nos contemporains entendaient ou entendent par ces deux concepts.

Se posent à partir de ce postulat deux questions qu'il n'élude pas, notamment dans l'introduction de son second ouvrage :

- Les écrits théoriques et philosophiques reflètent-ils toujours le goût commun de l'époque et de la culture donnée ? L'opinion de saint Bonaventure de Bagnoregio assurant au XIII^e siècle que l'image du diable devenait belle si elle représentait bien la laideur valait-elle pour l'ensemble des fidèles ? Ces derniers « ne réagissaient-ils pas plutôt avec terreur et angoisse, comme s'ils avaient vu la laideur du premier type, glaçante et

répugnante ? » (HL 20). Umberto Eco ne peut apporter de réponse, soulignant seulement les éventuelles insuffisances de son argumentation puisque « souvent, les théoriciens ne tiennent pas compte des innombrables variantes, des idiosyncrasies et des comportements déviants » (HL 20).

- La deuxième interrogation concerne le concept de laid. Cette notion a certes souvent été définie en opposition au beau, mais on ne lui a presque jamais consacré d'essais développés. La première esthétique du laid, nous rappelle à juste titre Umberto Eco, est celle de Karl Rosenkranz (1853), qui établit une analogie entre le laid et le mal moral, la première réflexion esthétique aboutie étant selon lui celle de Lessing (1766) dans le *Laocoon* (HL 271). Il s'avère donc fort difficile de déterminer avec précision ce qui était ressenti comme laid.

Beauté, laideur et romantisme

Dans le premier ouvrage, le chapitre 12 est tout simplement intitulé « La Beauté romantique » ; il fait suite à une partie consacrée au « Sublime » (ch. 11), qu'il faut intégrer bien entendu dans la réflexion sur la Beauté romantique. Dans le chapitre 10 de l'*Histoire de la Laideur*, intitulé « La rédemption romantique de la laideur », Umberto Eco et ses collègues reviennent du reste dans la première sous-partie (« Les philosophies de la laideur ») sur cette notion de sublime. L'étude de la rédemption romantique de la laideur succède à une description des « *Physica curiosa* », des prodiges et des monstres, dont l'étude « scientifique » se développe à partir de la Renaissance, pour culminer dans les théories physiognomoniques dont Lavater représente en quelque sorte l'aboutissement et dans la phrénologie de Franz Joseph Gall, dont l'influence n'a pas été négligeable sur des esprits polyvalents tels que Carus, l'un des grands représentants du romantisme pictural allemand¹⁶.

Composés de différentes sous-parties sans doute insuffisamment reliées entre elles, ces chapitres permettent néanmoins de repérer quelques-unes des idées directrices de la conception d'Umberto Eco sur la beauté et la laideur romantique.

Vers une métaphysique du beau

Lorsqu'il examine la notion de sublime et tente de préciser la nature des évolutions au XVIII^e siècle, Umberto Eco précise d'emblée – et sans aucun doute à juste titre – que dans la conception néo-classique encore, la « Beauté est tenue pour une qualité de l'objet perçu comme beau » (HB 275) et que cette représentation entraîne inévitablement le recours à des critères tels que

Jean-Claude Gardes

« proportion », « harmonie » ou « unité dans la variété ». En d'autres termes, « les conditions de la beauté résident dans la forme de l'objet » (HB 275).

Au XVIII^e siècle toutefois, poursuit-il, le vocabulaire utilisé pour parler du beau s'enrichit de mots comme « génie », « goût », « imagination » ou « sentiment », qui s'imposent progressivement. Or, « l'idée de "génie" et d'"imagination" renvoie aux dons de celui qui invente ou produit une chose belle, tandis que l'idée de goût caractérise le don de celui qui est capable de l'apprécier. [...] Ces termes se rapportent non pas aux caractéristiques de l'objet, mais aux qualités ou dispositions du sujet » (HB 275). Pour Umberto Eco, « c'est au XVIII^e siècle que les droits du sujet viennent pleinement définir l'expérience du beau » (HB 275).

Umberto Eco ne date pas vraiment cette rupture : il cite tout d'abord Hume, qui en 1745 essaie toutefois encore dans *De la norme du goût* de concilier la subjectivité du jugement de goût et de l'expérience d'un effet avec certaines caractéristiques objectives (HB 277). L'amateur de littérature allemande pensera sans doute au mouvement essentiel que représente le *Sturm und Drang*, qui naît dans la seconde moitié des années soixante et exalte le moi, le génie créateur, les sentiments ; il pensera également aux travaux ultérieurs de Kant, qui consacre dans l'analytique du sublime plusieurs paragraphes aux notions de génie et d'imagination et recourt à des termes tels que suprasensible (*übersinnlich*), qu'affectionneront les romantiques allemands.

Le beau apparaît désormais lié aux sens, à la reconnaissance du plaisir et Umberto Eco de mentionner ensuite sans transition que « c'est dans les milieux philosophiques que s'élabore la notion de sublime » (HB 276), à la faveur d'un débat auquel participera Kant à la suite de Burke et qui s'inscrit indiscutablement dans la réflexion (ou est à l'origine de la réflexion ?) sur les notions évoquées plus haut.

Il nous semble que Jean-Marie Schaeffer résume fort bien, dans le numéro du *Magazine Littéraire* consacré à la Beauté, le changement de perspective romantique en affirmant qu'avec les romantiques, on passe d'une esthétique du beau à une métaphysique du beau¹⁷ et que, dès le romantisme d'Iéna¹⁸, « en opposition à la troisième Critique, l'art a une fonction de révélation ontologique qu'il partage avec la philosophie »¹⁹ : il est une activité extatique, idée qui sera développée par Hegel pour lequel « la philosophie de l'art forme un anneau nécessaire dans l'ensemble de la philosophie »²⁰.

Le romantisme n'est pas un style, mais un état d'âme

De cette révolution dans l'approche de l'art découle logiquement²¹ l'idée que le romantisme – qui exalte sentiments, passions, et qui est surtout un état d'esprit ou plus exactement un état d'âme – « désigne moins une période

historique ou un mouvement artistique précis qu'un ensemble de caractères, d'attitudes et de sentiments » (HB 299).

À vrai dire, Umberto Eco ne fait pas preuve avec cette assertion d'une forte originalité novatrice. Dans son ouvrage sur la *Naissance de l'art romantique*, Pierre Wat a déjà brillamment expliqué que le romantisme, contrairement à d'autres mouvements qui le précèdent, ne se fonde pas sur l'établissement de normes nouvelles en remplacement de celles qui sont combattues : en d'autres termes, le romantisme n'a pas donné naissance à un style et l'analyse des différences stylistiques entre néoclassicisme et romantisme se révèle difficile, voire inopérante, vaine²². Il est difficilement envisageable de ne pas souscrire à pareille thèse lorsqu'on analyse les œuvres du plus grand représentant du romantisme pictural allemand, Caspar David Friedrich, dont la peinture renferme, au niveau des signes plastiques, encore bien des éléments hérités des pratiques néoclassiques. Il en va de même lorsqu'on étudie les différents courants du romantisme pictural européen, dont les réalisations extrêmement diverses ne peuvent guère être réunies dans un même mouvement stylistique : la peinture d'un Blake ou encore d'un Turner n'a aucune parenté de style avec l'œuvre des Nazaréens, voire de Friedrich ou de Runge. Que dire également des différences formelles et plastiques entre les peintures de Friedrich et Géricault ou Delacroix par exemple, sans parler même de Goya ? Et que dire des propos de Marcel Brion qui affirme dans son ouvrage sur la peinture romantique qu'il est malaisé de déterminer des distinctions très nettes entre Baroque et Romantisme, si ce n'est que ces propos valent presque exclusivement pour la peinture romantique française ?²³

La coexistence des contradictions

Si le romantisme est un état d'âme, un état d'esprit, il est nécessaire de préciser sa nature et son originalité. Dès le début du chapitre sur « La Beauté romantique », Umberto Eco répond à cette interrogation en insistant sur le lien établi entre les différentes formes, « dicté non par la seule raison, mais par le sentiment et la raison, lien qui ne vise pas à exclure les contradictions ou à résoudre les antithèses, [...] mais à les accueillir dans une coexistence qui constitue la véritable nouveauté du Romantisme » (HB 299).

S'il souligne ce point, c'est pour affirmer ensuite :

- que la beauté romantique n'est pas réellement liée à une époque puisque se manifeste en elle un état d'âme qu'exprimaient déjà les œuvres du Tasse ou de Shakespeare, que l'on retrouvera plus tard chez Baudelaire et D'Annunzio, « en élaborant des formes qui seront à leur tour reprises par la Beauté onirique des surréalistes et par le goût macabre du Kitsch moderne et postmoderne » (HB 299) ;

Jean-Claude Gardes

- que les romantiques vont se tourner dans leur quête d'absolu vers l'indéfinissable, le vague, incluant « ce qui est loin, magique, inconnu, y compris le lugubre, l'irrationnel et le mortuaire » (HB 303). Le rôle joué par les premiers romantiques allemands est souligné, qui cherchèrent à faire coexister fini et infini (on peut penser notamment à Schelling), entier et fragment, esprit et corps, vie et mort (on songe immédiatement aux *Hymnes à la nuit* de Novalis).

Rapportant ces propos à la conception de la nature romantique dans le sous-chapitre « La Beauté floue du “je-ne-sais-quoi” », Umberto Eco observe que pour les romantiques la nature paraît obscure, mystérieuse, qu'on ne peut réellement en décrire la beauté, ses formes, qu'on ne peut que l'expérimenter directement, « on la devine en se lançant à l'intérieur d'elle » (HB 312). C. D. Friedrich ne disait rien d'autre lorsqu'il affirmait : « Ferme ton œil physique afin de voir ton tableau avec l'œil de l'esprit. Ensuite fais monter au jour ce que tu as vu dans la nuit, afin que ton action s'exerce en retour sur d'autres êtres, de l'intérieur vers l'extérieur »²⁴.

Est tout compte fait romantique tout art qui exprime cette aspiration²⁵ à la beauté de la nature. Cette aspiration « ne se caractérise pas d'un point de vue historique, si bien que tout art exprimant cette aspiration ou peut-être l'art tout entier dans la mesure où il n'exprime rien d'autre que cette aspiration » (HB 303) peut être qualifié de romantique. Assertion sans doute quelque peu excessive. Umberto Eco relance ici le débat sur l'esprit du romantisme dans l'art occidental, remarquablement évoqué il y a déjà une trentaine d'années par Robert Rosenblum dans son ouvrage *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*²⁶, ou un peu plus tard en 1994-1995 par la superbe exposition présentée à Édimbourg, à Londres, puis – légèrement remaniée – à Munich, *The Romantic spirit in German Art 1790-1990*²⁷.

La Beauté, conclut Umberto Eco, « cesse d'être une forme et ce qui devient Beau, c'est l'informe, le chaotique » (HB 303). Partant de cette idée, on comprend aisément le titre de son chapitre sur l'époque romantique dans *L'histoire de la Laideur*, à savoir « La rédemption romantique de la laideur ».

La rédemption de la laideur

Dans ce chapitre, Umberto Eco reprend pour commencer le postulat évoqué ci-dessus selon lequel nos sens ne sont pas à même de saisir un infini que notre imagination sait embrasser en une unique intuition, la beauté n'étant plus maintenant l'idée d'une esthétique. L'attention se détourne donc vers la nature de l'art, « qui est le seul à pouvoir nous donner la possibilité de réaliser la valeur esthétique, même en parlant de ce qui, dans la nature, nous révulse » (HL 276).

Et Umberto Eco de citer alors Friedrich Schlegel qui, dans *Sur l'étude de la poésie grecque* où il compare l'art moderne à l'art antique, regrette « que l'on n'ait pas cherché à établir une esthétique de la laideur, indispensable pour comprendre le décalage entre classicisme et modernité » (HL 278)²⁸. Schlegel est attiré par l'idée d'un chaos régénérateur, et comme ses collègues Novalis ou Hölderlin, ne recherche pas « une beauté statique, harmonieuse, mais une beauté dynamique, en devenir, donc inharmonieuse, dans la mesure où (comme l'avaient enseigné Shakespeare et les maniéristes) le beau peut jaillir du laid, la forme de l'informe et vice versa » (HB 315). En d'autres termes, pour parvenir aux états d'âme recherchés et ainsi rendre compte de la richesse de la nature, il faut également se tourner vers le difforme, le disharmonieux.

Et dans ce contexte, Umberto Eco en vient à mentionner le *Système d'esthétique* (1830) de Weiss²⁹ ou bien entendu Hegel, pour lequel, dans un mouvement dialectique, la laideur représente un moment « chrétien »³⁰ nécessaire face à la beauté, puis les post-hégéliens, dont Karl Rosenkranz qui « élabore une phénoménologie allant de l'*incorrect* à celle du *répugnant* [...], jusqu'à toutefois la célébration de la caricature, qui résout le répugnant en ridicule et devient belle dans sa déformation grâce à l'humour » (HL 279). Umberto Eco fait référence ici aux catégories du laid évoquées par Rosenkranz dans la troisième section de son esthétique (« La défiguration ou déformation »), qui est une phénoménologie que « le 'mouvement' prétendument dialectique du dépassement du laid par le comique, héritage laborieux d'une vieille tradition, peine à maîtriser »³¹.

Umberto Eco n'insiste donc guère sur cette esthétique tout compte fait fort descriptive, qui représente certes la première théorie de l'art à s'occuper spécifiquement de la laideur, mais qui au final, nous dit à juste titre Gérard Raullet, « la réinscrit dans une optique qui relève plus de la poétique (les règles et les genres) et de la rhétorique (les niveaux de style) que de l'esthétique entendue au sens strict de théorie des sensations »³². Eco préfère s'attarder sur Victor Hugo, « qui nous offre la plus passionnée des exaltations romantiques de la laideur » (HL 279) dans sa préface à *Cromwell* et pour lequel le laid (c'est-à-dire pour lui le grotesque), qui crée le difforme et l'horrible, donne dans un mouvement dialectique « au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique »³³. La vision hugolienne du grotesque demeure floue, mais elle inscrit le laid dans une vision globale d'harmonie, de rédemption, d'objectivation de la création : « Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille. C'est que le beau [...] n'est que la forme considérée [...] dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. [...] Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais

Jean-Claude Gardes

avec la création toute entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets ».

La libération de l'esprit – beauté et vérité

Une dernière idée force des ouvrages d'Umberto Eco mérite selon nous encore d'être mentionnée, celle de la relation entre cette beauté romantique qui peut jaillir de l'informe, du laid et la vérité. Alors que dans la tradition classique, c'était la vérité qui produisait la beauté, le processus est inversé chez les romantiques : c'est la beauté qui produit la vérité, la réalité, elle « ne participe pas à la Vérité, elle en est l'artisan » (HB 317). La beauté se doit de créer une nouvelle mythologie dont l'objectif est de « réaliser, dans l'immédiateté de la communication universelle, la complète libération de l'humanité » (HB 317), d'ouvrir vers l'Absolu, vers l'œuvre d'art absolue, expression même du romantisme.

Les états d'âme romantiques

À partir des quelques idées essentielles déclinées ci-dessus (passage d'une esthétique à une métaphysique du beau, romantisme comme état d'âme, compréhension du monde dans ses contradictions, rédemption de la laideur ainsi que beauté et vérité), Umberto Eco définit dans les différents sous-chapitres de ses deux ouvrages quelques éléments de la culture, de la beauté et de la laideur romantiques.

Fascination pour la mort et l'horrible

S'intéressant tout d'abord au roman, il précise que les héros romantiques – de Werther à Jacopo Ortis – ne peuvent résister, contrairement aux personnages de Madame de La Fayette, à leurs passions et que la beauté amoureuse s'avère donc être une beauté tragique « devant laquelle le protagoniste est sans armes et sans défense » (HB 307). Toutefois, la mort, le macabre exercent une fascination certaine sur les romantiques puisqu'elle peut être belle. Le lecteur n'est pas surpris de trouver alors comme illustration de ces propos le célèbre *Ophelia* de John Everett Millais, même si l'on peut se demander si ce dernier, comme l'ensemble des préraphaélites, appartient réellement au courant romantique.

La beauté romantique, poursuit Eco, « hérite du roman sentimental le réalisme de la passion et expérimente de l'intérieur le rapport de l'individu au destin » (HB 307). On peut s'interroger sur la validité de cette assertion généralisatrice et se demander si elle vaut autant pour le romantisme allemand que pour les romantismes anglais et français.

Dans *L'Histoire de la Laideur*, dans le sous-chapitre « Laid et damnés », Umberto Eco revient sur cette attirance pour le triste, l'effrayant, le terrifiant et voit dans le roman gothique un précurseur (il cite *Le Château d'Otrante* de Walpole, *Vathek* de Beckford, *Le Moine* de Lewis, *L'Italien ou le Confessionnal des pénitents noirs* d'Ann Radcliffe et *Melmoth* de Maturin), « plein de châteaux et de monastères en ruines, de souterrains terrifiants, de crimes sanglants, d'apparitions diaboliques et fantomatiques, de corps décomposés » (HL 282). Il en vient alors à affirmer une nouvelle fois que si, pour Kant, « la laideur répugnante ne peut être représentée sans détruire toute satisfaction esthétique, avec le romantisme, cette limite est dépassée » (HL 282), ce que prouve le choix de tableaux reproduits dans ce sous-chapitre : *Le combat du Giaour et du Pacha* d'Eugène Delacroix, *Lucifer* de Franz von Stuck et *Autoportrait avec la mort jouant au violon* d'Arnold Böcklin.

Mélancolie et errance

C'est dans la sous-partie « La Beauté floue du "je-ne-sais-quoi" » qu'Umberto Eco évoque pour la première fois ces deux thèmes sur lesquels il ne ressent manifestement pas le besoin de s'étendre. L'argumentation se résume en quelques mots : le flou expressif du romantisme combat maintenant l'artificieuse beauté classicisante « avec des moyens plus radicaux que ceux de ses contemporains des Lumières et du néoclassicisme » (HB 312)³⁴. Puisque l'homme est le fruit « d'une dégénérescence de la pureté originelle³⁵, alors la bataille contre la civilisation doit être menée avec des armes nouvelles, plus du tout tirées de l'arsenal de la raison (qui est produite par la même dégénérescence) : les armes du sentiment, de la nature, de la spontanéité » (HB 312). Pour saisir la nature mystérieuse, l'homme doit se lancer à l'intérieur d'elle ; la mélancolie nocturne³⁶ et la promenade, l'errance sont deux des signes manifestes de cette introversion, de cette « interpénétration de la nature ».

Dans la sous-partie suivante, « Romantisme et révolte », composée de trois petits paragraphes, Umberto Eco revient brièvement sur la notion de mélancolie qui est aussi celle des héros qui ne peuvent se soustraire à la force de leurs sentiments (HB 314).

Conception de l'histoire

Eco souligne enfin la conception de l'histoire des romantiques qui vont rechercher dans le passé non pas tant des leçons pour le présent qu'un « réservoir d'images colorées, surprenantes, insolites que le classicisme reléguait au second plan et que la mode des voyages a relancées à travers le culte de l'exotisme et de l'oriental » (HB 308). Sans doute pense-t-il en premier à des artistes comme Delacroix, voire aux Nazaréens.

Jean-Claude Gardes

Conclusions

Le lecteur averti ne peut être qu'admiratif devant la somme de documents textuels et iconographiques que renferment les deux histoires. Les chapitres qui traitent de la beauté et de la laideur à l'époque romantique rendent bien compte de la difficulté à définir précisément ces concepts tout en mettant en relief quelques points essentiels de cette révolution artistique et culturelle.

Qu'il nous soit permis néanmoins d'exprimer en dehors des rares remarques critiques émises ici ou là quelques regrets.

Le premier a rapport à la démarche intellectuelle de l'auteur, à la structure même des ouvrages et des chapitres, qui se présentent comme une mosaïque de réflexions dont la cohérence globale ne s'impose pas toujours au lecteur. C'est à ce dernier, comme pour les règles globales du beau, de trouver le fil rouge, les idées directrices. Ainsi, les deux parties essentielles sur la beauté et la laideur romantique ne comportent-elles aucune conclusion. De plus, le lien entre les commentaires, les extraits d'auteurs et les illustrations apparaît parfois extrêmement ténu. Le lecteur peut aussi rester perplexe devant la sélection des tableaux proposés : ainsi, dans la partie introductive de « La rédemption romantique de la laideur », *Le moine au bord de la mer* (censé sans aucun doute illustrer les propos sur le sublime) est-il suivi sans explication quelques pages plus loin d'une reproduction de *La peste* (1898) d'Arnold Böcklin. Certes, cela révèle la volonté délibérée de l'auteur de prouver que certaines conceptions, certaines idées peuvent traverser les époques, mais à trop brouiller les pistes, Eco déroute incontestablement le lecteur. Comment comprendre que dans le sous-chapitre « La poétique des ruines », des tableaux de Schinkel (*Cité médiévale sur un fleuve*, de 1815) et de Friedrich (la célèbre *Abbaye dans un bois* de 1809-1810) soient reproduits avant même la présentation des théories bien antérieures de Burke ou de Kant sur le sublime ? Enfin, la personne qui lit les deux histoires, ou ne serait-ce que plusieurs chapitres consécutivement, est soumise à un certain nombre de répétitions.

Cela dit, la question essentielle qui se pose à la fin de la lecture est plutôt celle de la définition du romantisme, de l'époque romantique elle-même. À aucun moment n'est effectuée une différenciation précise entre les arts, qui n'ont pas tous connu la même évolution. De même, alors que la relativité du beau et du laid en fonction des époques et des cultures est, comme nous l'avons vu, largement soulignée, Umberto Eco ne se soucie guère de faire ressortir les spécificités de telle ou telle aire culturelle du romantisme européen : on pourrait s'interroger par exemple sur les expressions diverses de la mélancolie, du goût du morbide... Du fait de ce parti pris méthodologique, il n'est pas surprenant que le contexte politique, social et même culturel au sens large

Beauté et laideur à l'époque romantique selon Umberto Eco

du terme soit très peu abordé, ce qui s'avère problématique, notamment pour le romantisme qui prend naissance dans les turbulences révolutionnaires françaises avant de s'engager dans des voies politiques variées, voire opposées. De ce fait, l'idée de révolte et de rébellion ne donne lieu qu'à quelques maigres commentaires, celle d'un combat contre un monde aristocratique étriqué n'est, elle aussi, qu'effleurée.

Vu l'ampleur du projet, Umberto Eco ne pouvait sans doute pas répondre à toutes ces exigences. On peut le regretter, la critique est aisée...

Jean-Claude Gardes
Université de Brest, UEB
 EA 4249 HCTI, ISHS

notes

- ¹ Ouvrages édités par Flammarion, Paris. En Italie, les deux livres *Storia della Bellezza* et *Storia della bruttezza* sont parus chez Bompiani, Milan, également en 2004 et 2007.
- ² Cf. l'entretien qu'il a accordé à François Busnel dans *Lire* du 1^{er} octobre 2004.
- ³ Plusieurs chapitres de ces deux ouvrages n'ont pas été rédigés par Umberto Eco lui-même (ainsi Girolamo de Michele a-t-il écrit huit chapitres de la première histoire, dont celui sur la beauté romantique). Toutefois, dans la mesure où Umberto Eco revendique clairement que les deux ouvrages ont été réalisés sous sa direction, on est en droit de penser qu'il a bien assuré cette fonction éditoriale et qu'il est à l'origine de la conception et de l'argumentation des deux histoires. Pour simplifier donc, nous parlerons toujours dans cet article uniquement d'Umberto Eco.
- ⁴ Pour les références, nous utilisons les sigles « HB » pour *L'Histoire de la Beauté* et « HL » pour *L'Histoire de la Laideur*, suivis du numéro de page.
- ⁵ Immanuel Kant, *Analytique du beau*, Présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Antoine Grandjean, Traduction d'Alain Renaut, Éditions Flammarion, Paris 2008, 52.
- ⁶ Rappelons ici la définition de ce terme chez Kant : « On nomme intérêt la satisfaction que nous associons à la représentation de l'existence de l'objet », *Analytique du beau*, *op. cit.*, 42.
- ⁷ *Ibid.*, p. 72, 106 et 115. C'est moi qui souligne dans chacune des trois phrases.
- ⁸ Cf. le paragraphe 12 de l'*Analytique du beau*.
- ⁹ Antoine Grandjean (*Analytique du beau*, *op. cit.*, 27) résume joliment cette analogie : « Les deux satisfactions revendiquent en effet une universalité qui présuppose la mise entre parenthèses de tout intérêt empirique : la qualité désintéressée du premier le requiert, et la loi morale commande que l'on fasse son devoir *par devoir* ». En se référant au paragraphe 17 de l'*Analytique du beau*, on peut même aller un peu plus loin et affirmer que pour Kant l'idéal du beau consiste en l'expression de la moralité sans laquelle l'objet ne plairait pas universellement.
- ¹⁰ Et ses célèbres propos dans le *Dictionnaire philosophique* sur l'idéal de beauté du crapaud (qui affirmera toujours que c'est sa crapaude qui représente cet idéal).

Jean-Claude Gardes

- ¹¹ Cf. G. W. F. Hegel, *Introduction à l'esthétique - Le Beau*, Champs classiques, Flammarion, Paris 1979, 61.
- ¹² *Ibid.*, 11.
- ¹³ *Ibid.*, 27.
- ¹⁴ Que penser par exemple de ce slogan de 1968 : « La sculpture *la plus belle* est le pavé que l'on jette sur la figure d'un flic » (c'est moi qui souligne) ?
- ¹⁵ Umberto Eco se réfère ici aux paragraphes 19 et 20 du *Crépuscule des idoles*, dont le premier est intitulé « Beau et laid ».
- ¹⁶ Sur l'influence de ces théories sur Carus, on peut se référer à l'excellent ouvrage d'Alain Deligne, *La terre qui vit. Peinture et savoirs chez Carl Gustav Carus*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2003.
- ¹⁷ « Beau comme un monde fait pour nous », in *Le Magazine Littéraire*, n° 16, février-mars 2009, p. 13. Jean-Marie Schaeffer se fonde sur les propos mêmes de Schopenhauer qui commençait ses cours d'esthétique par ces mots : « Was ich hier vortragen werde, ist nicht Ästhetik, sondern Metaphysik des Schönen » (Ce que j'exposerai ici ne sera pas une esthétique, mais une métaphysique du beau), propos cités par Alexis Philonenko, *Schopenhauer. Une philosophie de la tragédie*, éd. Vrin, Paris 1980, 115.
- ¹⁸ Le premier grand courant romantique allemand est celui dit d'Iéna, dont le noyau dur est formé de Novalis, des frères Schlegel, de Fichte et de Schelling.
- ¹⁹ « Beau comme un monde ... », *op. cit.*, 13. L'expression « en opposition à la troisième Critique » nous paraît contestable lorsqu'on se réfère à l'analytique du sublime, notamment au sublime mathématique, qu'Umberto Eco définit du reste fort bien (HB 294).
- ²⁰ *Introduction à l'esthétique ...*, *op. cit.*, 15.
- ²¹ « Logiquement » pour le lecteur attentif des deux histoires.
- ²² Cf. *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation*, Flammarion, Paris 1998, 8-10.
- ²³ *Peinture romantique*, Albin Michel 1967, 10.
- ²⁴ *C. D. Friedrich - Briefe und Bekenntnisse*, hrsg. von Sigrid Hinz, Munich 1975, 87.
- ²⁵ Umberto Eco donne entre parenthèses le mot allemand *Sehnsucht* (HB 303).
- ²⁶ La traduction française de *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition : From Friedrich to Rothko* (1978) est parue chez Hazan en 1993.
- ²⁷ À l'occasion de cette exposition est paru en Allemagne un magnifique livre, aux commentaires denses et richement illustrés : *Ernste Spiele - Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*, éd. Haus der Kunst, Oktagon Verlag Stuttgart, 1995. Cet ouvrage offre au lecteur en première page un détail d'un des tableaux les plus connus de C. D. Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, et en quatrième de couverture quelques éléments de la sculpture *Das Ende des 20. Jahrhunderts* de Joseph Beuys. Sur ce dernier, cf. notre article « L'esprit du romantisme dans l'œuvre de Joseph Beuys », in *Allemagne d'Aujourd'hui*, n° 142, octobre-décembre 1997, 136-150.
- ²⁸ Schlegel, nous dit U. Eco, déplore certes l'irruption moderne de la laideur, mais éprouve une grande fascination pour les caractéristiques du nouvel art, qui doit contenir les principes mêmes de son dépassement, car il y voit une prévalence de l'intéressant sur le beau, du caractéristique et de l'individuel sur la typicité antique (HL 278).
- ²⁹ Pour lequel, selon U. Eco, « la laideur apparaîtra comme une partie intégrante de la beauté » (HL 279).

Beauté et laideur à l'époque romantique selon Umberto Eco

³⁰ Je reprends ici l'adjectif utilisé par Gérard Raullet, dans l'introduction de l'ouvrage de Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, Éditions Circé, Paris 2004, 27. G. Raullet parle à propos de Hegel (et de Goethe) de l'intégration et du dépassement de ce que l'on peut appeler le "moment chrétien" de la laideur : « la glorification d'un dieu humilié, au sens propre du terme puisque crucifié avec des larrons, et le lien intrinsèque qui en résulte pour le christianisme entre le genre humble – *sermo humilis* – et le Sublime ».

³¹ Propos de Gérard Raullet, in *Esthétique du laid*, *op. cit.*, 29.

³² *Ibid.*, 30.

³³ Cité dans HL 281. Dans son petit ouvrage sur le grotesque, Dominique Iehl (*Le grotesque, Que sais-je ?*, Paris 1997, 54-55) explique fort bien que pour Hugo, le grotesque est « cette moitié du monde et de l'art qui n'existait pas avant le christianisme » et que l'intérêt du grotesque est alors de représenter une nouvelle alliance entre des réalités contradictoires qui ne s'excluent plus et possèdent une égale valeur.

³⁴ Cette phrase manque d'explications. On peut se demander à quels moyens de combat contre la beauté antiquisante recourait le néoclassicisme.

³⁵ Idée globalement très peu évoquée dans les deux ouvrages.

³⁶ Cet adjectif convient-il pour toutes les formes de romantisme ?

Emmanuel MINEL

LES BEAUTÉS DU THÉÂTRE CHEZ CORNEILLE

ou

Comment penser la beauté entre la représentation dans les règles de l'art et l'émotion du public

Bien qu'elles soient sans doute les plus célèbres des « beautés » du théâtre cornélien, ce ne sera pas ici pour parler de la maxime cornélienne, ni du dilemme cornélien, ni du défi monstrueux, ni de l'orgueil héroïque, ni même précisément de la préférence cornélienne pour le « vrai extraordinaire », par opposition au « vraisemblable » préconisé par les théoriciens de la bienséance, au premier rang desquels le fameux abbé d'Aubignac, que je solliciterai l'auteur du *Cid*, d'*Horace* et de *Rodogune*. Je voudrais plus largement, convoquer à une réflexion sur la représentation et sur l'émotion le Corneille théoricien (l'auteur des *Trois Discours* de 1660 et des Préfaces ou *Avis au lecteur* de ses nombreuses pièces imprimées), le Corneille praticien illustre (le « Sophocle français », « l'auteur immortel du *Cid* », le « vieux Corneille » mis si souvent en « parallèle » après 1660 avec le jeune Racine) et enfin le Corneille de l'Histoire littéraire qui, pour nous, s'inscrit dans une de ces fameuses « problématiques d'époque » et dans un de ces « contextes politiques » instructifs, intéressants à penser justement parce qu'ils nous montrent d'abord une différence, sous laquelle ensuite seulement nous saisissons un héritage, une ressemblance, voire une universalité conceptuelle.

Notre étude sera l'occasion de vérifier que, si la Beauté est philosophiquement un universel qu'il faut dégager des circonstances particulières de son aperception, inversement elle est aussi, historiquement (et tout aussi philosophiquement !) quelque chose qui se négocie dans des contextes techniques, idéologiques et politiques particuliers, qu'on peut dire limitatifs mais aussi formateurs.

Le contexte technique pertinent est ici celui de la réforme dite « malherbienne » du langage et surtout celui de la réforme de l'action dramatique, sur

Emmanuel Minel

laquelle les dix-septémistes ont beaucoup et bien travaillé depuis les années 1980 : réforme du dialogue, réforme de la conduite de l'action, réforme de l'espace scénique et de l'illusion théâtrale. Centrée sur la réflexion autour de la *Poétique* d'Aristote et sur l'expérience des troupes pratiquant le théâtre à l'espagnole, à l'italienne, à la française (à l'antique *via* la Renaissance) voire à l'anglaise, elle se construit en France dans le conflit même entre théoriciens et praticiens, un conflit qu'incarne d'une certaine façon le seul Corneille, notoirement fier de ses succès publics mais aussi capable de théoriser, de polémiquer et de donner son avis sur le texte d'Aristote et sur ses exploitations incorrectes, idolâtres ou raisonnables.

Le contexte idéologique est, pour nous, marqué essentiellement par la relation à l'autorité des Anciens (d'Aristote surtout, en l'occurrence) et plus largement par la relation à l'idée même d'Autorité, qui caractérise la pensée classique et perdurera à maints égards par-delà les « modernités » successives des Lumières, du Romantisme, du Scientisme et du Relativisme, bref des différents « Révolutionismes » (en particulier ceux du XX^{ème} siècle), mais sous des formes qui ne relèvent plus du *credo* général, si bien que nous concevons aujourd'hui bien plus difficilement qu'elle puisse constituer une forme *a priori* du vrai et du beau ! Dans un monde où Dieu est vrai d'abord par autorité et ensuite seulement par expérience intérieure, où, malgré Molière, la médecine tire son autorité de son autorité avant de la tirer de son efficacité, le fait même de se conformer, en art, à l'autorité des doctes n'est-il pas en soi une beauté, de même que, en poésie, le fait de se conformer simplement aux règles de la versification ?

Le contexte politique, enfin, au-delà de ce qui concerne justement le rapport à l'autorité, est marqué, pour Corneille, par l'Absolutisme en construction, qui impose un certain rapport à un certain Beau : une beauté marquée par l'Ordre, et un rapport marqué par *le primat de la théorie sur la pratique*, c'est-à-dire l'autorité des Doctes l'emportant sur celle des écrivains et des comédiens. Un contexte politique avec lequel il convient, bien entendu, de ruser.

J'essaierai de montrer que, dans ce contexte général (et peut-être en contradiction avec un certain idéal aristocratique de la facilité, de l'improvisation et du non-travail qu'il faudrait réexaminer de plus près), la Beauté est d'abord pensée comme *le fruit d'un travail* et d'un savoir-faire, est vécue comme « belle » au terme d'un effort, un effort de Représentation, plus particulièrement (qu'il passe par la mise en forme ou, plus radicalement, par le choix du sujet) et qui s'exhibe assez souvent et assez spécifiquement chez Corneille comme un « tour de force ».

Le contexte cornélien

Le contexte cornélien des années 1630-1640 est marqué par une double révolution théâtrale et une nouvelle renaissance de la tragédie. Après la renaissance de la tragédie « peinture des illustres infortunes », au XVI^e siècle, qui sollicitait une dramaturgie à la fois très statique et très lyrique, intense et monumentale, vient une nouvelle renaissance avec la mise au point d'un théâtre d'action. En France, la tragi-comédie des Hardy, Mairêt, Rotrou, Corneille (avec son *Clitandre* (1630), imitation à vocation parodique du théâtre à l'anglaise), les pastorales de Racan ou de Baro, le secrétaire du fameux auteur de *L'Astrée* (et l'auteur de la pièce « interdite » par Cyrano à l'acte I de la pièce d'Edmond Rostand !), puis, avec une caution plus noble et plus savante, la tragédie elle-même (avec par exemple la *Médée* de Corneille, en 1635) font connaître au spectateur les émotions et les beautés du suspens, d'un dénouement amené et vécu comme problématique et non plus inéluctable, les surprises du retournement de situation et du coup de théâtre, les confusions fertiles de l'intrigue complexe, des personnages nombreux et des destins parallèles qui se croisent soudain. Les péripéties deviennent plus vives (à l'image de celle que constitue, dans *Horace* (1640), la fausse information de la fuite et de la défaite d'Horace resté seul face aux trois Curiace). Après cet apprentissage de la surprise par la complexité, la tragédie apprendra à redevenir plus simple, à se centrer sur un seul personnage et une seule action, un seul péril de mort (ce qui fera dire que l'action d'*Horace* est fautive, moins « belle » qu'elle n'aurait pu, parce que Horace y risque deux fois sa vie, une fois face à Curiace, et une fois lors de son procès pour avoir tué sa sœur). De son côté, le dialogue apprend à être plus vif, plus spirituel et plus « naturel », plus varié dans ses idées et ses ingrédients, dans le rythme des réparties, dans l'équilibre ou le déséquilibre signifiant des prises de parole. Avec la comédie sérieuse, en particulier, le réalisme d'un monde ancré dans les préoccupations matérielles mais bien élevé, celui des riches et jeunes bourgeois parisiens, fait son entrée et apporte une sorte de beauté mesurée, un juste milieu entre l'idéalisation de la fable historique ou mythologique et la trivialité de la farce. Il apporte aussi, du moins dans les Comédies de Corneille, de *Mélite* (1629) à *La Place royale* (1634), voire à *La Suite du Menteur* (1644), le plaisir d'un recul et d'un jugement sur soi-même, c'est-à-dire sur un monde qui est sociologiquement celui des spectateurs eux-mêmes. À la beauté ornementale des mots d'esprit et des stichomythies un peu trop belles pour être vraies, en effet, s'ajoute la beauté du tableau ressemblant de la réalité, conforme, nous y reviendrons, à la tradition aristotélicienne de l'art et du Beau.

Cette révolution théâtrale avait été précédée par celle du langage poétique, que Malherbe avait orienté dès le règne de Henri IV vers davantage de

Emmanuel Minel

« naturel », là encore, et de simplicité, rompant en fait avec l'esthétique ronsardienne héritée de la Renaissance, qui valorisait, dans l'euphorie du Savoir qui avait été celle du XVI^e siècle, la vitalité créative du vocabulaire et l'imitation grammaticale des Anciens ou des Italiens. Cette vitalité, essoufflée par le reflux des compétences savantes et par l'usure des thèmes et des tournures rhétoriques, se voit remplacée par une aspiration nouvelle à la « simplicité », dont Malherbe se fait le héros. Celui-ci mène de front l'éloge d'une langue et d'une poésie simple, exacte, directe et harmonieuse, et l'éloge d'un monarque énergique et pragmatique, réaliste, attaché à la sérieuse et difficile remise en ordre du royaume. Desportes, le poète de Henri III, est éreinté par Malherbe, le poète de Henri IV. Comme toujours, le monde change de bases et la beauté change de critères. La langue du théâtre suit, à cet égard, l'évolution de la langue lyrique.

Quant aux rapports du théâtre et du politique, ils sont peut-être plus fortement modifiés encore que dans le cas de la poésie de cour. L'époque de Corneille est en effet marquée par une révolution du mécénat dramatique. Le ministère de Richelieu négocie une progressive (mais pour l'essentiel assez rapide) prise de contrôle des Académies littéraires éparpillées dans le royaume et du financement des auteurs et des troupes. Ainsi, la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, à Paris, qui est la troupe du Roi, exerce à l'occasion un droit de prédation sur les meilleurs comédiens de la troupe rivale, celle du Marais (qui prospère un temps grâce à la qualité de ses acteurs mais aussi grâce au succès des pièces que Corneille lui donne). Le poids du mécénat royal va s'exercer de façon plus ou moins directe et sensible sur trois points : d'abord, sans grande surprise, sur le contrôle des thèmes. Les relations du Héros guerrier et du Prince s'orientent vers une sacralisation du monarque (dont le *Cinna* (1642) de Corneille donne un exemple définitif) et un effacement du Héros révolté, qui ne peut que rentrer dans le rang ou finir mal, et devra, s'il l'ose, déployer une rhétorique retorse pour faire l'éloge des libertés aristocratiques sans que la censure royale prenne la mouche. Dans ce jeu avec le feu de la révolte interdite, il y a, assurément des beautés, qui doivent à l'enjeu en même temps qu'à l'éloquence, chez Du Ryer, Quinault, voire chez Corneille (qu'on pense tout simplement au bel orgueil du Comte, dans *Le Cid* !). Dans la durée, sur ce point, la littérature nobiliaire évoluera vers la tragédie galante, célébrant les droits absolus de l'amour face au pouvoir, avant de se réfugier dans l'opéra ; Corneille, lui, évoluera après 1660, vers une tragédie du mauvais monarque, qui permet de rendre au « bon » Héros tout son lustre (*Othon*, *Suréna*), mais ce ne sera qu'après avoir mis au point (avec *Le Cid*, *Horace* et *Cinna*) sa formule originale du Monarque exerçant son droit de grâce sur un Héros coupable pour en faire un « extraordinaire » serviteur de l'État. C'est en effet que sous le ministère de Richelieu le théâtre, comme l'ensemble de l'espace

politique est marqué par la promotion de la notion d'obéissance. François Lasserre a montré tout récemment¹ combien à cet égard avait été déterminante pour Corneille l'affaire des Cinq Auteurs invités à collaborer à l'écriture de quelques pièces sous la houlette de Richelieu lui-même, et en particulier de *L'Aveugle de Smyrne* (1637), qui allégorise justement le thème du salut par l'obéissance ... aveugle.

Le second apport important de la révolution mécénale richelienne est la priorité accordée aux « doctes » sur les auteurs, c'est-à-dire à la théorie sur la pratique. Elle est emblématisée par la carrière et le personnage de Jean Chapelain, auteur épique assez consternant (Boileau le satirisera dans son *Chapelain décoiffé* !) mais bon promoteur auprès de Richelieu de la réforme des Unités, et qui fait office de ministre de la culture du Cardinal, recommande les auteurs, s'intéresse à leurs travaux et les rémunère (il tient la liste des « gratifications » royales). Une autre figure emblématique est celle de l'abbé d'Aubignac, auteur de tragédies sans aucun succès, mais théoricien et critique dramatique influent, qui accorde à Corneille et aux autres les bons et les mauvais points en fonction de « principes », tels que la bienséance, la vraisemblance, l'unité d'action, la non-rupture de l'illusion dramatique. Pour lui, la belle pièce est celle qui est conforme aux principes de la tragédie, à la *Poétique* d'Aristote (relue par lui). Une autre peut « plaire », mais ne sera pas « belle ». Tout l'effort normatif du mécénat, sous Richelieu puis sous Louis XIV, consistera en fait, dans cette logique, à obliger ce qui plaît à se conformer aux critères d'autorité de la Beauté, le théorique n'étant plus, comme chez Aristote lui-même, un effort pour comprendre ce qui assure l'efficacité d'une pièce, mais ce qui autorise tel ou tel sentiment de beauté. On soupçonnera par exemple, comme je l'avais proposé jadis, une connivence entre le refus, chez l'abbé d'Aubignac, d'un théâtre qui dénonce la représentation comme un acte de « symbolisation » et le dogme catholique de la « présence réelle » ; de même que symétriquement il semble y avoir une connivence entre la réflexion shakespearienne sur le théâtre comme « acte de croyance » à travers une représentation maladroite (voir par exemple les propos de Thésée dans *Le Songe*) et la doctrine protestante sur la messe. Quoi qu'il en soit, on retiendra en deuxième point la fonction sélective et, paradoxalement, directive de la théorie, lorsqu'il s'agit de juger de la beauté, de dire ce qui est beau.

Le troisième point essentiel sur lequel intervient le mécénat est celui de la fonction assignée à l'art. Il faut ici avoir bien à l'esprit que l'art conserve à l'époque de Corneille toute sa valeur étymologique d'artisanat, de savoir-faire, de fabrication, de technique au service de la satisfaction d'un besoin. Selon le principe horacien, la fonction assignée à l'art est de plaire et d'instruire, ou, mieux, de plaire pour instruire, d'instruire en plaisant. Ce principe évoluera

Emmanuel Minel

sous Louis XIV et l'art prendra pour fonction de « récréer » le Monarque Absolu (toujours bien fatigué de tout faire lui-même !) et de divertir à sa suite et à son imitation la cour et les peuples. Se trouve ainsi évacuée la fonction directrice d'instruction, puisqu'on n'instruit pas le Prince ; elle est remplacée par un souci plus exclusif de célébration. Dire la gloire du monarque est une façon de lui plaire tout en instruisant ses sujets de sa grandeur. On mesurera à cette occasion le divorce grandissant entre les attentes de l'Art absolutiste et la tragédie du « vieux Corneille », qui reste attachée aux « beautés d'instruction », aux leçons de politique et aux grandes tirades explicatives qui ont en fait une forte valeur prescriptive (par exemple, la grande tirade politique d'Eurydice à Pacorus (IV, 3), dans *Suréna*, qu'on pourra comparer à la grande tirade morale et sentimentale d'exhortation à la générosité amoureuse que, chez Racine, Andromaque adresse à Pyrrhus). Les partisans de Corneille, depuis ses débuts en tragédie, ont toujours mêlé de façon nette ce plaisir de la belle tirade politique à celui de l'énergie morale, du suspens habile, de la situation pathétique ou de la « force des vers ». Il correspond à la passion politique des générations de la première moitié du XVII^e siècle, qui s'exprime sans s'exténuer tout à fait dans l'épisode célèbre de la Fronde. La beauté, pour eux, est question d'intérêt et de débat d'idées.

Dans ses textes théoriques, cependant, Corneille s'attachera bien davantage à dialoguer avec les doctes et à repenser Aristote à la lumière de son expérience (et de ses chers auteurs espagnols !) qu'à s'engager sur le terrain des beautés du théâtre politique, en dépit des compliments qu'on avait pu lui faire et de son évidente érudition dans le domaine de l'histoire romaine.

Les beautés de l'art aristotélicien

L'art tragique étant défini par l'autorité d'Aristote, il s'agissait donc de faire, quoique nourri d'inspirations et de projets autres, une pièce *conforme à Aristote*. Mais qu'est-ce à dire ?

Je voudrais en fait insister ici sur un point unique, mais dont il me semble qu'on néglige trop souvent de penser l'importance essentielle, tout en l'évoquant sans cesse. Il s'agit bien sûr de la question de la « représentation ». Elle est essentielle dans la philosophie aristotélicienne de la connaissance (qui, contre la philosophie platonicienne de « l'idée », en fait la promotion) ; elle est inaugurale dans la *Poétique*. La définition aristotélicienne de l'art (dramatique mais aussi en général) y est liée dès le départ au paradigme de la peinture. C'est le fameux passage autour de 1148 b, au début du chapitre IV :

À l'origine de l'art de la poésie dans son ensemble, il semble bien y avoir deux causes, toutes deux naturelles.

Imiter, la première, est en effet une tendance naturelle aux hommes dès l'enfance (et ils diffèrent des autres animaux en cela qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation) de même qu'est commune à tous la tendance à prendre plaisir aux représentations. La preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont pourtant la vue nous est pénible dans la réalité, comme les animaux les plus répugnants et les cadavres. Le plaisir d'apprendre est la seconde cause, car c'est un plaisir non seulement pour les amis de la sagesse (= les philosophes) mais pour tous les hommes, quoique les points communs soient ici peu nombreux entre eux. On se plaît ainsi à regarder les images parce que leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est la chose : par exemple que ce portrait-là, c'est un tel. Si l'on se trouve ne pas l'avoir déjà vu auparavant, ce n'est pas alors en tant que représentation que ce portrait procurera du plaisir, mais en fonction du fini de l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre.

Ainsi la poésie naquit de ceux qui avaient les meilleures dispositions naturelles pour la mélodie et le rythme, et pour l'imitation (...). (traduction du Livre de Poche, modifiée).

Pour la tradition classique qui sort d'Aristote, l'art est une représentation et la représentation apporte (ou requiert de l'artiste) une connaissance. En cela, l'art est un acte philosophique de compréhension du monde. Mais la représentation n'est pas la chose elle-même ; comme chez Platon, elle a un côté artificiel (elle est moins que la chose elle-même, mais ce n'est pas sur cela qu'Aristote insiste). Il s'agit, pour accéder à cette connaissance de représentation de *mettre en ordre* les composantes de l'objet, de l'analyser, car c'est cela qui est connaître. On notera aussi que le paradigme du portrait suppose que l'artifice consiste également à circonscrire l'objet, dans un espace restreint qui est celui du support si l'on veut mais surtout celui de l'acte de conceptualisation, du laboratoire. On comprend bien, du coup, la logique profonde des fameuses « unités » érigées en règles de la représentation classique.

Et la beauté ? C'est ici celle d'une *saisie conceptuelle* du réel, c'est la beauté d'un effort d'appropriation, qui suppose une transformation du réel et débouche sur sa compréhension. La beauté est celle du travail de connaissance, plus que celle de l'objet lui-même (comme objet de désir ou d'identification, par exemple). Ainsi, lorsque le modèle n'est pas connu de nous et que sa compréhension est donc indifférente, la beauté trouvera refuge, pour Aristote, dans l'appréciation du travail des couleurs, de la sûreté du trait, etc. Il ne s'agit pas d'évaluer, semble-t-il, l'effet sensuel, l'effet sensible de l'image, mais seulement ce que l'image dit d'un *savoir imiter* le réel.

Emmanuel Minel

C'est dans cette logique, me semble-t-il, que se situe le discours docte sur le théâtre, qui explique la paradoxale valorisation d'une pièce « dans les règles » qui ne plaît pas, contre une pièce qui plaît mais « irrégulièrement ». Quelque part, l'irrégulier ne sait pas ce qu'il fait, il œuvre pour les passions, et non pour la raison, pour la connaissance. Sa beauté est du côté de l'ignorance et du désordre.

On notera que dans cette même logique aristotélicienne et classique, l'idéal, la perfection (la beauté ?) sont naturellement de l'ordre du fini, du circonscrit, de l'exact, du maîtrisé. La fameuse petite dissertation du très cornélien Saint-Évremond *Sur le mot « vaste »* marque bien ce refus esthétique de l'infini, mais aussi, si curieusement pour les post-romantiques que nous sommes, de l'océan, du paysage d'inondation, du flot tumultueux *etc.*, comme de choses que la raison conceptuelle ne peut ressaisir. Boileau en fera une maxime essentielle de son Art poétique : « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. » La clarté est gage de la connaissance, et là est la beauté de l'art.

Cornille, en tant qu'artisan du poème dramatique ne peut que souscrire à cette demande de maîtrise conceptuelle de l'objet et de sa représentation. C'est pourquoi il acceptera l'esthétique des trois unités, dans la mesure où elles aident à l'intelligibilité du sujet. Lorsqu'elles lui semblent y nuire, il ruse, s'y plie autant qu'il peut, masque les irrégularités en envisageant sa ruse comme un tour de force. Ainsi, pour *Le Cid*, il se félicite d'avoir fait oublier par l'intensité du suspens et du pathétique le peu de vraisemblance de tous ces enchaînements d'actions en vingt-quatre heures.

C'est que, en vérité, pour Corneille, les premières et fondamentales beautés du théâtre, ce sont celles de l'émotion, des passions suscitées chez le spectateur. En cela, si l'on veut, il est l'élève des Jésuites et de la Contre-Réforme avant d'être celui d'Aristote et du rationalisme docte.

Le signe de la beauté, c'est l'émotion du public

Dans ses textes théoriques, Corneille s'adresse aux Doctes et parle donc inévitablement technique. Pour présenter son « métier », il doit inévitablement se prononcer sur Aristote. Or, ce qui est immédiatement significatif, c'est qu'il met Aristote de son côté contre la lecture qu'en font les doctes, en insistant sur tout ce qui favorise le spectaculaire et l'émotion. On sent d'emblée que pour lui le Beau est dans l'émotion et non dans la morale. Ainsi, dans le *Premier Discours : du poème dramatique*, il se débarrasse vite de la question de « l'utilité » en l'évacuant du texte d'Aristote lui-même :

Il est vrai qu'Aristote dans son traité de La Poétique n'a jamais employé ce mot une seule fois ; qu'il attribue l'origine de la poésie

au plaisir que nous prenons à voir imiter les actions des hommes ; qu'il préfère la partie du poème qui regarde le sujet à celle qui regarde les mœurs, parce que cette première contient ce qui agrée le plus, comme les agnitions (= reconnaissances) et les péripéties ; qu'il fait entrer dans la définition de la tragédie l'agrément du discours dont elle est composée, et qu'il estime enfin plus que le poème épique, en ce qu'elle a de plus la décoration extérieure et la musique, qui délectent puissamment, et qu'étant plus courte et moins diffuse, le plaisir qu'on y prend est plus parfait.²

Dans le *Second Discours : de la tragédie*, il place la perfection tragique non dans la « régularité » et le respect des unités mais dans l'effort héroïque pour dépasser ses passions (ou « sublime ») et dans le pathétique (ou « touchant »), qui naît de la douleur dans l'adversité, c'est-à-dire dans les deux sentiments tragiques de « l'admiration » et de « la pitié » qu'éprouve le spectateur. Faute de mieux, la tragédie doit chercher le secours des beautés de spectacle, et non de celles de la morale :

Mais par ce mot de tragédies parfaites, j'entends celles du genre le plus sublime et le plus touchant, en sorte que celles qui manquent de l'une de ces deux conditions, ou de toutes les deux, pourvu qu'elles soient régulières à cela près, ne laissent pas d'être parfaites en leur genre, bien qu'elles demeurent dans un rang moins élevé, et n'approchent pas de la beauté et de l'éclat des autres, (à moins que) elles n'en empruntent (=de la beauté) (à) la pompe des vers, (à) la magnificence du spectacle, ou (à) quelque autre agrément qui vienne d'ailleurs que du sujet.³

De même « l'instruction », au sens aristotélicien, que donnera la tragédie ne sera pas liée à une formalisation idéalisée du sujet, bienséante et moralisatrice, mais à la représentation du réel, de ce qui s'est effectivement passé, surtout si cela sort de la normalité et de la morale. Corneille se prononce en faveur de ce qu'il nomme le « nécessaire » (ce que l'on doit raconter parce que c'est arrivé), contre le « vraisemblable » (ce que la morale accepte de croire qu'il est arrivé). Et la raison en est que le nécessaire a bien plus de force d'émotion : la recherche du bon sujet consiste précisément à dénicher une situation, un acte, un choix à faire qui sorte de l'ordinaire moral. Par exemple le dilemme de Rodrigue, ou le meurtre de ses enfants par Médée. Sur ces points, Corneille, dès le début du *Premier Discours*, manifeste un évident agacement contre l'intellectualisme prétendument aristotélicien des Doctes et, inversement, un attachement technique à ce qui sert la puissance d'émotion :

Il faut observer l'unité d'action, de lieu et de jour, personne n'en doute ; mais ce n'est pas une petite difficulté de savoir ce que c'est que cette unité

d'action, et jusques où peut s'étendre cette unité de jour et de lieu. Il faut que le poète traite son sujet selon le vraisemblable et le nécessaire ; Aristote le dit, et tous ses interprètes répètent les mêmes mots, qui leur semblent si clairs et si intelligibles, qu'aucun d'eux n'a daigné nous dire, non plus que lui, ce que c'est que ce vraisemblable et ce nécessaire. (...) Les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir, ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au-delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les auditeurs, s'ils n'étaient soutenus, ou par l'autorité de l'histoire qui persuade avec empire, ou par la préoccupation (=le préjugé) de l'opinion commune qui nous donne ces mêmes auditeurs déjà tout persuadés. Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère : mais l'histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules.⁴

Et d'ajouter encore, contre les champions étroits de la vraisemblance :

Il n'est ni vrai, ni vraisemblable, qu'Andromède exposée à un monstre marin ait été garantie de ce péril par un cavalier volant, qui avait des ailes aux pieds ; mais c'est une fiction que l'Antiquité a reçue, et comme elle l'a transmise jusqu'à nous, personne ne s'en offense quand on la voit sur le théâtre.⁵

Les beautés « d'effets », qui sont liées à la connaissance que procure toute représentation mais à travers l'émotion, sont donc essentielles pour Corneille, qui tient à réaffirmer leur importance lorsqu'il intervient dans le débat de son temps sur l'Art. À cet égard, les trois *Discours* théoriques, comme les pièces de Corneille elles-mêmes, évoquent le savoir-faire rhétorique qui contribue à l'émotion dramatique. Évoquons brièvement, de façon un tant soit peu classée, quelques-unes de ces situations dramatico-rhétoriques qui ont fait la célébrité de Corneille.

Vient d'abord à l'esprit – culture scolaire oblige, sans doute – ce qui est de l'ordre de la belle tirade : bien construite, forte par les idées, les images et les formules, servie par une musique du vers qui est de tous les temps, sans doute (en dépit de l'évolution des prononciations), et par une virtuosité syntaxique qui, elle, vieillit parfois, voire paraissait plus obscure qu'admirable – trop latiniste, essentiellement – aux contemporains eux-mêmes. On se souviendra du récit de la bataille contre les Maures, de l'aveu de Pauline à Sévère, de nombreuses scènes d'exposition ou leçons de politique (dans *Pompée*, *Rodogune*, *Nicomède*, *Sertorius*, *Othon*, *Suréna*), des délibérations héroïques, comme celle de Rodrigue, des décisions héroïques, comme celle d'Auguste ou celle d'Attale dans *Nicomède*, des emportements de colère, comme celui de Camille dans *Horace*, mais aussi de la gradation des argumentaires successifs,

entre Cinna et Maxime dans *Cinna*, entre les conseillers de Ptolémée dans *Pompée*, entre Pacorus et Eurydice dans *Suréna*.

Vient donc ensuite à l'esprit le bel échange : intelligent, vif, spirituel, inattendu, entre rivaux ou entre amoureux. Il peut fonctionner par tirades, mais aussi par répliques brèves, réparties piquantes, voire prendre la forme ostensiblement poétique des fameuses stichomythies. On se souviendra des échanges amoureux et souvent ironiques de comédies comme *La Suivante* ou *La Place Royale*, mais aussi de tragédies comme *Agésilas* ou *Othon*. On se souviendra des escarmouches entre héroïnes dans *Sophonisbe* ou dans *Pertharite*.

Viendra enfin à l'esprit ce qui fait le Corneille de poche, célèbre par sa brièveté même : la belle réplique, la belle formule, le mot inattendu et profond, le beau vers solitaire. Le « Moi ! » de Médée, le « Qu'il mourût ! » du vieil Horace, le « aux âmes bien nées, / La valeur n'attend pas le nombre des années ! » de Rodrigue.

Ce que Corneille répète néanmoins inlassablement, en véritable artisan de la révolution dramatique de son époque, c'est que ces beautés sont d'autant plus fortes qu'elles sont amenées par la situation dramatique ; qu'elles sont d'autant plus surprenantes sur le plan rhétorique qu'elles paraissent naturelles et légitimes sur le plan de l'action. On pourrait donc ici dire quelques mots de la belle diction de l'acteur, mais Corneille, comme les autres auteurs tragiques de son époque, n'en parle guère. S'il fait à l'occasion l'éloge de Floridor, le grand acteur du théâtre du Marais, celui des comédiens en général (dans *L'Illusion comique*) ou celui des acteurs d'*Andromède*, il ne nous livre pas directement son avis sur l'art de bien dire les vers, comme Molière peut le faire dans *L'Impromptu*, ou Shakespeare dans *Hamlet*.

Il en dit bien entendu davantage sur les « beautés d'intrigue » et de situation, celles qu'il s'efforce d'amener et celles dont il est fier de constater l'effet lorsqu'il assiste aux représentations, du *Cid* par exemple. Toujours, de façon polémique, il s'efforce de rappeler aux Doctes combien sont forts ces effets bien ménagés, et combien Aristote peut avoir raison parce qu'il remarque bien ce qu'on observe dans le public, et non l'inverse. Ainsi, le « coup de théâtre » mais aussi le frisson d'attente, le merveilleux du *deus ex machina* mais aussi le « dénouement généreux » ou, à l'inverse, la catastrophe redoutée, la décision inouïe ou à l'inverse la « reconnaissance » de supériorité ou d'identité, l'habile agencement d'intrigues concurrentes ou indépendantes mais soudain nouées, ou bien le sens historique d'un caractère « judicieusement » dévoilé par une péripétie ou un dénouement, sont des tours de force de construction et des beautés d'intrigue auxquelles Corneille tient énormément et dont il tire une fierté de bon « trouveur » et de bon artisan. Elles ont été amplement étudiées par la critique, en particulier à la suite des travaux de Georges Forestier⁶, dans leur subtilité technique et aussi dans leur relative obscurité d'expression, car

Emmanuel Minel

la théorie d'époque est toujours liée à (ou contrainte par) la tradition scolastique aristotélicienne qui sert à les décrire. Corneille parle ainsi des quatre parties « de quantité » du poème dramatique et des six parties « intégrantes » (sujet, mœurs, sentiments, diction, musique, décoration).

Des mots qui manquent pour expliquer le sentiment

Pour conclure, nous voudrions donc remarquer que, à l'époque de Corneille, chez Corneille, et en dépit de Corneille dramaturge, tout un riche répertoire notionnel servait, certes, à décrire le discours dramatique, à en analyser et à en classer les composantes et permettait de montrer où se situait dans le discours le facteur d'émotion, mais ne s'interrogeait pas véritablement sur le mécanisme qui, dans l'humain, déclenche le sentiment de la beauté. L'anthropologie de la beauté dramatique était alors assez pauvre et ne disposait pas véritablement d'un discours propre. Cette pauvreté était celle du discours sur le désir et sur les mécanismes de l'imaginaire. Descartes ne servait pas encore. L'étude de l'intériorité se trouvait alors manifestement verrouillée par le jugement moral (comme par le discours essentialiste sur les « caractères ») qu'on retrouvait à l'intérieur même de la théorie de la représentation. Plus fondamentalement encore, la référence aristotélicienne orientait l'art vers une réflexion sur le vrai plutôt que sur le beau, même chez un Corneille qui prend bien soin d'infléchir le vrai en croyance, en fable admise. Le désir de vrai, et inversement la hantise de la fiction, orientait, en dépit des intuitions des créateurs, la réflexion sur la beauté vers une logique objective, réaliste, et non vers une anthropologie, ou une psychologie. En traversant la mécanique cartésienne et l'anatomie malebranchienne, celle-ci fera son chemin au XVIII^e siècle avec le fameux concept de « je ne sais quoi » (dont a parlé V. Jankelevitch⁷) qui indique le sujet intérieur sans encore l'explorer. Il en réserve le mystère en le reportant sur l'objet du désir. Bien sûr, dans la parole des personnages de théâtre eux-mêmes, chez Corneille, ce « je ne sais quoi » existe déjà. « Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte » avouait Pauline à Sévère, dans *Polyeucte*. Mais plus sérieusement et plus absolument encore qu'au siècle suivant, cette beauté n'est que poétique.

Emmanuel Minel

Professeur en Classes Préparatoires, Brest

Notes

- ¹ Les Cinq Auteurs, *La Comédie des Tuileries* et *L'Aveugle de Smyrne*, édition critique, introduction et notes par François Lasserre, Paris, Champion, 2008, 461 p., dont 195 pour l'introduction.
- ² *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, édition G. Couton, O.C. tome III, Bibliothèque de la Pléiade, 119.
- ³ *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable et le nécessaire*, édition G. Couton, O.C. tome III, Bibliothèque de la Pléiade, 152.
- ⁴ *op. cit.* 117.
- ⁵ *op. cit.* 118.
- ⁶ *Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.
- ⁷ Vladimir Jankelevitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Le Seuil, 1981, coll. Points.

Catherine THOMAS

**“C’est laid, mais c’est beau”. Les écrivains romantiques
et les paradoxes de la beauté rococo**

Le rapport que les écrivains entretiennent dans la première moitié du XIX^e siècle avec l’esthétique rococo est révélateur à la fois de la conception qu’ils se font de la beauté et de l’évolution du romantisme au cours de cette période. L’art du XVIII^e siècle est d’abord rejeté, à l’aube du XIX^e, avec une violence où se mêlent dégoûts esthétiques et ressentiments politiques. Les écrivains stigmatisent un art accusé d’afféterie, de minauderie, incapable de naturel, d’idéal ou de grandeur. Il s’agit de se dégager des critères esthétiques d’un siècle encore dangereusement proche, que les écrivains rejettent pour la sécheresse de sa pensée, l’aspect subversif de sa philosophie, le caractère futile de sa société. 1830 marque toutefois un tournant dans l’appréhension de l’esthétique du passé. Une nouvelle génération d’écrivains, qui n’a pas connu l’Ancien Régime et subi le désenchantement de la monarchie de Juillet, s’impose dans le paysage littéraire. Paraissent alors des textes qui, sans bouleverser entièrement l’image du rococo, lequel ne se défait jamais tout à fait de la mauvaise réputation dont il souffre depuis la toute fin du XVIII^e siècle, supposent une représentation plus souple de l’art du passé et un regard moins hostile sur sa beauté particulière. Je m’interrogerai sur les raisons et les enjeux de ce changement. J’envisagerai dans un premier temps la nature du rejet qui subsiste encore, sous la monarchie de Juillet, à l’égard de l’art du passé ; puis je m’intéresserai aux textes qui traduisent une nouvelle sensibilité en faveur de la beauté rococo, pour enfin déceler ce que cette sensibilité révèle quant à l’évolution du romantisme.

L’acception péjorative du terme *rococo* date de ses tout premiers emplois. Un article paru en 1835 dans la revue *L’Artiste* situe la naissance de ce terme dans les milieux artistiques au tout début du XIX^e siècle, où *rococo* vient traduire le sentiment de profond mépris ressenti, à cette époque, par la jeune génération pour tout ce qui touche au passé :

Catherine Thomas

On se rappelle quelle aversion nous avons eue, tous tant que nous sommes de la génération présente, pour ce qui retraçait à nos yeux les mœurs et les usages de la génération qui finit avec la révolution de 89. Ce fut pour notre première jeunesse l'objet d'inépuisables railleries ; les épithètes les plus ridicules ne nous suffisaient pas, et ce fut à ce propos que nous inventâmes tout exprès dans les ateliers l'expression de *rococo*. Alors personne n'eût osé dire, bien plus, personne n'eût osé penser qu'il y eût quelque charme dans l'habillement, dans la tournure de ces gens de l'autre siècle que nous revoyons en peinture. Leurs allégories excitaient encore plus nos rires et presque notre colère, et dans notre ardeur de réaction et de destruction contre tout ce qui nous tombait de rococo sous le regard, meubles, tableaux, sculpture, architecture, nous aurions pu prendre la devise des philosophes de ce temps tant ridiculisé : « Ecrasons l'infâme ».¹

À l'aube du XIX^e siècle, les productions du XVIII^e siècle ne correspondent plus aux exigences d'artistes qui veulent orienter leurs œuvres vers des voies rigoureusement nouvelles. Contrôlé par les salons aristocratiques, bridé par un pouvoir absolu, l'art du XVIII^e siècle leur semble futile, superficiel, gagné par l'artifice, incapable de se renouveler. La révolution de 1789, qui avait bouleversé les données sociales et politiques, devait s'accompagner d'une révolution culturelle. Des écrivains comme Chateaubriand, Madame de Staël, Sainte-Beuve, Victor Hugo, assignent à l'art une nouvelle dignité et de nouveaux horizons ; contre un art qu'ils estiment essentiellement ludique et superficiel, ils prônent un art sévère, vigoureux, conscient de sa valeur, pénétré de sa mission.

Ces principes se retrouvent tout au long du XIX^e siècle, qui met en place une véritable divinisation de l'art et voue à l'artiste un culte sans précédent. L'esthétique rococo, qui connaît cependant, à partir de 1830, un engouement très fort, nous le verrons, dans la société française et jusque dans certains milieux artistiques, est toujours largement suspectée de mauvais goût par les écrivains romantiques, et rares sont ceux qui emploient, à son sujet, le terme de beauté. En 1829, l'usage de ce terme par Stendhal indique qu'il est toujours, à cette époque, bien implanté dans le registre argotique : « me permettra-t-on un mot bas ? Le Bernin fut le père de ce mauvais goût désigné dans les ateliers sous le nom un peu vulgaire de rococo »², écrit-il dans ses *Promenades dans Rome*. Les écrivains, quel que soit l'attrait que le passé puisse exercer sur eux, se départent rarement d'une certaine ironie – on pourrait parler de condescendance – à l'égard de l'esthétique rococo. Dans les milieux littéraires du XIX^e siècle, elle apparaît comme surannée, mièvre, insipide, sans réelle valeur, goûtée par un public large et peu exigeant. Flaubert se montre ainsi plein de mépris envers les artistes qui renoncent aux beautés d'un art

« C'est laid, mais c'est beau »...

moderne pour redorer les rimes anciennes et le vieux style. Dans une lettre à Louise Colet, l'auteur reproche à Sainte-Beuve de revenir aux formes du passé, à un genre « mièvre, léger, contourné. Le talon est si haut que l'aplomb manque »³ :

Il faut jeter toutes ces ordures à l'eau, et revenir aux fortes bottes ou aux pieds nus (...).⁴

Le retour du rococo est ici amplement reconnu, en même temps que fortement critiqué comme une tendance à la facilité, une concession faite à un public médiocre.

Dans le domaine de la critique picturale, nous retrouvons les mêmes réticences : alors que les peintures des maîtres du XVIII^e siècle, et en particulier de Watteau, connaissent à partir de 1830 un engouement sans précédent, et qu'étaient loin de laisser présager les premières années du XIX^e siècle, l'art rococo ne bénéficie pourtant pas d'une image franchement prestigieuse. Arsène Houssaye, Directeur de la revue *L'Artiste* de 1843 à 1849, auteur de nombreux romans et histoires romancées souvent en lien avec le XVIII^e siècle, donc plein d'indulgence envers cette époque, se livre pourtant en 1843 à une violente satire de la peinture du XVIII^e siècle : « Cette peinture n'a pas une valeur absolue dans les annales de l'art : c'est à peine un épisode d'un intérêt restreint (...). L'afféterie a tourmenté les types, l'esprit a gâté le naturel, et la beauté, cette loi éternelle de l'art, n'est plus désormais qu'un gracieux caprice »⁵. L'art du XVIII^e siècle est relégué au rang d'art mineur, tenant davantage de la décoration et du divertissement que d'un réel travail artistique :

Dans l'histoire de la peinture en France aux dix-septième et dix-huitième siècles, on voit deux écoles ou plutôt deux familles de peintres se produire presque en même temps et régner tour à tour. L'une, grande et forte, qui puise sa vie dans les saintes inspirations de Dieu et de la nature, qui embellit encore la beauté humaine par le souvenir du ciel et la lumière de l'idéal. L'autre gracieuse et coquette, qui n'attend pas l'inspiration, qui se contente d'être jolie, de sourire, de charmer même aux dépens de la vérité et de la grandeur. Qu'importe si elle n'est pas la beauté pure et naïve où rayonne le divin sentiment ; elle ne cherche qu'à séduire. La première famille représente l'art dans toute sa splendeur, la seconde n'est que le mensonge de l'art.⁶

Ainsi que l'on s'y attend, pour Arsène Houssaye les peintres du passé proche appartiennent à la deuxième école, qui se caractérise par une beauté séduisante mais impure, un art charmant mais mensonger. La référence suprême du romantisme reste le beau idéal, défini aux premiers temps du mouvement

Catherine Thomas

par des écrivains qui s'accordent sur quelques grands principes : la recherche d'un art d'inspiration religieuse, en lien étroit avec la nature, et qui aspire à l'infini. Refusant d'assimiler le beau et l'agréable, ils vouent un culte à une beauté transcendante, absolue, qui réveille dans l'âme des sentiments d'origine céleste. Autant de points qui contrastent avec les grâces plaisantes et la dimension ludique de la beauté rococo. En 1860, Chamfleury parle encore des œuvres des peintres galants comme d'un « art de troisième ordre qui avait sa raison historique et sociale, mais qu'il ne faut regarder que comme une amusette »⁷. Voilà l'esthétique rococo reléguée bien bas dans l'échelle de la beauté, et la pensée d'un bon nombre d'écrivains romantiques très exactement résumée.

C'est pourtant, paradoxalement, ce statut d'art secondaire – ou tertiaire si l'on en croit Champfleury – qui va faire la force du rococo, en lui permettant de bénéficier finalement d'une image valorisante, sans se départir de ses nuances obsolètes, pour un nombre significatif d'auteurs sous la monarchie de Juillet. Après 1830 quelques textes témoignent d'un changement dans la perception de l'esthétique du XVIII^e siècle, dans les domaines littéraire, architectural ou pictural, qui laisse transparaître une évolution dans les critères romantiques de la beauté. Exhumés de l'oubli ou du rejet dans lesquels ils étaient plongés, les auteurs secondaires du XVIII^e siècle sont remis au goût du jour : en 1857, Charles Monselet consacre ainsi aux écrivains méconnus du siècle passé un ouvrage qu'il intitule : *Les Originaux du siècle dernier. Les oubliés et les dédaignés*, destiné à faire revivre « certaines intelligences effacées, égarées ou isolées »⁸. Dès 1838 Arsène Houssaye entreprend une galerie de portraits destinée à présenter au public les artistes d'autrefois. Les petits auteurs du XVIII^e siècle sont même cités comme modèles littéraires par certains écrivains désireux d'échapper aux codes traditionnels de l'époque, et adeptes d'une écriture vigoureuse, qui s'émancipe des voies habituelles de l'art pour s'épanouir dans des formes gratuites et irrégulières. Gautier, considérant qu'« il est temps d'en finir avec les maladies littéraires [et que] le règne des phtisiques est passé »⁹, se place ostensiblement sous l'influence des romans libertins lorsqu'il écrit certaines de ses nouvelles¹⁰. De façon plus prononcée que Gautier, et avant lui, Jules Janin (célèbre critique littéraire et romancier) se réclame ouvertement de Crébillon fils lorsqu'il écrit *La Confession*, et lui consacre en 1833 une étude qui traduit sans ambiguïté le goût qu'il éprouve pour l'écriture décousue, libre et fantasque de l'auteur, et le pittoresque des personnages de ses romans. De même Marivaux, jusqu'alors en butte à de lourdes critiques, est reconnu digne de provoquer l'intérêt du public et d'artistes épris d'originalité littéraire. Ainsi, à propos des *Fausse confidences* mises

« C'est laid, mais c'est beau »...

en scène en juin 1848, Théophile Gautier écrit dans l'un de ses feuilletons dramatiques :

Les gens superficiels se hâtent de dire : « c'est du marivaudage ! » et ce mot, qui fut une injure autrefois, est devenu un éloge aujourd'hui qu'on apprécie plus justement Marivaux. (...) Marivaux est le Watteau du théâtre, et n'est pas Watteau qui veut.¹¹

Ces manifestations de sympathie – que l'on retrouverait également chez Sainte-Beuve – témoignent d'un intérêt éprouvé par les artistes pour un art mineur mais libre et plein de vie. Le «joli», si significatif de la représentation que les romantiques se font de l'art au XVIII^e siècle, plus reposant et plus mobile que le Beau, n'est plus unanimement méprisé : Janin se livre en 1832 à un éloge que ne renieraient pas Houssaye ou Gautier, et qui trouvera des échos dans l'œuvre des Goncourt¹² :

Littérairement parlant, je pleure encore madame la marquise de Pompadour ; elle a emporté dans sa tombe le secret du joli.

Le joli ! (...) il écrit de petits billets, il aime à la rage les opéras et les belles danseuses, il s'occupe en minaudant de petite musique et de petits vers, de petites intrigues, de tout ce qui est mignon, vif, léger, frivole ! (...) Pauvre petit monstre ! Il est parti avec M. Voisenon et M. Crébillon fils. Il est parti ; on croyait que le beau allait venir à sa place, il n'est pas venu, et nous autres, nous sommes restés par terre, entre le beau et le joli, à peu près comme l'art dramatique entre les deux théâtres français.¹³

Le goût pour la beauté rococo, fait d'un mélange d'invincible attirance et de persistantes réticences, se révèle également dans les domaines de la décoration et de l'architecture. Les artistes avouent parfois leur émotion devant les ondoiements et la grâce de l'esthétique du siècle passé. En 1832, un personnage d'une nouvelle de Jules Janin, tout en attribuant au style rococo des qualificatifs péjoratifs, reconnaît son goût, apparemment immotivé, pour les formes contournées de cet art : « le XVIII^e siècle est un siècle bizarre, remarque le personnage ; il affecte les petites moulures, les petites facettes, les contorsions de toutes sortes ; il procède par zigzags, il est doré, il est faux, il est mesquin, il est riche et rococo. C'est joli, bête et lascif. (...) Le Jeune homme trouvait tout cela charmant »¹⁴. La réaction suscitée par cette esthétique se caractérise par un mélange de mépris et d'admiration étonnée. En 1833 Petrus Borel, dans un de ses contes immoraux, affiche franchement son attirance pour cette esthétique qui malmène ce que le bon sens appelle les convenances et le goût et qu'il oppose à « l'architecture d'Athènes, glacée, nue, constante, rabâcheuse »¹⁵.

Catherine Thomas

Ces marques d'intérêt ne se limitent pas aux œuvres de fiction. En 1837, devant la chaire de Henry Verbruggen, dans l'église Sainte-Gudule à Bruxelles, Victor Hugo, qui s'était dans un premier temps déclaré hostile à ce qu'il assimilait au « goût de la Renaissance faisandé »¹⁶, se voit forcé d'admettre :

L'ensemble est prodigieusement rococo et prodigieusement beau. Que les fanatiques du *sévère* arrangent cela comme ils voudront, cela est. Cette chaire est dans l'art un de ces rares points d'intersection où le beau et le rococo se rencontrent. Watteau et Coppel ont trouvé aussi quelquefois de ces points-là.¹⁷

La Belgique est également déterminante dans la vision que Gautier se fait de l'esthétique du XVIII^e siècle : touché, un an avant Victor Hugo, par l'architecture de certaines maisons bruxelloises, il remarque que « toutes les nuances du rococo espagnol, italien et français » y sont représentées, avant de préciser : « je me sers ici du mot *rococo* faute d'autre, sans y attacher aucun sens mauvais, pour désigner une période d'art qui n'est ni l'antiquité, ni la renaissance et qui, dans son genre, est tout aussi original et tout aussi admirable »¹⁸. L'on tente d'épurer le terme, peu à peu, de ses nuances péjoratives. Certes, l'art du XVIII^e siècle ne sera jamais perçu comme du grand art ; mais on refuse dorénavant de ne considérer que les œuvres classiques et académiques, ou celles qui sont marquées par le sceau du sublime ; car « à force de bon goût, on arrive à se priver d'une multitude de sujets, de détails, d'images et d'expressions qui ont la saveur de la vie »¹⁹. Le rococo force l'admiration par l'exubérance des ses formes, et définit un style parallèle de beauté, en marge du Beau absolu : « l'art sous Louis XV, reconnaît Victor Hugo, à force de violence, de profusion et d'emportement, finit quelquefois par nous faire dire : c'est laid, mais c'est beau »²⁰. En 1839 il développe sa pensée :

L'architecture du XVIII^e siècle, quand elle est riche, finit par racheter son mauvais goût. Sa fantaisie végète et s'épanouit au sommet des édifices en buissons de fleurs si extravagantes et touffues, que toute colère s'en va et qu'on s'y acoquine.²¹

Le rococo, par la fantaisie de ses inspirations, la surcharge ornementale qui le caractérise, sa prédilection pour la sinuosité des lignes, sa fonction décorative, répond dorénavant aux attentes d'artistes épris d'une beauté irrégulière, qui sait manifester la vie en son efflorescence heureuse, et qui s'oppose à une beauté froide et conventionnelle. A l'ère des Lamartine, Hugo, Vigny, succède une « nouvelle saison du romantisme »²², représentée par des artistes nés dans les années 1810, tels que Théophile Gautier, Alfred de Musset ou

« C'est laid, mais c'est beau »...

Gérard de Nerval, qui réorientent les différentes options de la littérature moderne. Après l'enthousiasme de la révolution de Juillet, cette génération de 1830 se trouve en prise avec un monde dans lequel elle ne se reconnaît pas : dominée par des valeurs de rentabilité, d'utilitarisme, la société bourgeoise représente tout ce que les artistes fuient. Le regard que le XIX^e siècle porte sur lui-même a changé : il n'apparaît plus aux contemporains comme un siècle porteur de promesses et de nouveautés, mais se révèle désespérément matérialiste et prosaïque. Dès lors, le XVIII^e siècle ne paraît plus si haïssable, et les artistes se retrouvent dans des aspirations et un style de vie communs, basés sur les notions de liberté, de fantaisie, de vie, de légèreté, et contre une forme trop figée et trop imposante de l'art. Or ce sont précisément ces qualités qui créent, pour de nombreux romantiques, toute la spécificité de l'art du XVIII^e siècle, ainsi que l'indique parfaitement ce commentaire d'Arsène Houssaye :

Le Beau est absolu, mais il est divers. (...) C'était là l'esprit des sculpteurs et des peintres du XVIII^e siècle. C'est ce qui donne aux œuvres de ce temps trop décrié je ne sais quelle liberté de touche et quelle gaieté de création qui font pardonner les plus beaux barbarismes. Il n'y a pas un pédant dans les ateliers. Si l'on pèche, c'est par l'exemple et le sans-souci des règles.²³

Cette recherche d'une beauté originale, ainsi que cette gaieté et ce refus des règles, attribuées à l'art rococo, correspondent ainsi aux nouvelles orientations de la littérature à l'époque que nous envisageons. Le goût pour le grotesque, qui se manifeste à la même époque, répond globalement aux mêmes concepts esthétiques et au même processus de réhabilitation d'une beauté imparfaite, aux antipodes du style classique. Cependant le grotesque, tel que Hugo le conçoit et le théorise, est indissociable du sublime, dont il exalte la grandeur, et renouvelle la définition. Il s'inscrit en outre dans une perspective religieuse puisque Hugo suppose que le laid, le monstrueux, participent d'une harmonie transcendante et divine ; à l'inverse dans l'art rococo, les formes ne désignent qu'elles-mêmes, et l'artiste peut en jouer à son gré, indépendamment de toute considération pratique, ou transcendantale : l'art n'est plus qu'agrément de décor, et il s'en trouve moins solennel, plus libre et plus vivant. Moins sérieux, aussi, puisqu'il se concrétise dans des grâces maniérées et d'une profusion souriante. Or cet art indifférent aux valeurs de transcendance et d'utilité ne peut que plaire à ceux qui, comme les petits romantiques, ont fait de la préface de *Mademoiselle de Maupin*, violent réquisitoire contre « Messieurs les utilitaires »²⁴, leur manifeste.

Les écrivains de 1830 valorisent ainsi un art qui ne se prend pas au sérieux et qui, plutôt que de se proposer de nobles buts, vise à distraire et à

Catherine Thomas

charmer le lecteur. Le plaisir devient le critère exhibé, avec une forfanterie plus ou moins provocatrice, au nez des lecteurs trop sérieux. Michel Crouzet n'a pas manqué de souligner les rapports qu'entretient cette esthétique du caprice avec l'art du passé : « le nouveau romantisme du Doyenné, fantaisiste, plastique, art pour l'art, se met dans la filiation rococo, le XVIII^e siècle lui semble avoir connu le vrai beau, non utilitaire, aristocratique, pas prêcheur social ou moral, mais élégant, voluptueux, maniéré »²⁵, remarque-t-il. La beauté reste certes une porte ouverte sur l'idéal ; mais elle n'est cependant ni abstraite, ni conventionnelle, et peut s'épanouir dans les formes les plus variées : « nous n'avons pas affaire à des esthéticiens, mais à des hommes d'impression, à des esprits intuitifs pour qui l'essence et la nature du beau importent peu »²⁶, précise A. Cassagne. Partisans d'une dimension ludique de la littérature, décidés à rompre avec l'image stéréotypée et austère de l'artiste investi d'une mission, véhiculée par la génération précédente, les écrivains de 1830 adoptent sous la monarchie de Juillet une attitude résolument désinvolte, qui relève bien elle-même de l'esthétique rococo, si l'on suit la définition qu'en propose Roger Lauffer :

Ce style, qui porta l'esprit français à travers l'Europe, une manière de vivre et de penser entre l'indifférence et l'indignation, l'acceptation et le refus, ce style du sourire et de la désinvolture (c'est-à-dire du désengagement), ou plus précisément de la distanciation ironique, je propose de l'appeler le style rococo.²⁷

Ainsi, « le rococo est devenu progressivement un élément du romantisme, auquel il s'opposait d'abord, grâce à une partielle intégration »²⁸. Libre et capricieux, il s'inscrit parfaitement dans le credo d'un Gautier qui déclare : « l'art c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme et de l'oisiveté »²⁹. Il ne s'agit pas de hisser l'art du XVIII^e siècle à la hauteur du Beau idéal. Le rococo, le joli, le Pompadour, provoquent toujours sourires et regards ironiques, et ne se confondent pas avec l'art véritable. Loin de vouloir opérer un tel rapprochement, les écrivains leur sont au contraire reconnaissants d'avoir su exister hors de la norme, et pour eux-mêmes. Qu'ils s'étonnent du charme puissant de ses formes, où qu'ils expliquent sa séduction par des théories sur l'arabesque, le zigzag ou la vie, c'est son statut d'art secondaire qui, selon les jeunes romantiques, procure au rococo un avantage considérable sur toute forme d'esthétique figée par les conventions. Ainsi si le culte du Beau idéal perdure à l'époque que nous avons envisagée, d'autres voies sont possibles, et le rococo ouvre à l'art de multiples potentialités jusque là refoulées par la culture académique. Le passage d'une représentation extrêmement négative de l'art du XVIII^e siècle à un vif intérêt manifesté à l'égard du rococo traduit dans ses nuances l'évolution d'un romantisme peut-être trop

« C'est laid, mais c'est beau »...

sérieux, conventionnel à nos yeux, vers une esthétique privilégiant la liberté, l'irrégularité et le caprice, permettant aux jeunes écrivains d'affirmer – ou de réaffirmer – la portée d'une beauté ouverte à tous les mouvements de la vie.

Catherine Thomas-Ripault
Université de Brest, UEB
CNRS, UMR 6563, CECJI

Notes

- ¹ Anonyme, « La Poupée. Petit, Petit, dessins par Gavarni », *L'Artiste*, 1835, 1^{ère} série, X, 37.
- ² 25 mars 1829, *Promenades dans Rome* (1829), *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par V. Del Litto, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 782.
- ³ A Louise Colet, 26 août 1853, *Correspondance* (1830-1875), éd. présentée et annotée par J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1997, II, 419.
- ⁴ A Louise Colet, 26 août 1853, *Correspondance*, *op. cit.*, II, 420.
- ⁵ « Boucher. La peinture sous Louis XV », *La Revue des Deux Mondes*, 1843, t. III, 92.
- ⁶ *Ibid.*, 70.
- ⁷ « Nouvelles recherches sur la vie et l'œuvre des frères Le Nain », *Gazette des Beaux-Arts*, 15 décembre 1860.
- ⁸ *Les Originaux du siècle dernier. Les oubliés et les dédaignés* (1857), Paris, Lévy frères, 1864, Préface, 1.
- ⁹ *Fortunio et autres nouvelles*, Introduction et notes d'A. Bouchard, Lausanne, L'Age d'homme, 1977, Préface, 24.
- ¹⁰ Voir *Le Petit Chien de la marquise* (1836), *Jean et Jeannette* (1850).
- ¹¹ « Les Fausses confidences », juin 1848, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, V, 289.
- ¹² « Le joli, – voilà, à ces heures d'histoire légère, le signe et la séduction de la France. Le joli est l'essence et la formule de son génie. Le joli est le ton de ses mœurs. Le joli est l'école de ses modes. Le joli, c'est l'âme du temps – et c'est le génie de Boucher » (Les Goncourt, «Boucher», *L'Art du XVIIIe siècle*, Paris, Charpentier, 1881, t. I, 196).
- ¹³ J. Janin, *Rosette, Contes fantastiques et contes littéraires* (1832), Paris, Genève, Slatkine Reprints, 1979, 197.
- ¹⁴ *Honestus* (paru dans la *Revue des Deux Mondes* en mai 1832), *Contes fantastiques et contes littéraires*, Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1979, 49.
- ¹⁵ « [l'architecture rococo] avait son aspect à elle, sa coquetterie à elle ; expression exacte de son époque, elle lui convenait en tout point ; et sa physionomie est tellement unique, qu'après la plus longue série de siècles, on reconnaîtra de prime abord ce Roccoco [sic] Louis XIV et Louis XV ; avantage que n'auront pas les funestes et ignorantes copies de l'antique de nos faiseurs contemporains, qui n'impriment aucun cachet à leur époque et n'en reçoivent aucun, si bien que les temps à venir prendront leurs œuvres pour de mauvais antiques dépaysés. »

Catherine Thomas

- (P. Borel, « Monsieur de l'Argentière », *Champavert, Contes immoraux, œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, III, 42-43.
- ¹⁶ *Littérature et philosophie mêlées*, Reliquat, cité par J.-B. Barrère *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, Corti, 1960, t. II, 287, n 4.
- ¹⁷ V. Hugo, « France et Belgique », 17 août 1837, *Voyages, Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1987, 606.
- ¹⁸ « Un tour en Belgique », *Caprices et zigzags* (1852), Paris, Phénix éditions, 1999, 50.
- ¹⁹ T. Gautier, *Les Grotesques* (1844-1845), Bassac, Plein Chant, 1993, 325.
- ²⁰ *Littérature et philosophie mêlées*, Reliquat, cité par J.B. Barrère, *op. cit.*, 287, n. 3.
- ²¹ *Le Rhin*, lettre 29^{ème}, fin août 1839, *Voyages, Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, 313.
- ²² P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc en France*, Paris, Corti, 1985, 428.
- ²³ Houssaye, « La Peinture au dix-huitième siècle », *L'Artiste*, 1844, 4^{ème} série, II, 136.
- ²⁴ Préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835), texte complet avec une introduction et des notes par A. Boschot, Paris, Garnier frères, nouvelle édition, 1955, 22.
- ²⁵ M. Crouzet, Notice d'*Omphale, L'Œuvre fantastique, Nouvelles*, Paris, Ed. M. Crouzet, Classique Garnier, 1992, I, 56-57.
- ²⁶ *La Théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Champ Vallon, 1997, 200-201.
- ²⁷ R. Laufer, *Style rococo, style des Lumières*, Paris, Corti, 1963, 21.
- ²⁸ A. Montandon, « Gautier et Watteau », *Antoine Watteau (1684-1721), le peintre, son temps et sa légende*, Paris, Genève, Champion Slatkine, 1987, 302.
- ²⁹ T. Gautier, Préface d'*Albertus ou l'âme et le péché, Poésies complètes*, publiées par R. Jasinski, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Nizet, 1970, I, 82.

Anne Le GUELLEC

La beauté épique chez Patrick White : choix esthétique et enjeux idéologiques

Si l'on postule que l'Art a bien une fonction synagogique en rassemblant les individus dans le plaisir partagé de la contemplation du beau, si la fiction littéraire est bien un moyen pour chacun de sortir de son individualité particulière pour s'identifier en imagination aux autres, alors il est possible de considérer que l'art est un lieu privilégié d'investigation des conditions possibles de construction harmonieuse d'une collectivité, par ailleurs divisée par des intérêts divergents. Cependant, l'idée d'une instrumentalisation de l'Esthétique (au sens de l'« ensemble des principes à la base d'une expression artistique visant à la rendre conforme à un idéal de beauté ») dans le but de promouvoir tel ou tel projet de société vient contredire le concept d'autonomie « désintéressée » qui fonde l'universalité de son pouvoir d'adhésion. Affirmer qu'il existe un rapport entre le jugement esthétique et un positionnement idéologique revient à reconnaître le caractère relatif de la beauté qui se retrouve donc indissociable des conditions de sa production et de sa réception.

C'est dans ce cadre que sera étudiée ici l'œuvre épique que l'écrivain australien Patrick White a écrite dans les années cinquante. Après avoir interrogé les façons dont les rapports entre esthétique et idéologie peuvent s'établir, il s'agira non seulement d'évaluer la pertinence des choix esthétiques de White dans le contexte historique d'écriture des œuvres, mais également de réfléchir sur leur capacité à susciter durablement un plaisir « esthétique » qui suppose un consensus, un accord collectif autour d'un objet défini comme « universel ».

Penser les rapports entre esthétique et idéologie

Le rapport entre esthétique et idéologie peut être pensé comme l'instrumentalisation d'une esthétique formalisée, consciente, et bénéficiant d'un

Anne Le Guellec

certain prestige d'autorité (généralement de tradition) qui se trouve mise au service d'une idéologie conquérante. Mais ce rapport peut également être pensé comme une recherche esthétique, une esthétique qui se cherche elle-même, et qui s'appuie dans sa recherche et ses tâtonnements sur une idéologie, plus ou moins implicite mais finalement plus sûre d'elle-même, mieux formalisée, plus autorisée qu'elle.

Dans le cas où l'esthétique est mise au service d'une idéologie – même si celle-ci n'est pas formalisée comme telle mais relève d'une subjectivité de « classe » ou de « civilisation », et s'exprime seulement sous forme de valeurs supposées communes – on se situe dans la logique d'un art militant qui a pour but de promouvoir des valeurs conquérantes, ou pour défendre des valeurs « traditionnelles » menacées. Ce rapport entre esthétique et idéologie donne lieu à la production d'œuvres « à thèse » par des auteurs-théoriciens – une production encadrée par des « vérificateurs-censeurs » (critiques et instituts) et soutenue par un mécénat politique. Des exemples de ce type de production peuvent être trouvés du côté du théâtre classique de la période de Richelieu (instaurant un tandem efficace entre les principes aristotéliens et la célébration de l'Absolutisme royal), de l'art surréaliste, soviétique ou encore fasciste (dans lesquels la théorie de l'homme nouveau précède et légitime sa prise de pouvoir).

Inversement, le rapport entre idéologie et esthétique peut être envisagé comme fondé sur le postulat que l'artiste, considéré en tant que créateur, est porteur d'une « vision du monde » qui dépasse le simple énoncé des valeurs et va porter au cœur de chaque « individu ». Dans ce cas, la formalisation de l'esthétique de l'auteur ne s'accomplit qu'au terme d'une recherche constituée par la réalisation d'œuvres intuitives, et se trouve généralement synthétisée sous forme de bilan d'expérience du créateur, par des mémoires ou dans des entretiens. Il s'agit bien-sûr ici du modèle « romantique », marqué par la liturgie individualiste du « génie ». Marx l'appelle « bourgeois » même si l'artiste s'y oppose avec virulence au « bourgeois bête » anatomisé par Flaubert.

Sur ce point, Terry Eagleton rappelle dans *The Ideology of the Aesthetic* que si, selon la lecture marxiste de l'histoire des idées, le concept d'*esthétique* est un concept bourgeois qui cherche à figer dans l'absolu les jugements sur le Beau qui ne sont pourtant que des jugements « de classe » et donc par nature « historiques » et transitoires, Marx lui-même n'a cependant cessé de saluer l'héritage « révolutionnaire » légué par l'humanisme bourgeois libéral, affirmant que c'est le moralisme de gauche, et non le matérialisme historique, qui prône le désaveu de tout concept absolu, de toute pratique ou institution « conservatrice » d'origine bourgeoise¹. Il y a donc bourgeois et bourgeois !

Ce rappel est particulièrement important dans le cas de Patrick White, écrivain issu de la grande bourgeoisie terrienne et dont l'idéalisme romantique,

qui caractérise pour partie son œuvre, a de ce fait souvent été discrédité sans nuance comme relevant de la seule appartenance de classe. White lui-même s'est défendu d'être conservateur, voire réactionnaire, tout en s'en prenant violemment à l'égalitarisme suspicieux et au philistinisme confortable de l'Australie de l'après-guerre, en leur opposant des valeurs d'intégrité et d'exigence.

En ce sens, le travail de création whitien semble bien correspondre au caractère, pourrait-on dire, messianique, du modèle romantique, bourgeois au sens « noble », dans la mesure où il se présente comme une recherche individuelle, plutôt que comme une dogmatique. S'inspirant du messianisme « christique », le modèle romantique propose une parole d'avenir, une réforme individuelle, des valeurs contenues dans des paraboles et des actes, une promesse irrationnelle qui se manifeste par un récit (*mythos*) plutôt que par une explication (*logos*). Ce sont ces aspects que nous tenterons de mettre en lumière dans notre étude des romans épiques whitiens, après avoir évoqué le contexte culturel de leur publication.

White et le contexte australien

Dans les années cinquante, au moment où White entreprend la rédaction de romans qui feront sa réputation de romancier tant au niveau national qu'international, la nation australienne est en quête d'images d'elle-même, et le domaine des arts est donc investi d'un rôle particulièrement déterminant. Depuis les deux décennies précédant la Fédération des états australiens en 1901, l'art, et plus particulièrement la littérature, avaient été le champ d'expression privilégié d'un débat critique sur l'homme australien. D'un côté, un courant nationaliste prétendait définir une esthétique régionaliste au service de l'idéologie égalitaire mais frustrée, solidaire mais chauvine du *bushman*, en réaction à l'esthétique pittoresque héritée de la période coloniale, qui jugeait l'Australie non pas « en soi » mais comme un Autre de la Métropole à la fois curieux et sordide. De l'autre côté, un courant socialiste prônait le réalisme social contre une esthétique savante et élitiste servant le prestige de la bourgeoisie aisée.

Dans un contexte de Guerre Froide exacerbé par le récent changement d'allégeance militaire et stratégique non plus à la Grande-Bretagne mais aux États-Unis, mais aussi par l'émergence de nouvelles nations issues de la décolonisation, la création littéraire était appelée à servir la promotion de la nouvelle nation australienne. Ces bases étaient en apparence propices à la reconnaissance de White, dans la mesure où la nouvelle nation en mal de dignité souhaitait s'appuyer sur l'autorité esthétique d'un auteur « éduqué » et prestigieux. De White, on attendait donc beaucoup, mais c'était évidemment à condition qu'il se mette au service de la civilisation australienne telle que la

Anne Le Guellec

concevaient déjà les faiseurs d'opinion. Dans les années cinquante, le monde des cercles intellectuels et artistiques, de la critique littéraire et de l'université, était en attente de la Grande Œuvre australienne, capable de contribuer à la constitution de la « communauté imaginaire » dont parle Benedict Anderson, en ouvrant une voie esthétique entre l'idéalisation naïve et passéiste liée au repli identitaire, et le réalisme social du marxisme appliqué. Or, c'est bien ce qu'allait accomplir l'artiste « romantique » qu'était White, depuis sa position individualiste (à la fois aristocratique et marginale), en ayant recours au « grand » genre épique, traditionnellement considéré comme creuset de toute littérature nationale, étant porteur d'une conception naturalisée de la beauté idéale. Mais White le ferait en s'appropriant le genre épique sur un mode si différent de celui des grands textes canoniques, que nombreux seraient ses détracteurs, déçus dans leurs attentes d'épicité naïve et respectable. Dans un article grand public publié dans le *Sydney Morning Herald* à la sortie de *The Tree of Man*, le premier roman de ce que l'on peut présenter comme la trilogie épique de White, A.D. Hope, poète australien de renom, critique et universitaire, caractérisa, par exemple, la prose de White de « pretentious and illiterate verbal sludge ». Hope réclamait, au contraire, une prose d'une simplicité et d'une beauté franche, pour ainsi dire, naturelle : « The novelist needs a plain style, a clear easy stride, a good open texture of language to carry him to the end of his path. »

Or, White se posait en créateur romantique, là où une partie de l'intelligentsia critique attendait de lui qu'il soit un serviteur classique, porteur d'une esthétique déjà formalisée et anoblissante : qu'il soit le Homère, le Virgile australien, mais pas l'inventeur d'un nouveau rapport au monde, fait d'humanisme européen et d'un profond amour de la terre australienne, fondus dans le creuset mystique de ses obsessions personnelles.

En vérité, ces critiques semblaient d'ailleurs vouloir quelque chose d'assez impossible, puisqu'ils attendaient une écriture noble et prestigieuse, à l'anglaise, en somme, mais qui reprît sans la dénaturer l'expérience de l'immigré australien, naïf, tenace et sans instruction. C'était faire fi de la profonde solidarité entre l'expérience du monde et son interprétation, son récit. Personne ne s'est d'ailleurs trouvé pour remplir ce contrat à la place de White, et c'est bien au contraire à partir du roman whitien que la littérature australienne a ensuite pris son essor.

Une esthétique messianique progressiste

Dans ses romans des années cinquante, White part donc à la découverte de lui-même et en même temps d'une esthétique australienne encore non cernée, en s'appuyant sur le récit épique (voyage, conquête, fondation

de l'identité communautaire) qu'il renouvelle en le croisant avec le *Bildungsroman*, mais aussi avec le roman réaliste et avec les genres littéraires régionaux (récit de pionnier et journal d'explorateur). Ainsi, dans *The Tree of Man*, il tente le pari esthétique de regrouper en une seule saga familiale une première partie sur l'installation d'un couple de pionniers qui procure au passé nécessairement récent de l'histoire australienne l'aura mythique de ce que Hegel appelait les « civilisations closes » ; une seconde, qui, dans les ramifications familiales, embrasse la complexité de la réalité urbaine contemporaine ; l'ensemble débouchant sur l'ébauche d'une troisième partie qui ouvre sur un avenir émergeant tout aussi mythique que le monde des origines.

Dans ce roman comme dans les suivants, White construit son itinéraire d'auteur en mettant en scène des héros eux-mêmes mus par une logique de quête identitaire et guidés par des valeurs un peu mystérieuses, qui s'expriment en particulier à travers des descriptions qui font miroiter les bribes d'un sens mystique, relié à des « traditions » religieuses et littéraires, auxquelles le monde australien donne une interprétation et un relief particuliers :

He drove down sandy side roads, on which the body of the car was almost torn in pieces, and along which, except for the fact that the road did exist, there seemed no reason why human beings should go. It was too sour in that part of the bush, or too pure, to suggest prospects of gain or possibilities of destruction. Black sticks pointed on the sandy soil, in which struggled bushes of stiff, dark needles, and greater trees, of which the bark came away in leaves of blank paper. There were anthills too, their red, brooding domes perfectly contemplative. (TM, p. 220)

Suivant le principe de l'esthétique romantique, White développe dans ces romans épiques un discours de nature messianique. Il propose d'abord une parole d'avenir, plutôt qu'un récit du passé qui aboutirait à une consécration, confortable ou nostalgique, du présent. Ainsi dans *Voss* (le roman inspiré du journal de Ludwig Leichhardt, un explorateur historique qui appartient au panthéon officiel des héros australiens), les autorités coloniales considèrent que monter une expédition d'exploration du grand désert intérieur australien suffit à ce que symboliquement, il soit déjà colonisé :

Colonel Featherstonhaugh did say many other things. Indeed, when a space had been cleared, he made a speech, about God, and soil, and flag, and Our Young, Illustrious Queen, as had been prepared for him. [...] Important heads were bare, stiff necks were bent into attitudes that suggested humble attention. [...] Colonel Featherstonhaugh's speech had unwound, right down to the last inch of buckram, and the Queen had been saved, in song and loyal hats. (V, pp. 113-14)

Anne Le Guellec

Pour reprendre l'analyse proposée par Paul Carter de la logique fixiste de l'histoire impérialiste², l'histoire ne fait que répéter en chaque événement la supériorité « naturelle » de l'homme blanc et britannique, en qui s'exprime par excellence l'acte héroïque de mise en ordre du chaos par l'homme. Rien ne serait donc à explorer réellement, l'histoire ne pouvant réserver de véritable surprise, puisqu'elle est vécue comme la répétition d'une tradition.

Par contre, pour les explorateurs eux-mêmes, l'avenir se présente comme une terrible responsabilité :

They realized, standing on the wharf that the orderly, grey, past life was of no significance. [...] The crude, presumptuous town stretched out behind them, was reeling on its man-made foundations in the sour earth. Nothing was tried yet, or established, only promised. [...] The man was compelled to shoulder the invisible burden of the whole shapeless future as his soul had briefly understood it. (V, p. 96)

La disparition mystérieuse de l'expédition ayant ouvert l'opacité initiale du désert au questionnement et à l'enquête, le roman, fidèle jusqu'au bout à cette exigence de responsabilité assumée envers l'avenir, s'achève sur un appel à l'engagement, par-delà les héros, à leur entourage, et par extension identificatrice, au lecteur. En effet, c'est de la façon suivante que Laura, la fiancée mystique de l'explorateur disparu, exhorte ses compatriotes :

'Knowledge was never a matter of geography. Quite the reverse, it overflows all maps that exist. Perhaps true knowledge only comes of death by torture in the country of the mind. [...] *You* will understand that. Some of you, at least, are the discoverers,' she said, and looked at them. That some of them did understand was the more marvellous for their realization of it. (Voss, p. 446)

Comme dans le messianisme chrétien et romantique, le roman whitien propose des valeurs sociales et comportementales, voire religieuses, contenues dans des paraboles et des actes, plutôt que dans des digressions théoriques ou moralisatrices. Ainsi, ce sont des poteries artisanales qui expriment le mieux la qualité humaine des Sanderson dont la ferme édénique constitue un des jalons du périple de l'expédition :

And he went on to draw their attention to various bowls and jugs that he had modelled himself in local clay, and on which his wife had painted designs and then fired in their own kiln. If the clear colours and honest forms of their pottery had, in the one case, run, in the other, been distorted by the intense heat in which it had been tried, its poignancy was increased. (V, p. 131)

Là encore, la logique de lecture est celle d'une mobilisation personnelle pour saisir, voire fabriquer le sens, le créer, le vivre et donc le faire exister. « Oh, yes, a country with a future. » ironise le visiteur anglais, plein de mépris pour ce qu'il perçoit encore comme de la médiocrité coloniale, « But when does the future become present? That is what always puzzles me. » Ce à quoi, Laura répond sans hésiter : « Now. [...] Every moment that we live and breathe, and love, and suffer, and die. » (V, p. 448)

Enfin, le récit whitien semble systématiquement orienté vers une promesse irrationnelle souvent scellée par la mort du héros lui-même, qui n'est cependant jamais une fin, mais une ouverture, sous forme de passage de relais. Ceci a pour effet de dérouter, voire d'agacer prodigieusement ceux des lecteurs qui attendent du romancier des réponses définitives, mais également d'interdire toute intronisation d'une idéologie ou d'une esthétique formalisée, canonisée et figée.

C'est ce qui apparaît, par exemple, à la dernière page de *The Tree of Man*, où la poésie naissante du petit-fils et héritier spirituel du héros est décrite en termes métaphoriques qui renvoient moins à une théorie esthétique reconnaissable, organiciste, par exemple, définissant la beauté comme l'objet dynamique d'une perception passive, qu'à une exigence de créativité toujours renouvelée :

As his poem mounted in him he could not bear it, or rather, what was still his impotence. And after a bit, not knowing what else to do but scribble on the already scribbled trees, he went back to the house in which his grandfather had died, taking with him his greatness, which was still a secret.

So that in the end there were the trees. The boy walking through them with his head drooping as he increased in stature. Putting out shoots of green thought. So that, in the end, there was no end. (TM, p. 480)

Conclusion

En cela, l'esthétique whitienne, quoiqu'indéniablement « bourgeoise », ne se propose pas comme « conservatrice », et semble se refuser à toute célébration de l'acquis. Son esthétique de l'obscurité énigmatique et de l'illumination mystique, de l'ironie, du symbole piégé, bref de l'interprétation est aussi une esthétique du progrès. Tel est, sans doute, l'objet défini comme universel autour duquel le roman whitien mobilise ses capacités à susciter un plaisir esthétique. De ce point de vue, par-delà l'esthétisme auquel avait abouti la réflexion du XIX^e siècle, qu'il soit celui de « l'art pour l'art » romantique ou symboliste, ou celui des théories de la littérature comme reflet, il est

Anne Le Guellec

possible de rapprocher la quête esthétique de White de la théorie formaliste qui réaffirme, avec l'autonomie de la littérature, sa capacité à agir en formulant des idées nouvelles. Comme l'écrivait Werner Krauss, dans ses études sur l'histoire littéraire de *l'Aufklärung* : « la création littéraire est destinée à être perçue par un public ; c'est pourquoi elle est le lieu même de la naissance de la société à laquelle elle s'adresse : le style est sa loi, et la connaissance de son style permet de connaître aussi son public³. »

Cette position semble parfaitement convenir au projet épique australien de White, qui en 1973, terminait ainsi son discours d'acceptation du Prix Nobel : « Here [in Australia] I hope to continue living, and while I still have the strength, to people the Australian emptiness in the only way I am able⁴. »

Le caractère progressiste mais hautement individuel et exigeant de l'esthétique whitienne se vérifie enfin par le fait que si White a largement contribué à modifier l'image de la terre et de l'homme australiens, les tentatives par des écrivains opportunistes de profiter du public qu'il avait créé en pratiquant une sorte d'esthétisme académique « à la White » n'ont jamais abouti. Et même il a fallu, selon certains critiques, attendre de nombreuses années avant que de jeunes écrivains parviennent enfin à s'aventurer au-delà de l'ombre portée par l'œuvre whitienne pour ouvrir de nouveaux champs d'investigation esthétique.

Anne Le Guellec
Université de Brest, UEB
EA 4249 HCTI, ISHS

Notes

- 1 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Malden (MA), Oxford, Blackwell Publishing, 1990, 8.
- 2 « According to our historians, it was always so. Australia was always simply a stage where history occurred, history a theatrical performance.[...] In this sense the founding of a settlement at Sydney Cove is itself a historical repetition, a further enactment of the universal theme. » Paul Carter, *The Road to Botany Bay, An exploration of Landscape and History*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, xiv-xv.
- 3 Werner Krauss, cité par Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 38.
- 4 Patrick White, « The Nobel Prize », in *Patrick White Speaks*, London, Penguin, 1990, 44.

Catherine CONAN

**« Another terrible beauty is born » :
esthétique des guerres européennes et mondiales
dans la poésie contemporaine d'Irlande du Nord**

Décidément, il est bien difficile de contenter tout le monde en Irlande : quand, le 11 novembre 1998, Mary McAleese, présidente de la République d'Irlande, s'est rendue à Messine en Belgique pour y inaugurer un monument à la mémoire des soldats irlandais, catholiques comme protestants, tombés sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale, elle était accompagnée de représentants de tous les principaux partis du Nord comme du Sud. Tous, sauf le Sinn Féin, pourtant signataire de l'accord du Vendredi saint sept mois plus tôt, qui laissait ainsi le DUP figurer aux côtés du chef d'état de la République tandis que le parti nationaliste brillait par son absence. C'est dire combien la mémoire de la Première Guerre mondiale, et plus largement des conflits européens et mondiaux, est un facteur de division en Irlande, même à l'heure de la normalisation institutionnelle de l'Ulster.

Chacun de ces conflits fournit l'occasion de mettre au jour les clivages internes dans l'île. De 1912 à 1914, Unionistes et Nationalistes avaient recruté et équipé de véritables armées en prévision d'une guerre civile qui paraissait inéluctable, et qui n'a été évitée de justesse que par la déclaration de guerre à l'été 14. Unionistes et Nationalistes modérés, espérant des retours sur investissement après la guerre pour leur loyauté, prêtèrent des divisions entières, souvent intégrées telles quelles à l'armée britannique. Voyant les colons bien affairés ailleurs, quelques centaines de membres de l'IRB occupèrent le 24 avril 1916, jour de Pâques, les points stratégiques de Dublin, dont la Poste Centrale, d'où fut proclamée la naissance de la République d'Irlande. Le soulèvement dura une semaine, et fut durement réprimé par la Grande-Bretagne, avec l'exécution de quinze chefs d'opération, dont Patrick Pearse et James Connolly.

La mémoire du sacrifice sanglant de ceux qui devinrent des martyrs pour la cause de l'Irlande a joué un rôle fondateur dans la création de l'état

Catherine Conan

libre d'Irlande, puis de la république. Cela a conduit à une véritable amnésie collective du rôle des soldats nationalistes irlandais aux côtés de la Grande-Bretagne, pourtant 150 à 200 fois plus nombreux que les rebelles. Par opposition, la contribution des unionistes à la Grande Guerre sert de ciment identitaire pour les loyalistes du Nord, où l'on ne manque pas une occasion de rappeler l'héroïsme de la 36^e division, constituée presque exclusivement de membres de l'UVF, à la bataille de la Somme, chargeant l'ennemi allemand en criant « No Surrender » ou « For God and Ulster ».

De la même manière, la Seconde Guerre mondiale a (parfois douloureusement) mis en lumière les divergences politiques entre les deux parties de l'île. Alors que l'Eire de Eamon de Valera gardait la neutralité qui lui permettait de ne pas combattre aux côtés de l'ancien oppresseur, Belfast subissait les bombardements de la Luftwaffe, qui a fait des incursions jusqu'à Armagh. Ce qui pouvait pendant la guerre passer pour de l'indifférence ou un refus de rejoindre la marche de l'histoire est devenu franchement gênant une fois le nazisme vaincu, quand on s'est souvenu que la neutralité avait conduit de Valera à envoyer ses condoléances à l'Allemagne à l'occasion de la mort de Hitler, d'où un sentiment de culpabilité qui perdure aujourd'hui.

Ce qui est vrai de la mémoire des deux guerres mondiales l'est tout autant de celle des guerres coloniales. Rappeler la participation d'Irlandais, protestants ou catholiques, à l'expansion de l'empire britannique, ternit l'attrait et gâche la binarité d'une lecture postcoloniale de l'histoire et de la culture irlandaise.

Avec la fin des Troubles et la réhabilitation du rôle des soldats nationalistes pendant la Première Guerre mondiale, on voit que c'est sur le terrain des guerres extérieures que se joue une bonne partie de la réconciliation en Irlande du Nord. On assiste depuis une dizaine d'années à une véritable reconfiguration de la perception du rôle de l'Irlande dans l'histoire européenne, rendue possible par le processus de paix et qui l'entérine en retour. La publication dans les deux dernières années d'une anthologie de poésie de guerre irlandaise associant la mémoire des deux guerres mondiales, de 1916 et des guerres civiles irlandaise et espagnole¹, ainsi que d'un ouvrage critique combinant les visions irlandaise et anglaise de la guerre² témoigne de cette reconfiguration. Alors que les enjeux idéologiques et culturels de ce glissement mémoriel commencent à être débrouillés, l'étude des modalités esthétiques de l'écriture de la guerre dans la poésie irlandaise d'après 1998 est encore moins avancée.

De fait, envisager cette mutation sous l'angle esthétique conduit à repenser les liens entre la production poétique contemporaine et les grands courants européens (notamment le modernisme). Ecrire la guerre aujourd'hui en Irlande conduit fatalement dans une large mesure à écrire dans l'ombre de Yeats et de « Easter, 1916 », qui sera perçu par les générations ultérieures

« Another terrible beauty is born »...

comme un précédent incontournable dans l'écriture irlandaise de la guerre. Le poème exprime de manière mémorable l'ambivalence yeatsienne vis-à-vis de la rébellion armée et du sacrifice nationaliste³, et inscrit dans le marbre de l'histoire littéraire irlandaise la pulsion de désintéressement, de désengagement des conflits dans lesquels est engagée la Grande-Bretagne. Bien plus qu'une perspective nationaliste, c'est la difficulté à positionner sa voix poétique en regard d'événements politiques conflictuels de tout premier ordre qui semble contraindre Yeats à garder le silence⁴. C'est seulement quand la guerre frappe au sein de son cercle intime que Yeats évoque de front, dans « An Irish Airman Foresees His Death », écrit en hommage au fils de son amie Lady Gregory, la Première Guerre mondiale et les débats politiques qui l'accompagnent dans le contexte irlandais. Quoi qu'il en soit, la méfiance envers, voire le rejet de la figure du poète-combattant telle qu'elle a émergé durant la Première Guerre mondiale a persisté chez Yeats, à tel point qu'il a refusé d'inclure Wilfred Owen, Isaac Rosenberg ou Siegfried Sassoon dans son anthologie de la poésie anglaise parue en 1936, affirmant : « I have a distaste for certain poems written in the midst of the Great War (...) I have rejected these poems for the same reason that made Arnold withdraw his *Empedocles on Etna* from circulation ; *passive suffering is not a theme for poetry*⁵ ».

Au commencement des Troubles, Seamus Heaney ressent lui aussi la difficulté à situer son écriture vis-à-vis d'un conflit autour duquel l'ensemble de la vie en Irlande du Nord doit s'organiser : « From that moment (the beginning of the Troubles in 1969), the problems of poetry moved from being simply a matter of achieving the satisfactory verbal icon to being a search for images and symbols adequate to our predicament⁶ ». Dans sa poésie, Heaney reproduit cet équilibre fragile mais nécessaire entre esthétique et violence : « hung in the scales with beauty and atrocity⁷ ». Une des raisons pour lesquelles la poésie des Troubles de Heaney a été l'objet de controverses si animées, c'est sans doute que la déclaration de Yeats en 1936 ne pouvait plus s'appliquer : il fallait dans les années 1970 inventer une poésie de la souffrance passive des victimes du conflit.

L'objet de cette étude est de déterminer comment les poètes de l'après-Troubles retravaillent le lien entre esthétique et violence guerrière, dans le contexte de la réhabilitation des conflits extérieurs rendue possible par les accords de paix. J'ai choisi deux poètes habitant à Belfast : Michael Longley et Ciaran Carson. Tous deux ont fait de la guerre un thème récurrent de leur œuvre, mais en suivant des trajectoires esthétiques parfois divergentes, que je vais examiner tour à tour. On verra dans un premier temps comment Michael Longley construit des élégies à la portée à la fois historico-politique et profondément intimes en rapport avec le contexte des deux guerres mondiales, sur lequel Yeats préférait garder le silence⁸. Dans un second temps, on étudiera

Catherine Conan

l'utilisation du reportage de guerre en Crimée de William Howard Russell dans *Breaking News* de Ciaran Carson.

Michael Longley, bien qu'il ait vécu la majeure partie de sa vie à Belfast, est de parents anglais. Son père a pris part de manière active aux deux guerres mondiales, et l'expérience du père au front est l'un des carrefours auxquels l'imagination de Longley retourne constamment. Dès l'abord, l'histoire familiale de Longley dérange les visions irlandaises traditionnelles officielles des guerres mondiales. D'autre part, l'épopée classique, en particulier *l'Iliade* et *l'Odyssée*, est également une source d'inspiration essentielle. Le conflit extérieur à l'Irlande et le conflit mythique fondateur servent à la fois de miroir et de contrepoint au conflit nord-irlandais⁹, dessinant des parallèles et suggérant dans le même temps un hors-champ. La rencontre de contextes divers donne corps et complexité à la remémoration/commémoration, qui s'exprime chez Longley dans les formes variées de l'élégie.

Cette élégie ressemble à première vue à celle de Yeats, par exemple dans « In Memory of Major Robert Gregory », dans l'émotion qui la fait naître, mais présente des divergences significatives dans sa réalisation esthétique, et ses implications politiques. Le besoin de recueillement devant la mémoire de ceux tombés au combat, la recherche par la poésie de points de contact entre le monde des vivants et celui des morts, rapprochent l'élégie de Longley de celle de Yeats, et créent une communauté d'émotion entre elles. L'un comme l'autre s'entourent de la mémoire fantomatique d'êtres disparus. Cependant, cette immersion par l'imagination dans le monde des morts requiert chez Yeats un cérémonial élaboré : dans « In Memory of Major Robert Gregory », le poète se retire dans la première strophe au sommet de la tour de Thoor Ballylee¹⁰. Dans « A Vision », poème qui n'est pas à proprement parler au sujet de la guerre où comme dans « Robert Gregory » le poète convoque la mémoire d'amis disparus, le rituel est encore plus marqué :

Midnight has come and the great Christ Church bell
And many a lesser bell sound through the room;
And it is All Souls' Night.
And two long glasses brimmed with muscatel
Bubble upon the table. A ghost may come;¹¹

A l'inverse, chez Michael Longley le lecteur est plongé dans l'univers de la guerre, et environné de fantômes à la présence beaucoup plus immédiate, sans autre transition avec le présent de l'énonciation que la conjonction « when », qui ouvre le premier vers. C'est le cas dans « a poppy » et dans « poetry », deux poèmes qui se suivent dans le recueil :

« Another terrible beauty is born »...

« When millions march into the mincing machine¹² »« When he was billeted in a ruined house in Arras¹³ »

A d'autres moments, la remémoration se fait à la faveur d'un détail inattendu, incongru, voire grotesque, qui fait naître un sourire dans l'évocation même des détails les plus attristants de la guerre. La moustache de Edward Thomas (poète combattant dont la femme de Longley, Edna, est une spécialiste) rappelle par antithèse au poète les soldats sous le commandement de son père, si jeunes qu'ils ne se rasaient pas encore. Dans le poème suivant, l'image des mêmes jeunes recrues, agrippant leurs testicules sous le feu de l'ennemi, surgit au hasard de l'observation de craves à bec rouge.

Dans « Easter, 1916 », le sang versé est le ferment d'une nation nouvelle (« now and in time to be, wherever green is worn...») – que le poète n'accueille pas sans esprit critique –, il fonde une nouvelle continuité historique. A l'inverse, la ligne du temps semble se briser, revenir en arrière, ou s'emmêler chez Longley. Ses personnages se trompent d'époque, comme les soldats qui construisent le monument à leur propre action avant que celle-ci n'ait commencé (« a cenotaph ») ou l'oncle Matt, que le narrateur imagine entrant dans la cuisine familiale pour loger dans la poutre une balle destinée aux soldats allemands qui occupaient la maison cinquante ans plus tôt (« the Bullet Hole »). C'est le pathétique, plus que le tragique, qui domine dans ces poèmes. En conséquence, la mémoire des disparus ne se construit pas de la même façon chez les deux poètes. Contrairement à un Robert Gregory dont les qualités sont répétées comme un mantra chez Yeats (« soldier, scholar, sportsman, he »), ne subsiste chez Longley qu'un détail du personnage (la moustache d'Edward Thomas) ou le nom gravé sur une croix et recopié sans trop savoir pourquoi dans un carnet (« The War Graves »). Loin du mouvement ascendant du poète se retirant au sommet de la tour, et loin de la majesté de Christ Church College, la cathédrale au début de « The War Graves » ne peut rien proclamer d'autre que sa propre insuffisance : « the exhausted cathedral reaches nowhere near the sky ». Le monument est nécessairement frêle, et la précarité de son existence lui confère le pouvoir de représenter le souvenir des soldats. L'imagination poétique assemble ces légers fragments en une totalité qui dépasse l'existence humaine, et panse les plaies de l'absence. L'image centrale, déjà utilisée auparavant par Longley, est celle du couvre-lit en patchwork, la consolation venant de l'assemblage par le poète-artisan de fragments dispersés :

A quilt of quilt names to keep you warm in the dark:
Snake's Trail, Shoo Fly, Flying Bats, Spider Web,
 Broken Handle, Tumbling Blocks, Hole in the Barn
Door, Dove at the Window, Doors and Windows,

Catherine Conan

*Grandmother's Flower Garden, Sun Dial, Mariner's
Compass, Delectable Mountains, World Without End.*¹⁴

Le dernier nom (*World Without End*) suggère la persistance du souvenir, et se retrouve dans « The Sunburst » en association avec un autre motif de patchwork, *Cathedral Window* :

(...) a patchwork quilt
Made out of uniforms, coat linings, petticoats,
Waistcoats, flannel shirts, ball gowns, by Mother
Or Grandmother, twenty stitches to every inch,
A flawless version of *World Without End* or
Cathedral Window (...) ¹⁵

Il y a ici, ainsi que dans l'extrait précédent, un glissement symbolique de la litanie des noms des disparus à celle des motifs, ensemble cohérent qui définit un art traditionnel du quotidien. Ce glissement permet de passer du souvenir à la consolation. Ainsi, la cathédrale inadaptée de « The War Graves » peut abriter la mémoire des disparus une fois intégrée dans l'héritage populaire (et féminin) qu'est l'art du patchwork. La postérité n'est assurée que par deux opérations successives d'appropriation symbolique, la première par l'art du quotidien et la seconde par l'imagination poétique. En ce sens, l'élégie de Longley est une voie ouverte vers la réconciliation, en particulier en Irlande du Nord, car elle interroge la possibilité de la réparation. La réparation réussie est le fruit de la transformation du vide, de la cassure par l'imagination, comme le père du poète dessine un motif de branche à partir de la fissure du miroir de la salle de bains. La fissure est toujours visible, mais elle est transformée, « an accident that sprouted leaves¹⁶ ».

La litanie des objets (voir plus haut les motifs de patchwork) évoquant la mémoire des disparus de la guerre est l'un des processus poétiques sans doute empruntés à Michael Longley par Ciaran Carson. Tous deux sont par excellence des poètes de Belfast : à Longley qui déclare dans un entretien « Home is Belfast. Belfast is home¹⁷ » répondent les deux premiers poèmes du recueil *Breaking News* de Carson, le premier intitulé « Belfast » et le second « Home ». C'est la toponymie de Belfast même qui constitue la porte d'entrée dans l'imaginaire des guerres coloniales britanniques, en particulier dans *Breaking News* la guerre de Crimée. En effet, bon nombre de rues de la ville, en particulier dans les quartiers populaires, commémorent les héros et les batailles de l'empire. Cela inscrit un territoire disputé dans le méta-récit impérial, mais fait potentiellement de chaque habitant un exilé intérieur, comme le remarque de manière mélancolique le narrateur de « Exile » :

« Another terrible beauty is born »...

Night / after night // I walk // the smouldering / dark streets // Sevastopol / Crimea // Inkermann / Odessa // Balkan / Lucknow // Belfast / is many / places then / as now // all lie / in ruins¹⁸.

C'est le délitement progressif de la texture de Belfast qui fait apparaître l'imaginaire souterrain des guerres de l'empire, au premier plan desquelles la guerre de Crimée. Celle-ci revêt une importance particulière pour l'habitant de Belfast dans la mesure où elle s'apparente à une prémonition de la Première Guerre. Comme le rappelle David Wheatley, alors que la Grande Guerre est souvent considérée comme le premier conflit technologique, c'est lors de la guerre de Crimée que furent utilisés pour la première fois les ambulances, les tranchées et le télégraphe¹⁹ (Wheatley, in Kennedy-Andrews, p. 46). L'annonce de la Première Guerre se fait encore plus précise dans le dernier poème du recueil, « Sedan », dont le sujet est la Guerre franco-prussienne de 1870, mais dont le nom évoque immanquablement les batailles à venir quelque quarante-cinq ans plus tard. *Breaking News* se compose de poèmes pour la plupart extrêmement courts, écrits en distiques ou monostiques aux vers ne comportant parfois qu'un seul mot. C'est seulement dans « The Forgotten City²⁰ », reprise du poème éponyme de William Carlos Williams et dans « The War Correspondent²¹ » le dernier poème, que l'écriture de Carson acquiert une certaine consistance. « The War Correspondent » est composé de sept sections largement inspirées des dépêches en Crimée de William Howard Russell, père du reportage de guerre. C'est également à la mémoire de Russell qu'est dédié le volume. Comme chez Longley, on trouve ici une impulsion élégiaque, à cette différence près que chez Longley, les poèmes sont dédiés à des poètes-soldats, tandis que Carson met en exergue la position distanciée du témoin-journaliste.

D'emblée, Carson montre la guerre comme tableau, ce que corrobore un parti-pris d'esthétisation de la guerre bien plus marqué que chez Longley, dont le laconisme poussé à l'extrême de la majeure partie des poèmes du recueil n'est qu'une facette. L'expérience de première main semble impossible à atteindre, et chaque événement est la commémoration d'un autre. Ainsi, il est difficile de ne pas voir « The Gladstone Bar, circa 1954²² » comme la commémoration, ou reprise théâtralisée, même inconsciente, même imparfaite (« circa ») de « Horse at Balaklava, 1854 ». Les chevaux qui tirent la charrette du brasseur rappellent ceux qui mouraient en Crimée cent ans plus tôt, ils en deviennent les fantômes (on note la reprise du terme « smouldering », qui décrit ici le crottin fumant et dans « Exile » l'effritement de la ville). L'image anodine des chevaux de 1954 se fond dans celle des montures utilisées pour le transport et l'offensive durant la guerre de Crimée.

De fait, comme chez Longley (dans « Death of a Horse²³ » et « The Horses²⁴ »), la violence faite aux chevaux est un moyen privilégié de repré-

Catherine Conan

senter de manière métonymique celle faite aux hommes. L'esthétisation du corps équin et de ses blessures permet d'évoquer l'horreur en évitant les difficultés morales liées à l'esthétisation de la violence faite au corps humain. Le soin est laissé au lecteur d'effectuer le rapprochement entre monture et cavalier, ce qui rend la violence faite aux hommes d'autant plus insupportable qu'elle est non-dite. Le corps du cheval, de fait, est un objet d'étude artistique dans « Théodore Géricault, *Farrier's Signboard*, 1814²⁵ », poème inspiré par le tableau de Géricault, qui montre un cheval à l'allure martiale, aussi peu naturelle que celle du forgeron. Dans « *Horse at Balaklava*²⁶ », le cheval éventré devient l'occasion d'une leçon d'anatomie : « *ripped open by / a shell // from chest / to loin // remark // the glaring eyeball / and distended nostril* », le narrateur invitant à un impossible regard scientifique sur l'horreur (« remark »). L'objectification du cheval atteint son paroxysme dans « *Some uses of a dead horse*²⁷ », où d'objet d'étude le cheval n'est plus qu'objet utilitaire, recyclable. Habitué au rapport métonymique entre cheval et cavalier dans le texte, le lecteur ne peut s'empêcher de penser à l'abjection ultime d'un usage utilitaire du corps humain mort.

Toute l'ambiguïté de cette abjection (et l'abjection n'est abjecte que parce qu'elle est ambiguë) vient du fait que la beauté peut naître de ce recyclage : « *the hooves / yield // a beautiful / Prussian blue* », l'ironie étant que le bleu de Prusse porte le nom de l'ennemi. La renaissance symbolique ou commémorative chez Longley (les violettes dans les cratères laissés par les explosions des bombes de la Première Guerre mondiale) se fait bien plus explicitement macabre chez Carson. Dans « *Campaign*²⁸ », un papillon sort en rampant, et non en voletant, de l'orbite d'un crâne de cheval (« *from a socket crept a butterfly* »). Ainsi la guerre est présentée comme un processus économique, déclencheur d'une intense activité de glanage et de recyclage. Les soldats sont bien plus souvent occupés à piller qu'à affronter l'armée ennemie. Dans « *Waste Not*²⁹ », les principes économiques moraux des Victoriens trouvent une application douteuse dans l'image des femmes qui récupèrent consciencieusement les dorures des uniformes des soldats morts : « *near / dark // women with shears / attend // the dead / harvesting // gold braid / and buttons* ». Le poème construit un contraste ironique entre les termes « attend » et « harvest », images de douceur et d'abondance domestique, et la réalité de la scène de pillage. La guerre est avant tout un phénomène économique, miroir cauchemardesque de la société industrielle britannique.

Dans *Breaking News* le recyclage est aussi celui de la parole de William Howard Russell par Carson. L'exubérance, la richesse sensorielle de « *The War Correspondent* » forme un contraste saisissant avec l'extrême économie (le « waste not ») du reste du recueil. Carson se livre là à un ventriloquisme poussé, comme il s'en explique dans les notes qui figurent à la fin du recueil.

« Another terrible beauty is born »...

L'écriture de Russell renvoie à l'Irlande (Carson le décrit comme Anglo-Irish, il est né près de Tallaght, dans le comté de Dublin), qui lui sert d'aune à laquelle mesurer notamment les tempêtes en mer Noire³⁰. Sa position de reporter de guerre, chargé de transcrire en mots la violence de l'action, fait de Russell un étranger aux événements qu'il décrit³¹, à mille lieues cependant des salons anglais qui le détestent pour sa description de la gestion erratique du conflit par la Grande-Bretagne. Cette position intenable de l'anglo-irlandais Russell se ressent dans son style même, qui semble être celui d'un étranger.

Au-delà, la reprise par Carson de cette voix paradoxale de l'action signe l'effacement du « je » du poète lyrique. Le narrateur de « Dvno³² » ne cherche qu'à écrire son nom dans le sable, et non dans le marbre :

One day, down by the sea-shore,
I scraped my name with a stick
on the sand, and discovered
the rotting face of a corpse

Ce substrat fragile ne lui assure aucune postérité, et n'a pour effet que de faire remonter à la surface l'horreur et les fantômes de la violence et de la guerre, avec laquelle il doit apprendre à vivre.

Car c'est bien d'un apprentissage qu'il s'agit : quand Adorno écrit qu'après Auschwitz, il est impossible d'écrire, il ne s'agit pas d'un appel au silence, comme il s'en est expliqué lui-même. La poésie doit désormais apprendre à faire ce qui était inconcevable pour Yeats et la poésie lyrique qu'il représente en Irlande, c'est-à-dire donner une voix à la souffrance passive des victimes, « another terrible beauty ». En ce sens, l'écriture des guerres extérieures à l'Irlande représente retour vers l'ici, et un pas vers la réconciliation en Irlande du Nord, qui exige que la souffrance passive fasse retour, sous la forme de débris, de fragments, d'un bric-à-brac que le poète glane et assemble, tant bien que mal. A Michael Longley qui prédit « there will be no end of cleaning up after the war³³ » répond le narrateur de « Sedan » qui s'étonne : « what debris a ruined empire / leaves behind it!³⁴ ». Tous ces fragments glanés, recyclés par l'art du quotidien que la poésie peut être, figurent une réalité en renégociation perpétuelle, trop instable pour qu'un processus de symbolisation puisse se mettre en place. Ventriloquisme contre grandiloquence, c'est une beauté fragile, accidentelle, qui pourrait dire l'espoir d'une réconciliation en Irlande du Nord.

Catherine Conan
Université de Brest, UEB
EA 4249 HCTI, ISHS

Catherine Conan

notes

- ¹ Gerald Dawe (ed.), *Earth Voices Whispering: An Anthology of Irish War Poetry*, Belfast, Blackstaff, 2008.
- ² Tim Kendall (ed.), *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, Oxford, OUP, 2007.
- ³ Voir Marjorie Perloff, « Easter 1916 », Yeats' first war poem, in *Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, OUP, 2008, 227-241.
- ⁴ W.B. Yeats, « A Reason for Keeping Silent », cité par Tim Kendall, *Modern English War Poetry*, OUP, 2006, 245.
- ⁵ W.B. Yeats, *The Oxford Book of Modern Verse* (Introduction), OUP, 1936.
- ⁶ Seamus Heaney, « Feeling into Words », *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, London, Faber, 1980, 56.
- ⁷ Seamus Heaney, « The Grauballe Man », *Opened Ground: Poems 1968-1996*, London, Faber, 1998, 191.
- ⁸ Cette réticence est illustrée dans « On Being asked for a war poem ».
- ⁹ On peut citer tout particulièrement la publication dans l'*Irish Times* de « Ceasefire » en 1994. Par une coïncidence étonnante, le poème est paru deux jours avant l'annonce officielle du cessez-le-feu de l'IRA. « Ceasefire » présente une réconciliation entre Priam et Achille, auquel le père d'Hector pardonne le meurtre de son fils dans une image saisissante : « I get down on my knees and do what must be done / and kiss Achilles' hand, the killer of my son » (*Collected Poems*, London, Jonathan Cape, 2006, 225).
- ¹⁰ Now that we're almost settled in our house
I'll name the friends that cannot sup with us
Beside a fire of turf in th' ancient tower,
And having talked to some late ho
limb up the narrow winding stair to bed
« In Memory of Major Robert Gregory », *The Yeats Reader: a Portable Compendium of Poetry, drama, and Prose* (ed. Richard Finneran), 55.
- ¹¹ « A Vision », *Ibid.*, p. 93.
- ¹² Michael Longley, « A Poppy », *Collected Poems, op.cit.*, 255.
- ¹³ « Poetry », *Ibid.*
- ¹⁴ Michael Longley, « The Yellow Teapot », *Ibid.*, 270.
- ¹⁵ « The Sunburst », *Ibid.*, 271.
- ¹⁶ « The Branch », *Ibid.*, 273.
- ¹⁷ « Interview with Dermot Healey », *The Southern review*, cité par Peter MacDonald, *Mistaken Identities: Poetry and Northern Ireland*, Oxford University Press, 1997, 112.
- ¹⁸ Ciaran Carson, « Exile », *Breaking News*, Winston-Salem, Wake Forest University Press, 2003, 42.
- ¹⁹ David Wheatley, « Pushed Next to Nothing : Ciaran Carson's *Breaking News* », in Elmer Kennedy-Andrews (ed.), *Ciaran Carson : Critical Essays*, Dublin, Four Courts Press, 2008, 45-65, 46.
- ²⁰ Ciaran Carson, « The Forgotten City », *Breaking News, op. cit.*, 37.

« Another terrible beauty is born »...

- ²¹ « The War Correspondent », *Ibid.*, 45-57.
- ²² « The Gladstone Bar, circa 1954 », *Ibid.*, 11.
- ²³ Michael Longley, « Death of a Horse », *Collected Poems, op. cit.*, 260.
- ²⁴ « The Horses », *Ibid.*
- ²⁵ Ciaran Carson, « Théodore Géricault, *Farrier's Signboard*, 1814 », *Breaking News, op.cit.*, 36.
- ²⁶ « Horse at Balaklava », *Ibid.*, 15.
- ²⁷ « Some Uses of a Dead Horse », *Ibid.*, 26.
- ²⁸ « Campaign », *Ibid.*, 32.
- ²⁹ « Waste Not », *Ibid.*, 28.
- ³⁰ « ...those stupendous breakers, the like of which I never beheld, except once, when I saw the Atlantic running riot against the cliffs of Moher » (Nicholas Bentley (ed.), *Russell's despatches from the Crimea*, Panther History, 1970, 152.
- ³¹ A contrario, les officiers sont décrits comme croulant sous les papiers administratifs, ayant d'autant plus de formulaires à remplir que l'action est intense, et donc le temps de l'écriture réduit (*Ibid.*, 155).
- ³² « Dvno », 49.
- ³³ Michael Longley, « The War Graves », *Collected Poems, op. cit.*, 256-257, 256.
- ³⁴ Ciaran Carson, « Sedan », *Breaking News, op. cit.*, 55-57, 56.

Delphine ACOLAT

Existait-il un beau paysage chez les Romains ?

Le paysage, mot qui n'existe ni en latin, ni en grec, est l'ensemble des traits, des caractères, des formes d'un territoire, d'un « pays », d'une portion de l'espace terrestre, perçu par un observateur depuis un point de vue : il est donc une interprétation de l'espace, une portion d'espace analysée visuellement. Le paysage est une question de regard. Bien souvent, dans l'Antiquité grecque et romaine, le paysage n'est montré, tant en littérature qu'en peinture, que comme fond ou comme environnement pour mettre en contexte une scène principale. Si le paysage n'est que cadre d'une action aux yeux des Romains, il n'est pas à l'origine d'un plaisir ou d'un déplaisir esthétique. Le paysage prend-il un sens esthétique d'après les rares textes littéraires qui s'y intéressent autrement que comme toile de fond d'un événement historique ? Le corpus littéraire de la période impériale romaine est large, mais rares sont les auteurs qui font une véritable description de paysage. Les historiens et romanciers le prennent pour cadre du récit, jamais comme sujet (très rares sont les digressions géographiques). Les géographes et les encyclopédistes peuvent évoquer un paysage au détour d'un parcours thématique ou chorographique. Quant aux poètes, dans les cas particuliers de Virgile, dans ses *Bucoliques*, ou d'Ovide, dans ses *Métamorphoses*, on a pu montrer qu'ils s'étaient peut-être justement inspirés de peintures de paysages pour certaines scènes où le cadre devient porteur de sens et de symbolique.

Le problème est en fait plus profond que l'élaboration d'une esthétique : comment trouver *beau* quelque chose qu'on ne considère pas comme intéressant ? Les Romains s'intéressent-ils au paysage ? Le contemplent-ils, décrivant le paysage pour lui-même ? Le panorama est-il remarqué, recherché, et objet de description ? Il s'agit de voir si l'on trouve une représentation esthétisée du paysage dans l'art romain, si le beau est lié à l'utile, à l'agréable, au sacré.

Le problème de l'existence d'un regard esthétisé sur le paysage

Voir, contempler et composer un « paysage » : la notion de panorama

S'il n'existait pas de mot précis pour désigner un paysage en latin et en grec, l'affirmation selon laquelle les Romains ne connaissaient pas la notion semble exagérée, surtout si l'on prend en considération les sites de localisation de certaines villas, telles que celles de Tibère à Capri, de Pline le Jeune près d'Ostie, celles d'Italie centrale, ou du bord du lac de Côme : vue sur la mer, espaces dégagés, eaux, bosquets démontrent une indéniable sensibilité à la qualité de l'environnement perçu.

Dans les récits de Suétone et Tacite dédiés à l'empereur Tibère qui s'était retiré à Capri, il apparaît que vers la côte, « *on découvrait devant soi le plus beau golfe du monde* ». (*prospectabatque pulcherrimum sinum*) [...] qui est ici un paysage dénommé *faciem loci*. Les Romains utilisent les termes latins *situs* (situation), (avec le génitif *regionis*¹), *facies* (aspect), ou *forma* (forme) avec le génitif *regionis*². Ces substantifs sont associés à *prospectare*, *videre* (voir), ou mieux, *prospicere*, pour « voir un paysage ». Pline l'Ancien, Vitruve et Cicéron évoquent les *topia* « genres de paysage, paysages », *topiaria opera* « art du jardin décoratif » et le *topiarius* « jardinier » paysagiste qui « compose » des « éléments typiques des lieux », et l'ensemble de ces termes fait partie de la *natura*.

Chez quelques auteurs seulement apparaît l'intérêt de la contemplation d'un paysage depuis un sommet en belvédère, qui permet d'avoir une vue dégagée à longue distance et un panorama ouvert de façon très large. Philippe de Macédoine, en 181 av. J.-C., gravit l'Hémus en Thrace, qui plus est par un unique « accès extrêmement difficile »³, pour contempler un point de vue exceptionnel : « Le désir de monter au sommet du Mont Haemus s'était emparé de lui, car il avait souscrit à l'opinion commune selon laquelle on pouvait, de là, apercevoir à la fois le Pont-Euxin, l'Adriatique, le Danube et les Alpes », écrit Tite Live⁴. L'ascension pour le panorama paraît saugrenue à l'historien, qui la qualifie de *uanitas itineris*⁵.

Des buts d'observation de panorama rarement esthétiques

Dans le cadre de la guerre entre les Romains et les Perses, en 359, Ammien Marcellin⁶ fournit un témoignage très personnel d'observation directe d'un panorama dans un but stratégique, ce qui justifie l'emploi, très rare, du mot *orizonta*, désignant « l'étendue des terres visibles » : « Dès les premiers feux du soleil, nous distinguons toute l'étendue des terres que nous dominions – ce que nous appelons horizon – couvertes d'armées innombrables. » Du haut des Monts Cardouques, en Gordyène, il peut observer

l'armée perse qui défile sous ses yeux⁷. Son but n'est absolument pas esthétique, mais stratégique.

Dans un but que nous pourrions aujourd'hui qualifier de « touristique », le géographe Strabon est monté sur l'Acrocorinthe en 29 av. J.-C.⁸. On a alors le compte-rendu d'une vue panoramique distribuée par orientations précises des différents « territoires » et des régions de Grèce⁹ visibles au moins partiellement depuis l'Acrocorinthe. Dans un autre passage, Strabon met également en valeur l'intérêt d'une vue surplombante et panoramique (à 360°, circulaire dans le texte grec) depuis le sommet du Mont Tmolus sur les plaines de Lydie¹⁰. Les auteurs antiques apprécient l'intérêt géographique d'un panorama ouvert à la fois sur deux mers, mais ne parlent pas pour autant de « beauté » du paysage¹¹. D'après Strabon, l'important dans l'appréciation d'un panorama est qu'il n'y ait pas d'obstacles à la vue, ce qui en montre bien le but utilitaire.

L'intérêt pour une belle curiosité locale

Cependant, il arrive qu'on évoque un but véritablement touristique, voire esthétique. L'empereur Hadrien a gravi l'Etna parce qu'il se forme un arc-en-ciel dans le paysage au lever du soleil¹². C'est l'occasion d'un témoignage sur l'intérêt porté aux curiosités qui font la beauté du paysage peut-être explicables par la proximité de l'Etna avec la mer et la possibilité de formation d'un arc-en-ciel dans le brouillard qui peut se lever la nuit au contact entre la mer et la montagne. La même raison est invoquée pour l'ascension du Mont Casios de Séleucie¹³, célèbre pour son panorama et sa lumière, comme l'atteste Pline l'Ancien¹⁴.

La beauté d'un paysage surtout considérée grâce aux villas : Nature et Culture...

A travers une critique de Sénèque sur les constructions luxueuses qui s'installent en hauteur pour bénéficier d'un panorama qui s'ouvre largement, on a un témoignage sur l'intérêt porté aux situations panoramiques pour les constructions de villas romaines¹⁵. De fait, Pline le Jeune fait la louange de sa villa des Laurentes, non loin d'Ostie, dont la pièce de réception ouvre des vues diverses et variées sur les différents types de paysages environnants¹⁶. C'est donc encore une fois l'idée de pluralité, de diversité et d'ouverture de plans successifs des points de vue qui est appréciée, comme l'explique aussi Stace lorsqu'il fait l'éloge du paysage aux alentours de Sorrente, depuis la villa de son mécène, Pollius Felix, qui ouvre la vue sur un très vaste paysage¹⁷ : « Faut-il rappeler ces mille sommets, tous ces points de vue changeants ? ».

Delphine Acolat

Le paradoxe est alors que la présence de la villa rend le paysage plus beau... Le beau paysage est alors la preuve d'une nature domptée. Dans les *Silves*, Stace, en décrivant le site sur lequel est bâtie la villa de Pollius Felix, affirme la supériorité des aménagements humains sur la nature : « Voilà les lieux que la nature a favorisés ; c'est ici que, vaincue, elle s'est soumise à la volonté de l'homme et a appris par la culture à se plier docilement à des pratiques inconnues. Il y avait une hauteur là où tu contemples une plaine ; et les bêtes sauvages avaient leur repaire là où tu entres à présent sous un toit ; là où tu vois aujourd'hui de hautes forêts, il n'y avait même pas de la terre : le propriétaire a tout dompté ; il a façonné, forcé les rochers, et le sol, docile, s'en réjouit. Vois à présent les rocs se plier à l'obéissance, la montagne entrer dans les maisons et se retirer sur un ordre »¹⁸.

Ainsi, rares sont les auteurs romains qui parlent de « plaisir » esthétique car le cadre naturel de la Nature brute ne suffit pas aux yeux des Romains pour parler de beauté.

Si Pline le Jeune évoque la « très grande beauté » (*regionis forma pulcherrima*) du paysage de sa villa de Toscane, c'est parce que sa vision de la Nature idéale est en fait une re-création, une relecture sous forme théâtralisée, et architecturée, du paysage. La comparaison avec un amphithéâtre offre au regard une « beauté ravissante »¹⁹. Il cite les éléments successifs visibles qui dessinent un paysage idéal pour un Romain, avec de haut en bas, un plateau entouré de montagnes, des bois, des vignobles sur les bas-versants, et enfin des coteaux avec des champs, des prairies fleuries, et des ruisseaux intarissables. Ainsi, le plaisir existe à la vue d'un paysage seulement s'il s'apparente à un tableau peint (*pictam* dans le texte latin), recomposé, avec un composant culturel.

On trouve alors enfin le mot « beauté » (*pulchritudo* en latin) : « Vous aurez le plus vif plaisir à contempler l'ensemble du pays depuis la montagne, car ce que vous verrez ne vous semblera pas une campagne, mais bien un **tableau de paysage d'une grande beauté**. Toute cette variété, cette disposition, reposent les yeux, de quelque côté qu'ils se tournent »²⁰. Dans sa villa des Laurentes, à l'intérieur de son pavillon panoramique déjà évoqué, il y a «vue sur une grande étendue de mer, une longue bande de rivage et des villas délicieuses.²¹ [...] Le rivage est orné d'une façon aussi variée qu'agréable par la suite tantôt continue, tantôt interrompue des toits des villas qu'on prendrait pour une série des villes, qu'on les voie de la mer ou du rivage ».

Il n'y a donc possibilité de beauté reconnue et de plaisir esthétique que si le paysage mérite d'être représenté en art, et de préférence avec des éléments anthropiques.

Existait-il un beau paysage chez les Romains ?

Le paysage représenté en peinture est-il alors l'expression de la reconnaissance d'une beauté de la Nature ?

Il subsiste diverses peintures murales témoignant de l'intérêt de la civilisation romaine antique pour le paysage, notamment dans les vestiges de Pompéi et d'Herculanum, villes ensevelies lors de l'éruption du Vésuve en l'an 79 apr. J.-C. Mais la majorité des peintures *avec* des paysages ne sont pas ce que Pierre Grimal appelle des « paysages purs »²². Ce sont des lieux de scène épique ou mythologique : le paysage sert à raconter une histoire, il n'est pas sujet et s'il y a une beauté du cadre à exprimer, c'est pour expliquer une circonstance du mythe (par exemple la séduction de la grotte, de la forêt, ou de la source, qui joue un rôle important dans les mythes de Narcisse, d'Orphée ou d'Actéon). On retrouve presque toujours les mêmes éléments : rochers estompés et grisâtres, végétation squelettique, eau, parfois colonne votive isolée ou sanctuaire²³.



Figure I : Narcisse, cubiculum de la maison de Fronto, Pompéi.

Delphine Acolat

La volonté réelle de dépeindre la nature pour elle-même date de la fin de la République et du début de l'Empire. Vitruve décrit cette nouvelle mode : « On en vint à orner les promenades, à cause de l'espace qu'offrait leur longueur, de diverses sortes de lieux, représentant des images tirées des caractères propres et bien définis de (certains) sites (*topia*) ; c'est ainsi que l'on peint des ports, des promontoires, des rivages, des sources, des canaux, des sanctuaires, des bois sacrés, des montagnes, des troupeaux, des bergers »²⁴. Pline l'Ancien qualifie ces tableaux de paysages de « genre charmant » qu'on trouve dans des portiques et décors de jardins²⁵. Leur beauté est un sujet d'intérêt en soi parce qu'ils suscitent l'admiration par leur composition parfaite, toujours fondée sur des *topia*, des types récurrents de lieux²⁶, illustrant la sérénité, la piété, la vie champêtre exempte de corruption, à l'instar du *locus amoenus* bien connu, évoqué par Tityre dans les *Bucoliques* de Virgile.

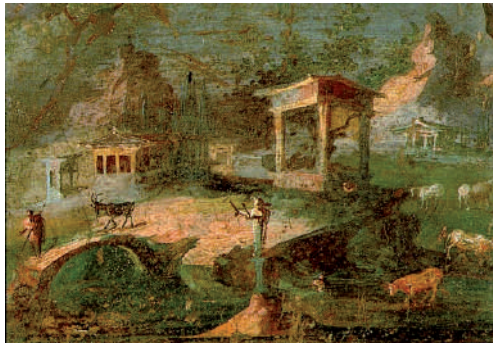


Figure 2 : Le paysage sacro-idyllique comme sujet :
recréé pour illustrer « le frisson du sacré » (horror) et non pour
« être beau », avec des *topia* : sanctuaire, troupeau, berger,
pont, cours d'eau, montagnes, arbres et fond diffus.
Maison des Dioscures, Pompéi.

Ces paysages dénués de réalisme sont fondés sur différents **modèles** : quels que soient l'environnement et la réalité du paysage alentour, on retrouve ces éléments types, ces mêmes compositions, à Rome, en Italie et dans des provinces diverses de l'empire romain²⁷. Un de ces modèles est l'univers pastoral en montagne, un autre est justement celui des villas maritimes, un troisième montre la mer au premier plan, avec, au second plan, des montagnes. A priori, on pourrait croire à l'expression d'un intérêt documentaire, mais en fait, ce sont des schémas types d'origine hellénistique sans rapport direct avec

Existait-il un beau paysage chez les Romains ?

des réalisations contemporaines²⁸ : les couleurs sont assez vives pour les villas, puis plus ternes pour le cadre (montagneux), avec un parc arboré derrière les constructions. Un autre modèle est celui des paysages nilotiques, avec cette même absence d'émotion esthétique : le burlesque est recherché, le paysage est aussi entièrement recomposé à partir d'éléments types tels que le Nil, sa flore, les pygmées, le crocodile, l'hippopotame, le sanctuaire isiaque, mais sa composition est la même que dans les paysages sacro-idylliques. Dans tous les exemples, on constate que la Nature n'est pas laissée à elle-même : il y a toujours un élément humain ou humanisé, qui touche soit au pastoralisme, soit au sacré, la plupart du temps aux deux. Mais les silhouettes humaines et animales sont estompées.



Figure 3 : Fresque de Pompéi, Getty Museum : paysage maritime avec sanctuaires, figures humaines estompées.

On a donc représenté des paysages, mais ils sont composés de stéréotypes. Le paysage n'est pas un ensemble naturel, réel, intéressant en soi par sa beauté, observé puis reproduit, mais une recombinaison paysagère à laquelle font écho les descriptions de *locus amoenus* littéraires. Les éléments naturels représentés n'appartiennent plus à un univers sauvage, la main de l'homme y a construit des édifices, des colonnes votives, des terrasses...

Le jardin, un paysage recréé pour constituer un microcosme parfait

Au regard des Romains, le Beau est donc ce qui est maîtrisé. Le beau paysage est celui où la Nature sauvage est domptée, domestiquée, donc cultivée, aménagée pour les plaisirs des sens : sur les murs, on²⁹ représente des jardins

Delphine Acolat

aux essences exotiques pour suggérer de délicieux parfums, l'éclat des couleurs des fleurs et des fruits avec une impossible concomitance d'éclosions et de floraisons qui crée une intemporalité³⁰ ; le bien-être, la fraîcheur et la musicalité sont garantis par une eau courante, et parfois, une véritable fontaine coule dans la pièce, illustrant en écho phonique et architecturé ce qui est représenté sur le mur. S'il y a des animaux, ils prouvent la coexistence harmonieuse de la sauvagerie et de la domesticité. Les plus beaux objets de la nature sont rassemblés, composés de manière à assurer le plaisir et la délectation esthétique que l'on pourrait y prendre. Ce plaisir peut être redoublé par la mise en perspective avec un vrai jardin et une vision ouverte par une fenêtre dans le mur du *viridarium*, comme à la Villa San Marco, dans la région du Vésuve.

Dans la Maison de Vénus à la Coquille à Pompéi, le jardin réel est juste à côté de la fresque de ce paysage idéal et ordonné, avec les éléments types³¹ tels que la végétation foisonnante, la balustrade ajourée, les oiseaux multicolores, la vasque avec le jet d'eau, un masque suspendu, et une statue de marbre.



Figure 4 : Des paysages de jardins : ars topiarius prédéfini.
Maison de Vénus à la coquille, Pompéi, 1^{er} siècle.

Existait-il un beau paysage chez les Romains ?

Parfois, comme dans la fresque de la Maison du Bracelet d'or (Pompéi) ou dans celle des Amazones³², en plus des éléments essentiels (arbres, herbe, eau, nature luxuriante et animée), on ajoute ce qui fait la perfection absolue de l'artifice, le paon.

Comme dans les poèmes bucoliques de Virgile ou les élégies de Tibulle, le beau paysage peint ou observé depuis une hauteur voit le réalisme s'effacer au profit du rêve d'un séjour idéal. Le beau paysage n'est pas observable, il est une réinterprétation de la nature : au sens romain du terme, il ne peut y avoir de beauté dans la nature³³ que si elle est présentée avec art, avec une intention esthétique, dans une reconstruction soit littéraire, soit picturale ; le beau paysage est un paysage humanisé, mais un paysage où la figure humaine va perdre son identité.

Il y a donc beauté quand « le Génie de la Nature imite l'art »³⁴. Héritée de cette préférence picturale pour les paysages recomposés et structurés de façon étagée et stéréotypée, une tentative de recomposition et de re-création à l'échelle réelle a existé dans l'histoire romaine : la *domus aurea* de Néron³⁵ se voulait être un microcosme idéal, mêlant le meilleur de l'Art et de la Nature dans un gigantesque espace recomposé en plein centre de Rome. Ce *beau paysage* fait d'artifices pour servir le bon plaisir d'un empereur mégalomane, aux dépens des citoyens romains expropriés, a fait scandale, et les successeurs de Néron, à la fin du I^{er} siècle, se sont empressés d'en détruire toute trace.

Delphine Acolat
Université de Brest, UEB
EA 4249 HCTI, ISHS

Notes

¹ Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6.

² Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6.

³ Live, XL, 21, 3 : *perdifficillimum aditum*.

⁴ Live, XL, 21, 2 : *cupido eum ceperat in uerticem Haemi montis ascendendi, quia uulgatae opinioni crediderat Ponticum simul et Adriaticum mare et histrum amnem et Alpes conspici posse*.

⁵ Live, XL, 22, 5 : « inutilité du voyage ».

⁶ Cf. A. Dillemann, « Ammien Marcellin et les pays de l'Euphrate », *Syria*, XXXVIII (1961), 101-102.

⁷ Amm., XVIII, 6, 22 : *Cum sol tertius adfulsisset, cernebamur terrarum omnes ambitus subiectos, quos orizontas appellamus agminibus oppletos inumeris (...)*.

⁸ Str., VIII, 6, 21.

Delphine Acolat

- ⁹ Sont citées : la Phocide, la Béotie, la Mégaride, la Corinthie, la Sicyonie, l'Asopie, l'Arcadie.
- ¹⁰ Str., XIII, 4, 5 : « Le Tmolos, une belle montagne avec un panorama au sommet (...) d'où l'on voit de façon surplombante les plaines qui l'entourent, en particulier la plaine du Kaystros ».
- ¹¹ Str., XII, 2, 7 : (depuis le sommet du Mont Argée) « on apercevrait par temps clair le Pont-Euxin et le golfe d'Issos ».
- Pausanias, VIII, 38, 6, semble également fournir un très bon exemple de description personnelle de vue panoramique depuis un des sommets du massif du Mont Lycée d'où, dit-il, « le regard embrasse presque tout le Péloponnèse » avec l'emploi très significatif en grec du mot composé *sunaptos*.
- Solin, V, 12, cite le Mont Neptunien en Sicile parce que celui-ci permet de « voir la mer de Toscane et l'Adriatique » (à la pointe nord-est de la Sicile, près de Messine).
- Pomponius Méla, II, 17, évoque le Mont Haimos qui a pour réputation d'être « tellement haut que du haut de son sommet, il laisse voir l'Euxin et l'Adriatique ».
- ¹² HA, Hadrien, XIII, 3 : « Il s'embarqua ensuite pour la Sicile et y fit l'ascension de l'Etna pour contempler le lever du soleil qui, à ce qu'on dit, offre une variété de couleurs qui forme un arc-en-ciel ». *Post in Siciliam nauigauit, in qua Aetnam montem conscendit, ut solis ortum uideret arcus specie, ut dicitur, uarium.*
- ¹³ HA, Hadrien, XIV, 3 : « Il avait gravi de nuit le mont Casius pour y contempler le lever du soleil lorsqu'un orage éclata et que la foudre frappa de son souffle la victime et le prêtre qui procédait au sacrifice ». *Sed in monte Casio, cum uidendi solis ortus gratia nocte ascendisset, imbre orto fulmen decidens hostiam et uictimarium sacrificanti asflauit.*
- ¹⁴ Pline l'Ancien, *Nat. Hist.*, V, 80 : « Le Mont Casius dont le sommet très élevé permet d'apercevoir le lever du soleil au quatrième quart, à travers les ténèbres, présentant par son parcours circulaire rapide une vue simultanée du jour et de la nuit ». *Casius, cuius excelsa altitudo quarta uigilia orientem per tenebras solem aspicit, breui circumactu corporis diem noctemque pariter ostendens.*
- Pline est repris presque mot pour mot par Solin, *De mirabilibus mundi*, 37.
- ¹⁵ Sén., *Ep.*, 89, 21 : « Vos palais ont beau faire éclater leurs splendeurs en tous lieux : ici sur des monts d'où l'œil embrasse un immense horizon de terre et d'eau (...) ». *Omnibus licet locis tecta uestra resplendeant aliubi inposita montibus in uastum terrarum marisque prospectum (...).*
- ¹⁶ Pline le Jeune, *Lettres*, II, 17, 3-5-21 : « De tous côtés ce ne sont que paysages variés (*uaria facies*) (...) De deux côtés et de face on découvre comme trois mers différentes; par derrière la vue s'étend sur la cour intérieure, le portique, la petite cour, le portique encore, puis l'atrium, enfin les bois et, dans le lointain, les montagnes (...) A ses pieds on a la mer, derrière soi des villas, à sa tête des forêts. Autant de paysages (*tot facies*), autant de fenêtres pour les distinguer et les réunir à la fois. »
- ¹⁷ Stace, *Silves*, II, 2.
- ¹⁸ Stace, *Silves*, II, 2.
- ¹⁹ Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 7 : « Imaginez une sorte d'amphithéâtre immense, tel que la nature seule peut le créer ».
- ²⁰ Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 13 : *Magnam capies uoluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. Neque enim terras tibi, sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam uideberis cernere.*

Existait-il un beau paysage chez les Romains ?

- ²¹ Pline le Jeune, *Lettres*, II, 17.
- ²² P. Grimal, *Les jardins romains*, Fayard, Paris, 1984.
- ²³ Maison du prêtre Amandus, Pompéi (Musée de Naples) et Villa d'Agrippa Postumus, Boscotrecase.
- ²⁴ Vitruve, *De Arch.*, VII 5, 5.
- ²⁵ Pline l'Ancien, *Nat. Hist.*, XXXV 116-117 : « **bois sacrés**, bosquets, collines, bassins, canaux artificiels, cours d'eau, bord de mer, suivant le désir de chacun, avec diverses silhouettes de gens à pied ou en bateau ou se dirigeant, sur la terre ferme, vers les villas, montés sur de petits ânes, ou en voiture, ou encore des gens en train de pêcher, de prendre des oiseaux, de chasser, voire de vendanger. Il y a, sur certaines de ses œuvres, des villas magnifiques dont l'entrée est un marécage... et bien d'autres telles gentillesse de la saveur la plus spirituelle... ».
- ²⁶ C'est ce que l'on appelle en peinture romaine les paysages sacro-idylliques.
- ²⁷ Par exemple à Zliten en Tripolitaine (Villa de Dar Duc Ammera), ou Sabratha (la Maison de l'Acteur Tragique présente un décor de villa et de mer).
- ²⁸ Ling, *Roman Painting*, Cambridge, 1991 ; Thagaard Loft 2003.
- ²⁹ Encore une fois, ce modèle se diffuse, comme en témoigne la peinture de jardin de la maison d'Ephèse, H2/21, dans la cour, datant de la fin du II^e siècle.
- ³⁰ Baldassare I. *et alii*, *La peinture romaine*, 2003, 154. L'exemple le plus célèbre est celui de la Villa de Livie à Prima Porta, (*Ad Gallinas Albas*) : après une balustrade au premier plan, puis une seconde derrière, avec des niches et arbustes qui la scandent, on a une végétation exubérante, luxuriante (avec de grands jeux de couleurs, et de dégradés). Au fond, il y a un ciel bleu, et une frange brune irrégulière qui évoque peut-être une grotte ou une guirlande végétale. On a ainsi, dans une pièce sans ouverture et souterraine, une ouverture de plain-pied sur un espace enchanteur, où tout croît sans souci des saisons.
- ³¹ Dans la Maison du Verger (cubiculum 8 et 12), il est net que le souci décoratif l'emporte sur le réalisme, même si on peut reconnaître les essences et les espèces (Ciarallo, 2001). Dans le Cubiculum 8, une fresque du III^e style, sur trois panneaux, montre statues, tablettes de marbre décorées de sujets peints, vases, oscilla, et oiseaux. Dans le Cubiculum 12, on note vases, niches, arbustes, végétaux répartis de façon symétrique, et serpent grim pant.
- ³² Grâce à cette maison, dont la fresque a été perdue mais dessinée à sa découverte, on sait que les artistes pouvaient juxtaposer les deux types modélisés de « paysages purs » : au premier plan, il y a un jardin luxuriant avec arbustes, plantes, oiseaux, niche avec divinités égyptiennes (Isis, Osiris, Harpocrate) et au 2^e plan, un paysage de villas à portiques.
- ³³ De plus, il n'y a pas de beauté dans la nature « brute », sans présence du sacré.
- ³⁴ Ovide, *Mét.*, III, 158-159 pour la grotte de Diane. Stace dit la même chose sur la villa de son mécène (déjà cité).
- ³⁵ Suétone, *Néron*, 31 : « Elle était si étendue qu'elle comprenait un triple portique d'une longueur de mille pas. Il y avait aussi une pièce d'eau, semblable à une mer, bordée de constructions donnant l'aspect de villes. En outre, on y trouvait des campagnes avec des champs cultivés, des vignobles, des pâturages et des forêts peuplées de troupeaux et d'animaux de toute espèce ».

Marie-Christine AGOSTO

**Ethique, esthétique et transcendance.
La beauté selon Nathaniel Hawthorne et Walt Whitman**

Que la création littéraire et artistique soit fondamentalement une recherche du beau ne semble pas aller de soi, à en juger par l'absence de théorisation et de représentation manifeste de la beauté dans les œuvres contemporaines. Si subsiste encore le sentiment du beau que suscitent les meilleures écritures, il est souvent relégué par la critique au mieux au subjectivisme, au pire à l'impressionnisme de l'expérience de lecture. Et rares sont les auteurs qui de nos jours osent clairement nommer la beauté. Aux Etats-Unis, il faut remonter à la tradition romantique, telle qu'elle fut (re) définie par le transcendantalisme émersonien du milieu du XIX^e siècle, pour rencontrer un discours littéraire explicite sur la question de la beauté, dans une période cruciale de l'histoire culturelle américaine, marquée par la volonté de se libérer de l'impérialisme esthétique de la vieille Europe. Des écrits théoriques d'Emerson – référence presque obligée puisqu'il fut le premier dès les années 1830 à donner à l'Amérique une philosophie propre – à la prose de Nathaniel Hawthorne à partir des années 1840 et à la poésie de Walt Whitman quelque dix années plus tard, c'est une riche moisson d'œuvres dédiées à la beauté qui s'offre à la réflexion, et qui nous intéresse tant pour les constantes qu'elle affirme que pour les divergences d'approche du rapport de l'esthétique à la transcendance et à l'humain. Historiquement, la rupture flagrante entre d'une part l'expression consciente, confiante et parfois exaltée de la beauté du monde, et d'autre part le repli solipsiste de l'art sur lui-même, le coupant ainsi de tout au-delà (en même temps que l'Amérique se refermait sur ses frontières), se situe vraisemblablement à la Guerre de Sécession si l'on se fie au changement de tonalité que l'on perçoit après 1860 dans l'œuvre de Whitman¹. C'est donc en amont de cette rupture que se place la présente analyse, sur un corpus qui portera principalement sur quatre textes courts d'Hawthorne, les poèmes de Whitman servant, en fin d'étude, de contre-point et d'ouverture.

Préambule

Un élément fécond de cette production du XIX^e siècle est sa capacité à nous faire entrevoir l'émergence d'une préoccupation éthique en littérature, liée à la progressive autonomie de l'art par rapport à la morale codifiée. En effet, si dans ces textes l'art prend sens pour lui-même, il n'est pas encore (comme il le deviendra au cours du XX^e siècle) totalement replié sur les expérimentations langagières et le « dire » reste indissociable du « faire » ; la valeur performative de l'écriture n'obère pas sa transitivité, et la « textualité » est pénétrée d'une pensée éthique, au sens où elle fait valoir un questionnement face à la vie et au monde, qui s'efforce de construire, par substitution à une pensée morale (moralisatrice) et normée, une position viable dans un environnement nouveau et encore incertain. L'émancipation de l'art par rapport à la morale prescriptive (essentiellement religieuse), et le glissement vers l'éthique et la quête de valeurs librement consenties, trouvent nettement leur expression chez Hawthorne (notamment dans *La Lettre écarlate*), et se doublent d'une préoccupation politique chez Whitman.

Cet infléchissement trouve sa source dans l'idéalisme paradoxal d'Emerson, dont l'écriture fait apparaître « une approche nouvelle » qui mêle « philosophie, littérature et connaissance de soi »². Ainsi, c'est le rapport problématique de la beauté du monde à l'absolu, et le caractère nécessairement éthique du geste de l'artiste pour peu qu'il sache percevoir intimement la vérité et la beauté du « kosmos », c'est-à-dire du monde perçu comme ordre et harmonie, qu'Emerson formalise dès 1836 dans le chapitre III de « Nature » consacré à la Beauté. Reconnaisant dans la nature une unité de couleurs, contours et formes, qui assurent une vision globale, il détermine trois degrés de l'expérience du beau : d'abord la dimension phénoménologique, liée à la seule perception et au sentiment de la beauté, dont il dit que si le bénéfice est psychologique et moral, il est impalpable et changeant, et en tant que tel relève de l'illusion ou du mirage ; puis la dimension spirituelle qui lie, dans une même idée de la beauté, nature physique et nature humaine, et dont s'inspire le sage, ou le héros ; enfin la dimension intellectuelle et artistique, condition du jugement esthétique et de l'accès à l'art, c'est-à-dire à la création de la beauté. Ces trois degrés de la beauté s'expriment dans ces aphorismes :

This beauty of Nature which is seen and felt as beauty, is the least part³.

Beauty is the mark God sets upon virtue⁴.

The production of a work of art throws a light upon the mystery of humanity. A work of art is an abstract or epitome of the world. [...] Thus is Art, a nature passed through the alembic of man⁵.

En conclusion du chapitre, Emerson fournit une définition finale dans une formule mémorable : « Il piu nell'uno » (« the many in one »), c'est-à-dire l'affirmation d'une unité, de l'absorption du *tout* dans le *un* : « nothing is quite beautiful alone; nothing is but beautiful in the whole »⁶.

Bien qu'elles émanent toutes les deux de la théorie émersonnienne, ce sont des visions contrastées, voire antagonistes, que donnent Hawthorne et Whitman de la beauté. L'étude proposée ici envisagera successivement, chez Hawthorne d'abord, la beauté comme métaphore, puis comme recherche, chez Whitman, enfin, la beauté comme dévoilement.

La beauté comme métaphore

Les quatre contes allégoriques d'Hawthorne les plus ouvertement consacrés à la beauté sont antérieurs à *La Lettre écarlate*, mais à maints égards le roman de 1851 synthétise les éléments de ces contes et en constitue l'aboutissement. Ces textes furent publiés en magazine entre mars 1843 et décembre 1844, et repris en 1846 dans le recueil *Mosses from an Olde Manse (Mousses du Vieux Presbytère* – ainsi intitulé d'après le nom de la demeure d'Hawthorne à Concord). Leurs similitudes structurelles et thématiques permettent de les regrouper par deux. D'une part, « The Birthmark » et « Rappaccini's Daughter », conçus sur un thème moral, livrent une version métaphorisée de la beauté ; d'autre part, deux textes moins connus, « The Artist of the Beautiful » et « Drowne's Wooden Image », abordent la beauté sous l'angle de la création.

Dans les deux premières nouvelles citées, la beauté est incarnée dans les personnages féminins, une figuration qui prend sens sous le regard des hommes – père, époux, amant – et ne peut donc être comprise qu'à partir de leur point de vue. A l'évocation du phénomène perceptif, lié au désir, à l'amour, à la volonté de puissance et de connaissance, s'ajoute la charge symbolique de l'idéalisation.

« The Birthmark » est une variante parabolique de l'idéalisme émersonnien : Aylmer, le prototype du savant fou hawthornien, confiant dans la possibilité de la science de maîtriser la nature, nourrit l'obsession d'extirper de la joue gauche de Georgiana, sa jeune et idéalement belle épouse, cette minuscule tache de naissance à laquelle la nouvelle doit son titre et qui, si elle fait pour la plupart des hommes le charme de Georgiana, pour Aylmer la tient en-deçà de la totale perfection. L'introduction de la nouvelle pose clairement les termes thématiques du conflit sur lequel est construit le récit :

In those days, when the comparatively recent discovery of electricity, and other kindred mysteries of nature, seemed to open paths into the region

of miracle, it was not unusual for the love of science to rival the love of woman, in its depth and absorbing energy⁷.

De fait, les premiers mots du texte (« In the latter part of the last century ») délimitent le contexte temporel du récit en renvoyant à la fin du XVIII^e siècle, période caractérisée par le dualisme entre le matériel et le spirituel, la physique et la métaphysique, le triomphe du progrès et du positivisme scientifique sur le caractère sacré et le mystère insondable de la vie. Dans son développement, la nouvelle raconte les différentes étapes du rituel alchimique qu'Aylmer fait subir à Georgiana, au demeurant victime consentante d'une foi sans limites dans les pouvoirs de son mari. Adepte d'une science érigée en religion, Aylmer est lui-même victime d'une tragique confusion des valeurs, qui mène son expérience à une issue fatale, l'élixir de vie qu'il administre à Georgiana se révélant à terme non pas guérir ou garantir l'immortalité mais agir comme poison.

Au plan mythique, « The Birthmark » est l'histoire d'un sacrifice humain (que la femme assume et revendique), orchestré par un personnage qui tient de Faust, par ses pouvoirs infinis, et de Pygmalion, amoureux de l'image idéale qu'il voudrait faire apparaître, et défiant le Créateur. Au plan philosophique, le récit met en scène, dans le rapport idéalisé de la beauté à la perfection, l'opposition entre l'approche scientifique et rationnelle de l'organisation du monde, et l'approche romantique, fondée sur l'idée d'une croissance organique de la vie, donc vouée à la finitude, à la pourriture et à la mort. Scientifique, érudit, philosophe, familier de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, Aylmer, par ses étranges expériences, pense avoir sondé tous les secrets des forces élémentaires de la nature, et tout savoir du principe même de la vie. Sa faille réside dans sa mégalomanie et son incapacité à accepter les limites de l'humain, dont il reconnaît pourtant le signe dans la tache symbolique, en forme de main : « the spectral hand that wrote mortality ». Toucher à la tache (« the fatal flaw of humanity ») revient, en termes métaphysiques, à toucher au mystère de la condition humaine ; espérer amender l'imperfection innée revient, en termes théologiques, à attenter à la marque indélébile de la faute originelle. Dans la tragédie qui se joue dans « The Birthmark », Hawthorne affirme, non sans humour (en jouant sur le cliché « to mar or to make », c'est-à-dire faire la ruine ou la fortune), la supériorité de la nature, gardienne de la fortune et du destin : « She permits us indeed to mar, but seldom to mend, and, like a jealous patentee, on no account to make »⁸. Ce faisant, il dénonce l'immoralité d'un idéalisme scientifique qui serait le produit de l'intelligence pure et froide (« pure intellect is pure devil »), personnifié par un être satanique et sans cœur (« a heartless scientific villain »). Si Aylmer concentre toute l'attention, ce n'est pas seulement à cause de sa stature usurpée de héros ; c'est

aussi parce qu'il incarne un pouvoir masculin diabolique, qui se mesure à la réification de la femme et à la réduction du personnage féminin à l'image de beauté qu'il véhicule.

C'est aussi le cas dans « Rappaccini's Daughter », où la beauté de Beatrice métaphorise simultanément la volonté de puissance maléfique de son père, le Professeur Rappaccini, plus soucieux de la science que de l'humain, ainsi que le désir amoureux de Giovanni, prototype du héros romantique et naïf, victime de la confusion des sens comme Aylmer était victime de la confusion des valeurs. Jeune étudiant pauvre, venu de Naples à l'Université de Padoue et soupirant tant de nostalgie pour son Sud ensoleillé natal que d'amour, Giovanni est présenté lui aussi comme un parangon de beauté. Ces trois figures, l'érudit machiavélique, le jeune romantique et la séductrice, sont aussi celles que l'on retrouve dans *La Lettre écarlate*. Fasciné par l'étrange jeune fille qu'il aperçoit dans le somptueux jardin botanique du palais de Rappaccini, et irrésistiblement pris de désir, Giovanni réussit à y pénétrer grâce à la complaisance de la logeuse. Horrifié de voir que le souffle de la belle est fatal aux fleurs, aux insectes et aux papillons du jardin, il se découvre très vite ensorcelé lui-même par l'air empoisonné et apprend avec effroi l'expérience satanique menée par Rappaccini et dont Beatrice est victime. Mais comme l'élément vital de Beatrice est le poison, l'antidote que Giovanni se procure ne peut la délivrer que par la mort.

Contrairement au savant fou de « The Birthmark », Rappaccini, s'il tire les ficelles de la tragédie et rend l'histoire possible, observe la scène dans l'ombre, une attitude qui synthétise la double fonction mythique et métafictionnelle du personnage, en réunissant dans une figure unique la démiurgie de Faust et de Pygmalion, et celle de l'écrivain. Par ailleurs, le sentiment amoureux qui pouvait être tu dans la situation conjugale de « The Birthmark », devient ici le moteur de l'intrigue. Il sous-tend le processus d'initiation sexuelle vécu par les deux personnages et que le cadre même du récit met en scène dans le cheminement exploratoire d'un espace clos à un autre espace clos, en faisant passer Giovanni de sa chambre au jardin interdit, par des passages sombres, des portes et un buisson épais.

Tout au long de la nouvelle, la jeune fille est associée à l'une des plantes du jardin, d'une rare luxuriance et d'une fragrance envoûtante. Elle est en effet, comme la plante vénéneuse du même nom, la *bella donna*, la « *Belle Empoisonneuse* », selon l'autre titre qu'Hawthorne lui-même propose, en français, dans son introduction à la nouvelle⁹ ; elle est la femme fatale, porteuse à la fois d'un destin funeste et d'une promesse de bonheur, ainsi que le souligne l'étymologie de son nom : Beatrice, « celle qui rend heureux ». C'est aussi une allusion à Beatrice Portonari, qui inspire Dante.

Le récit s'inscrit dans la tradition métaphysique de la renaissance initiatique, telle que la décrit Mircea Eliade¹⁰ – une renaissance qui ne répète pas la naissance première mais qui mène l'individu à un mode nouveau d'existence et à la conscience de sa nature culturelle, sexuelle et mortelle. Loin du sens dickensien d'une initiation sociale visant la sage acceptation du monde, le récit d'initiation d'Hawthorne est une voie d'accès aux vérités éternelles sur la condition humaine, en même temps qu'il glorifie la mission dont est investi l'artiste de porter au jour ces vérités. Dans les textes d'Hawthorne, la beauté, non dénuée de l'idée chrétienne de tentation, préside au rite initiatique qui ouvre la voie vers la maturité sexuelle, symbolisé ici par le poison, un avatar du filtre d'amour des contes, et de là vers la solitude existentielle et la conscience de la mort. Le cheminement de Giovanni suit ce que Jean-Jacques Malroux décrit comme l'expérience du péché chez Hawthorne : « c'est l'expérience regardée en face, sans envisager la fuite, expérience du mal, expérience de la désintégration qui commence avec le premier souffle »¹¹.

En effet, traversée par un double intertexte fondateur (la Bible, *La Divine Comédie*), la nouvelle est une variante allégorique du mythe d'Adam et Eve, avec une végétation qui serpente (« serpentlike ») dans un jardin d'Eden ambigu où des « influences malignes » (« malignant influences ») se cachent sous l'apparente harmonie. La description du lieu traduit un conflit latent dans la fiction d'Hawthorne entre la morale sexuellement répressive héritée du mythe chrétien et la nostalgie d'une lointaine vision païenne enfouie, mais dont la pureté jaillit encore avec une force régénératrice : ainsi jaillit l'eau de l'ancienne fontaine en marbre, dont on découvre les ruines au centre du jardin de Rappaccini, une fontaine décorée de la statue de Vertumne. Dans la mythologie gréco-romaine, Vertumne, Dieu d'origine étrusque, protecteur de la végétation, personnifiait le changement. Ovide lui prête des amours avec la nymphe romaine Pomone, gardienne des fruits, du retour des saisons et de la fécondité de la terre. Cette opposition entre le mythe naturaliste et le mythe chrétien est reprise dans la topographie de *La Lettre écarlate* par le contraste entre l'architecture contrainte des lieux publics de la loi puritaine et les lieux du secret, métaphorisés par l'eau vive et les cercles de lumière dans la forêt où se retrouvent les amants.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans « La fille de Rappaccini », l'évocation de l'eau jaillissant de la fontaine (« The water continued to gush and sparkle into the sunbeams as cheerfully as ever ») fait écho à l'imagerie de la lumière utilisée pour décrire Beatrice, qui est « belle comme le jour », dont la voix est « riche comme un coucher de soleil sous les tropiques », et qui, comme la fontaine, regorge « de vie, de santé et d'énergie ». L'imagerie est identique dans *La Lettre écarlate* où la beauté d'Hester Prynne est associée à la fois à la sensualité impalpable de la lumière et à la profondeur mysté-

rieuse des lieux sombres, celle qui caractérise la forêt des retrouvailles autant que celle, métaphorique, de la forêt-chevelure. Dans les textes d'Hawthorne, luxuriance, opulence, volupté orientale, participent de la représentation féminine de la beauté, complétée par l'intensité chromatique : le rouge de la lettre, celui de la tache de naissance, celui de la marque de la main de Beatrice sur le poignet de Giovanni lorsqu'elle l'empêche de cueillir une fleur empoisonnée, et de façon générale toute les variantes lexicales de cette couleur : « deep crimson », « rosiness », « blush », « rush of blood », « brilliant glow », « purple print »... Si la symbolique traditionnelle attribue au rouge toutes les insolences – violence, péché, passion, feu, sang, amour, enfer – c'est aussi par excellence *la* couleur, car comme le rappelle Michel Pastoureau, dans *Le petit livre des couleurs* :

Parler de “couleur rouge” est presque un pléonasme. [...] *coloratus* en latin, ou *colorado* en espagnol, signifient à la fois “rouge” et “coloré”. En russe, *krasnoï* veut dire “rouge”, mais aussi “beau” (étymologiquement, la place Rouge est la “belle place”). Dans le système chromatique de l'Antiquité, qui tournait autour de trois pôles, le blanc représentait l'incolore, le noir était grosso modo le sale, et le rouge était la couleur, la seule digne de ce nom. La suprématie du rouge s'est [alors] imposée à tout l'Occident.¹²

Donc, si le rouge est associé à la beauté, et si le rouge est *la* couleur, la beauté serait bien, comme la couleur, ce qui rend visible l'invisible et confère une réalité sensible à l'Idée.

La critique féministe s'est emparée de ces deux contes pour dénoncer « l'histoire d'un meurtre déguisé en idéalisation, une histoire de haine déguisée en histoire d'amour, l'histoire d'une névrose déguisée en démarche scientifique »¹³. Elle y voit l'expression à la fois de la répulsion des hommes pour la physiologie féminine et de la frustration que leur inspire son mystère. Elle met aussi en accusation l'oppression de la beauté parfaite que subissent les femmes dans toutes les sociétés sexistes, dont la nôtre. La lecture féministe de « The Birthmark » souligne que la beauté et la perfection féminines recherchées ne sont que physiques, et fait valoir que comme la perfection à atteindre devient synonyme de non-existence, la logique de l'histoire mène à l'idée implicite que la plus belle des femmes est celle que l'on ne voit pas et que la plus parfaite d'entre elles est une femme morte : « “The Birthmark” is a parable of women's relation to the cult of female beauty, a cult whose political function is to remind women that they are, in their natural state, unacceptable, imperfect, monstrous »¹⁴. Le propos d'Hawthorne est pourtant plus ambigu. Les échecs répétés des hommes (ceux d'Aylmer dans « The Birthmark », ou ceux d'Owen dans « The Artist of the Beautiful » *cf. infra*), la vanité et l'ambivalence des femmes, la conscience de la nature humaine divisée, sont autant

Marie-Christine Agosto

de signes que les apparences sont incertaines. Comme le « caillou sous le diamant » de l'alchimiste, le visage de la beauté sert de miroir où se projettent des fantasmes et renvoie au premier degré de définition d'Emerson : la beauté illusion. Les dédoublements des personnages – une constante chez Hawthorne – et la théâtralisation de ses récits répondent à la distanciation ironique avec lui-même qu'il exploite dans la préface introductive à *La Lettre écarlate* et qui est déjà en germe dans l'ouverture bouffonne de « La fille de Rappaccini » : il y avance en narrateur masqué, prétendant authentifier le texte tout en se défaussant sur un auteur fictif qu'il nomme Monsieur de l'Aubépine et qui n'est jamais que son double.

La beauté comme recherche

La mise à distance critique est plus évidente encore dans les textes où la quête de la Beauté sous-tend une réflexion sur l'activité créatrice et sur la genèse de l'œuvre d'art : c'est le cas de « The Artist of the Beautiful » et « Drowne's Wooden Image ».

La première nouvelle est centrée non sur l'incarnation féminine d'une beauté naturelle mais sur une approche idéale de la Beauté et sur la possibilité de sa représentation sensible. Le protagoniste de la nouvelle, Owen Warland, un jeune horloger talentueux, d'une infime minutie, consacre son art à essayer de recréer la forme et le mouvement qu'il observe dans la nature et qui font la beauté et le mystère de la vie. Le récit suit l'évolution de cette recherche esthétique, entretenue dans un premier temps par le sentiment amoureux qu'Owen éprouve pour Annie Hovenden, la fille du vieux maître horloger, dont il pense, à tort, qu'elle est la seule à le comprendre. Puis elle est ralentie par divers obstacles, échecs, hésitations, et marquée par des moments de doute, de solitude et d'abandon. A la fin de l'histoire, alors qu'Owen veut offrir à Annie, à présent mariée au forgeron Danforth, et mère de famille, l'objet fabuleux qu'il a fabriqué – un étrange papillon mécanique doué de vie – le bébé d'Annie écrase entre ses doigts patauds le précieux symbole du beau, détruisant ainsi aux yeux de tous sauf de l'artiste la possibilité d'en retenir le mystère.

Comme dans les autres nouvelles la description de la beauté convoque le lexique de la magnificence et de la lumière : gloire, perfection, splendeur, richesse, brillance, radiance, émanent de l'objet, présenté comme un joyau, éclatant de pourpre et d'or, et paré d'ébène, de perles et de pierres précieuses. Mais c'est surtout l'irréalité de l'objet qui frappe, son caractère indéfinissable, participant à la fois de la créature vivante et du mécanisme astucieux, et sa nature éphémère qui pourtant emplit l'artiste de bonheur. Par focalisation interne, en suivant la pensée du personnage, le texte se nourrit des multiples

tentatives de capter l'essence même de la beauté. Il acquiert une dimension didactique lorsqu'il tente de circonscrire le beau à partir de ce qu'il n'est pas : le beau se démarque du joli, du sublime, de l'utilitaire, et n'a rien à voir non plus avec les mécanismes horlogers de mesure du temps, ni avec le mouvement perpétuel, techniquement exploitable à des fins commerciales et pratiques. Infiniment grand ou infiniment petit, il est présenté comme insaisissable : « The Beautiful Idea has no relation to size, and may be as perfectly developed in a space too minute for any but microscopic investigation, as within the ample verge that is measured by the arc of the rainbow »¹⁵.

Mais c'est aussi par la structuration de la nouvelle qu'Hawthorne nous permet de cerner son idée de la beauté. La distribution des personnages répond aux polarités de la délicatesse et du grossier, de la grâce et de la force monstrueuse. Owen s'oppose au forgeron Danforth, neveu du maître horloger et futur époux d'Annie, comme le travail de l'or s'oppose au travail du fer, l'air au feu, l'organique au mécanique, le cœur à la raison, le pouvoir de l'imaginaire à toute finalité pratique de la création. Accusé de sorcellerie par le vieux Hovenden (sans référence morale toutefois), et incompris par la famille de ce dernier, avec ses trois générations réunies, Owen est le prototype de l'artiste solitaire face à une société matérialiste, réfractaire au sentiment esthétique. De ce fait, s'il apparaît comme le double de l'auteur, dans une allégorie qui prend valeur de manifeste ou de plaidoyer pour l'art, et met en scène le processus de création, il orchestre aussi, par ce même dédoublement, une approche indirecte et ironique par rapport à la vision romantique de l'artiste. Dans les intrusions auctoriales dont il est coutumier, Hawthorne dénonce l'illusion d'une représentation sensible de la beauté, qu'elle se reflète naturellement dans la figure féminine (comme dans les précédentes nouvelles présentées), ou qu'elle prenne forme dans l'œuvre d'art :

[Annie] was the visible shape in which the spiritual power that [Owen] worshipped, and on whose altar he hoped to lay a not unworthy offering, was made manifest to him. Of course he had deceived himself; there were no such attributes in Annie Hovenden as his imagination had endowed her with. She, in the aspect which she wore to his inward vision, was as much a creation of his own, as the mysterious piece of mechanism would be were it ever realized¹⁶.

Plus loin, il compare la quête vaine du philosophe à atteindre la vérité et la tension de l'art vers le toujours inachevé :

The prophet dies; and the man of torpid heart and sluggish brain lives on. The poet leaves his song half sung, or finishes it, beyond the scope of mortal ears, in a celestial choir. The painter—as Allston¹⁷ did—leaves half

his conception on the canvas, to sadden us with its imperfect beauty, and goes to picture forth the whole, if it be no irreverence to say so, in the hues of Heaven. [...] This so frequent abortion of man's dearest projects must be taken as a proof, that the deeds of earth, however etherealized by piety or genius, are without value, except as exercises and manifestations of the spirit¹⁸.

« The Artist of the Beautiful » peut se lire comme une mise en fiction de la théorie émersonnienne de la beauté, et rappelle ouvertement les lignes où le penseur décrit le faste de pourpre et d'or d'une nature féconde animée par le mouvement continu des papillons. Owen Warland serait alors le pur produit d'une pensée transcendentaliste qui cherche à allier esprit et matière. La nouvelle d'Hawthorne semble illustrer jusqu'à la conclusion d'Emerson : « The beauty that shimmers in the yellow afternoons of October, who ever could clutch it? Go forth to find it, and it is gone: it is only a mirage as you look from the window of diligence »¹⁹. Tout cela est trop transparent pour ne pas inspirer la méfiance, et le lecteur familier d'Hawthorne se délectera de l'ambiguïté d'interprétation, qui fait tour à tour osciller le texte entre la célébration extatique de la vision romantique de l'art et la satire de l'idéal esthétique transcendentaliste.

L'ambiguïté triomphe dans « Drowne's Wooden Image » autour de la figure non d'un artiste romantique mais d'un modeste artisan du port de Boston, dénué d'imagination, soudain saisi d'un bref coup de génie qui le perturbe et vire presque au grotesque. Sculpteur de proues, Drowne qui n'a jamais réalisé que des figurines sans vie (George III²⁰, Britannia, l'amiral Vernon²¹, le Général Wolfe²²), s'applique un jour, comme sous l'influence d'une passion secrète, à réaliser une commande de toute beauté, une statue de chêne aussi vivante que nature. Réduit contre son gré à l'isolement des artistes, Drowne se confie à un jeune peintre alors à ses débuts, John Singleton Copley²³, qui deviendra l'un des plus célèbres portraitistes américains du XVIII^e siècle, et qu'Hawthorne introduit physiquement dans la nouvelle comme confident, observateur et prétexte d'échanges théoriques esthétiques sur l'insuffisance de la seule technique et la nécessité de la flamme intérieure. A la fin de l'histoire, le dévoilement de la statue réalisée par Drowne fait apparaître une femme d'une beauté éclatante et d'un charme exotique, dont le modèle, une noble portugaise, reste ignoré du public (et donc aussi du lecteur), caché par son protecteur, le Capitaine Hunnewell, commanditaire du portrait.

Le brouillage de la limite entre le modèle et sa représentation est significatif du geste d'Hawthorne à simultanément faire voir et cacher, couvrir d'une main ce qu'il découvre de l'autre. Son romantisme n'est pas celui du

clair de lune de l'épanchement, mais celui d'un territoire entre ombre et lumière, le lieu du retrait, du masque et du faux-fuyant. Comme on l'a vu, son langage allégorique fait passer de l'image au symbole et au mythe. Il exprime le mystère et explore les limites de la conscience et du concevable. En tant que symboliste, Hawthorne ne se départit jamais totalement d'une pensée dualiste qui invite à la lecture de l'idéal sous le réel et tend vers une transcendance inaccessible. En même temps, le recours à l'image (quelque peu perdue dans le titre français de la nouvelle « La Statue de bois ») rappelle qu'avant d'être érigée en doctrine, science ou croyance, l'esthétique est avant tout une configuration du sensible. C'est aussi un hommage aux ressorts fondamentalement humains, matériels et terrestres de l'art, et une façon de rendre justice à sa vocation première non de transmettre mais de créer, non de « dire » mais de « faire ».

C'est pourquoi tous les artistes solitaires d'Hawthorne, même avec l'humour dont l'histoire de Drowne est empreinte, préfigurent la noble stature et le geste libérateur d'Hester Prynne, qui par son art de la lettre se fait créatrice de beauté et maîtresse de son destin. Hawthorne, en son temps, n'était finalement pas loin de la définition que donna plus récemment Malraux de la création artistique, dont il disait qu'elle cherche moins à atteindre le beau, ou à rendre une Idée du Beau, qu'à proclamer l'indépendance de l'homme par rapport au monde hostile qui l'entoure.

La beauté comme dévoilement

A l'opposé de la beauté voilée, dangereuse et mystérieuse des contes d'Hawthorne, celle que célèbre, dix ans plus tard, la poésie de Whitman naît de la contemplation émerveillée du monde, de l'acceptation de toutes les forces à l'œuvre dans la nature et constitutives de son mystère. Si, contrairement à Hawthorne, Whitman ne théorise pas sur la beauté dans les poèmes de *Leaves of Grass*, où le terme n'est d'ailleurs jamais utilisé, en revanche il en parle abondamment dans la préface à la première édition de 1855. Il récuse l'idée que la beauté et le caractère sacré de tout ce qui se voit, se montre ou se démontre, soient surpassés par le mythe : « As if the beauty and sacredness of the demonstrable must fall behind that of the mythical! »²⁴. Ses poèmes chantent l'harmonie cosmique emersonnienne (« il piu nell'uno », « the many in one », « le tout dans le un ») dans la diversité et la richesse géographique, biologique, sociologique, humaine, dans une réconciliation de tous les contraires et une indifférenciation qui seule peut rendre compte de l'unité première. Donnant à voir, dans une perception unique, le grandiose et le commun, le trivial et le sublime, son écriture brasse, égalise, juxtapose et coordonne, efface toutes les hiérarchies et les limites, et proclame la jouissance physique

Marie-Christine Agosto

du corps humain, du corps du monde et du réel, comme seule voie d'accès au sacré. Chez Whitman, la transcendance n'est pas un principe supérieur ou séparé de l'être, mais s'incarne dans tout ce qui est :

I believe in the flesh and the appetites,
Seeing, hearing, feeling, are miracles, and each part and tag of me is a miracle.
Divine am I inside and out, and I make holy whatever I touch or am touch'd from,
The scent of these arm-pits aroma finer than prayer,
This head more than churches, bibles and all the creeds.²⁵

Si les contes d'Hawthorne laissaient entrevoir la confusion des sens et le brouillage du sens, Whitman au contraire est le poète des sens assumés. Contrairement à Hawthorne, toujours porté vers le passé et le lointain, vers le remords, le ressassement et l'expiation de la faute, Whitman, chantant son pays, fait de la recherche esthétique un acte politique : « The United States themselves are essentially the greatest poem »²⁶ ; et il se joue des barrières du temps : « Past, present and future are not disjoined but joined »²⁷. Conscient comme son aîné du rôle démiurgique du poète, il proclame le droit de l'artiste à se dresser sans honte, dans une totale ignorance du sens de l'orgueil ou du péché.

C'est dire aussi que l'on passe d'une beauté idéalisée et inaccessible, à laquelle s'attache encore Hawthorne, à une beauté concrète et présente dans la réalité quotidienne, d'une « beauté désirée » à une « beauté démocratisée », pour emprunter aux catégories de Georges Vigarello²⁸. Whitman n'a pas besoin de recourir aux figures historiques héritées de la Renaissance pour convoquer l'image de la beauté qu'il ne conçoit pas comme une notion culturelle et lointaine, mais naturelle et cosmique. La fascination pour une beauté ineffable cède la place à l'affirmation d'une beauté tangible dont l'abondance est signe de mise en partage. C'est pourquoi elle n'est plus dans la « représentation » mais dans la « présentation ».

Les textes de Whitman disent moins la beauté (en tant qu'idée ou image) que le sentiment de la beauté devant la manifestation du principe actif du monde : « All beauty comes from the beautiful blood and a beautiful brain », « the fruition of beauty is no chance of hit or miss ...it is inevitable as life... it is exact and plumb as gravitation »²⁹. Sa poésie est fondée sur une homologie entre l'univers, l'homme et le poème, qui s'exprime non seulement par un jeu de correspondances, mais par un semblable développement organique, participant ainsi de ce que Coleridge appelait la fonction *esemplastique* du langage et de l'imagination, c'est-à-dire la fonction unifiante et la capacité de façonner le *un* : « to shape in one », écrivait Coleridge³⁰. Avec

la forme ouverte du vers libre, contrairement aux formes contraintes fermées comme des tombeaux, les chants de *Leaves of Grass*, au fil de leurs 1334 vers et de leurs huit éditions (de 1855 à 1891), répondent à une esthétique de la croissance, écho d'un monde en devenir et d'un poème en constante évolution. C'est pourquoi les poèmes de Whitman résistent mal à la coupure et au prélèvement de la citation, car dans leur flux ininterrompu, le poète s'affirme comme l'homologue de la continuité du monde.

Si l'écriture d'Hawthorne, fondée sur la figuration, convoque une esthétique visuelle, celle de Whitman, par le recours aux modulations rythmiques et acoustiques, produit une esthétique essentiellement musicale et auditive :

I hear bravuras of birds, bustle of growing wheat, gossip of flames, clack
of sticks cooking my meals.
I hear the sound I love, the sound of the human voice,
I hear all sounds running together, combined, fused or following,
Sounds of the city and sounds out of the city, sounds of the day and
night, [...]

I hear the chorus, it is a grand opera,
Ah this indeed is music – this suits me.

A tenor large and fresh as the creation fills me,
The orbic flex of his mouth is pouring and filling me full.³¹

Ces quelques vers donnent à entendre le bruit du monde, tant par les sonorités que par une syntaxe bâtie sur les constructions anaphoriques, le balancement binaire, la prolifération de la liste, les reprises et les enchaînements par anadiplose. Toute l'activité humaine est ici rassemblée et unifiée, non pas par indifférenciation mais par égalisation des valeurs. La beauté se regarde moins qu'elle ne s'éprouve, musicalement et linguistiquement, portée par le souffle de la voix, l'écho des reprises et des allitérations et par l'ampleur du vers. Le vers libre met en valeur le schéma de base d'un rythme iambique, entrecoupé de quelques anapestes, calqué sur le pas du marcheur ou de l'inventeur du monde, sur la cadence de la parole et sur la progression du dévoilement. Car chez Whitman, « tout se passe comme si l'univers attendait l'homme pour être dit »³².

Dans *Leaves of Grass*, la convocation whitmanienne de la beauté suppose un *continuum* et une vision totale. Elle prend forme au-delà des contradictions du langage, dans une dialectique qui tend à résoudre les contraires et à les sublimer. Elle naît aussi de l'émerveillement ressenti à l'idée – sinon à la vue – des possibilités infinies du territoire, et se nourrit de l'optimisme suscité par une nation en pleine expansion, que les artistes américains, maîtres

Marie-Christine Agosto

de leur histoire et dépositaires des droits à une nouvelle culture, pouvaient librement exprimer dans les quelque décennies séparant la Conquête de la Guerre de Sécession. Cette dernière fait irrémédiablement basculer la vision, comme en témoignent les textes en prose tardifs de Whitman. En 1892, dans un monde postérieur à la fracture, *Specimen Days* ne peut plus dire, au mieux, qu'une beauté fragmentaire, une esthétique des ruines. Bien que travaillée par les figures stylistiques, rhétoriques et rythmiques dont Whitman est coutumier, la prose de *Specimen Days* procède d'un mouvement de patiente reconstruction d'une histoire personnelle, historique et nationale, et non plus de la vision synthétique et syncrétique qui surgissait dans le jaillissement verbal et le déferlement incantatoire de *Leaves of Grass*.

Tout en restant orientée par l'approche sensible, l'esthétique que révèlent les œuvres de ces deux romantiques diffère en ce que les sens sont patents et nécessaires chez Whitman, troubles et cachés chez Hawthorne. En effet dans l'esthétique du lointain et de la dissimulation, Hawthorne traque non seulement la beauté idéale, mais aussi la compréhension et la maîtrise du principe de création. La quête d'une telle beauté, reflet d'une intériorité qui ne cesse de poser question, est le signe d'une tension coupable vers un mystère qui échappe à l'humain. A l'opposé, la beauté whitmanienne se montre au grand jour ; appréhendée dans son immédiateté, elle s'apparente alors à cet état de plénitude que le poète invite à habiter, elle est garant de la construction d'un monde et de la primauté de l'humain.

C'est pourquoi à l'inverse de la vision essentialiste d'Hawthorne d'une beauté figée et redondante, quoiqu'insaisissable, les poèmes de Whitman offrent une vision processuelle de la beauté, une beauté qu'ils font advenir, au lieu de la représenter. Chez Whitman, la beauté n'est pas le reflet d'un sens ou d'une conscience à explorer, mais participe du dévoilement immédiat du sens, dans des instants épiphoniques comme il s'en produit parfois lorsque, comme le suggère François Cheng, le monde vous fixe du regard³³.

Marie-Christine Agosto
Université de Brest, UEB
EA 4249 HCTI, ISHS

Bibliographie

- ATHENOT, Eric, *Walt Whitman. Poète-cosmos*. Paris, Belin, « Voix américaines », 2002.
- CHENG, François, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria* [1817], dans *Poems and Prose*, London, Penguin Books, 1957.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Essays* [1836], *The Essays of Ralph Waldo Emerson (Collected Works of Ralph Waldo Emerson)*, eds. A.R. Ferguson, J. Ferguson Carr, Cambridge (Massachusetts), Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- FETTERLEY, Judith, « Women Beware Science: “The Birthmark” », dans *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana UP, 1978 (repris dans *The Scarlet Letter*, ed. Leland S. Person, New York, London, Norton Critical Edition, 2005).
- HAWTHORNE, Nathaniel, « The Birthmark », « Rappaccini’s Daughter », « The Artist of the Beautiful », « Drowne’s Wooden Image », dans *Mosses from an Olde Manse* [1846], dans *Nathaniel Hawthorne’s Tales*, ed. James McIntosh, New York, London, Norton Critical Edition, 1987.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *The Scarlet Letter* [1851], ed. Leland S. Person, New York, London, Norton Critical Edition, 2005.
- LAUGIER, Sandra, *Ralph Waldo Emerson : l'autorité du scepticisme*, introduction au n° 91 de la *Revue Française d'Etudes Américaines*, Paris, Belin, février 2002.
- MALROUX, Jean-Jacques, *Vivants Piliers*, Paris, Julliard, 1960.
- PASTOUREAU, Michel, *Le petit livre des couleurs*, Paris, éditions du Panama, 2005.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté*, Paris, Seuil, 2004.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass* [1855], New York, London, Everyman’s Library, 1968 ; *Leaves of Grass and Other Writings*, ed. Michael Moon, New York, London, Norton Critical Edition, 2002.
- WHITMAN, Walt, *Specimen Days & Collect* [1882], New York, Dover Publications, 1995.

notes

- ¹ Cette évolution sera brièvement évoquée à la fin de cet article, suggérant une possible orientation de la réflexion sur l'écriture de la beauté, vers des perspectives contextuelles, historiques et culturelles plus larges. Pour importantes qu'elles soient, ces perspectives ne seront pas explorées plus avant dans cet article, dont elles auraient modifié le format et la direction. Dans l'approche synchronique retenue (1840-1855), et à la lumière de la théorie d'Emerson, la réflexion se concentre sur quatre nouvelles d'Hawthorne et certains poèmes de Whitman, notamment « Song of Myself », dans *Leaves of Grass*.
- ² Sandra Laugier, *Ralph Waldo Emerson : l'autorité du scepticisme*, introduction au numéro 91 de la *Revue Française d'Etudes Américaines*, février 2002, 6.
- ³ Emerson, *Nature* [1836], chapitre III : « Beauty », alinéa 1.
- ⁴ *Ibid.*, alinéa 2.
- ⁵ *Idid.*, alinéa 3.
- ⁶ *Ibid.*, alinéa 3.
- ⁷ N. Hawthorne, « The Birthmark », *Hawthorne's Tales*, Norton, 118, l. 7-10.
- ⁸ *Ibid.*, 122, l. 30-31.
- ⁹ « Béatrice ; ou la Belle Empoisonneuse ».
- ¹⁰ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- ¹¹ Jean-Jacques Malroux, *Vivants Piliers*, Paris, Julliard, 1960, 58.
- ¹² Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, Paris, éditions du Panama, 2005, 31.
- ¹³ Judith Fetterley, « Women Beware Science: "The Birthmark" », dans *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana UP, 1978, 22-33. Repris dans *The Scarlet Letter*, ed. Leland S. Person, Norton Critical Edition, 2005, 718.
- ¹⁴ *Ibid.*, 721.
- ¹⁵ N. Hawthorne, « The Artist of the Beautiful », *Hawthorne's Tales*, Norton, 161, l. 33-36.
- ¹⁶ *Ibid.*, 170, l. 7-14.
- ¹⁷ Washington Allston (1779-1843), peintre américain d'inspiration romantique qui, à sa mort, laissa inachevée sa toile *Belshazzar's Feast*.
- ¹⁸ N. Hawthorne, « The Artist of the Beautiful », *Hawthorne's Tales*, Norton, 172, l. 11-20.
- ¹⁹ Emerson, *Nature* [1836], chapitre III : « Beauty », alinéa 1.
- ²⁰ La figurine, avec son regard fixe, sa perruque blanche et son manteau écarlate, est présentée comme une reproduction d'une grande qualité technique et d'une remarquable ressemblance.
- ²¹ Edward Vernon (1684-1757), amiral britannique.
- ²² Général James Wolfe (1727-1759) considéré comme un héros par les colons britanniques, fut tué au cours de la bataille du Québec.
- ²³ John Singleton Copley (1738-1815), portraitiste américain, né à Boston et marié à la fille d'un marchand importateur de thé (ce thé qui fut jeté dans le port de Boston lors de la célèbre « Boston Tea Party » en 1773), se trouva au cœur de la tourmente politique qui précéda la Révolution. Ayant des amis dans les deux camps opposés, il fut considéré comme un sympathisant des Tories, et en 1774 il dut quitter définitivement Boston pour Londres

où Benjamin West avait déjà installé son atelier. Ces deux portraitistes, qui continuèrent à travailler sur des thèmes et des sujets américains, contribuèrent à faire évoluer l'art américain du portrait, à le libérer des exigences de la simple ressemblance pour y insuffler la force de l'imagination. L'introduction de Copley dans la nouvelle d'Hawthorne sert aussi de marqueur temporel qui permet de situer le récit.

²⁴ W. Whitman, « Preface to the 1855 edition of *Leaves of Grass* » [1855], § 4.

²⁵ W. Whitman, *Leaves of Grass*, « Song of Myself », section 24.

²⁶ W. Whitman, « Preface to the 1855 edition of *Leaves of Grass* » [1855], § 2.

²⁷ *Ibid.*, § 10.

²⁸ Georges Vigarello, *Histoire de la beauté*, Paris, Seuil, 2004. Ces expressions marquent les étapes de sa démonstration : voir parties 4 et 5.

²⁹ W. Whitman, « Preface to the 1855 edition of *Leaves of Grass* » [1855], § 10.

³⁰ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, chapitre X [1817], dans *Poems and Prose*, London, Penguin Books, 1957, 184.

³¹ W. Whitman, *Leaves of Grass*, « Song of Myself », section 26.

³² François Cheng, à propos de la relation des poètes et des peintres chinois avec la beauté du monde. *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006, 103-104.

³³ *Ibid.*, 104.

Gilles CHAMEROIS

**« Plain Jane » et « pretty Lizzy » :
la question de la beauté dans les adaptations
de *Jane Eyre* et de *Pride and Prejudice***

*L'art grec nous a appris qu'il n'y a pas de surface vraiment belle
sans une terrifiante profondeur* (Nietzsche)¹.

Précisons d'emblée la portée de notre analyse : la beauté en question sera celle du visage féminin au cinéma, et nous nous limiterons pour l'essentiel à deux films, *Pride and Prejudice* de Joe Wright et *Jane Eyre* de Francesco Zeffirelli². Nous ne considérerons que de manière épisodique les romans et le processus d'adaptation en tant que tel. Celui-ci sera toutefois le point de départ de nos interrogations, avec cette remarque préliminaire : par rapport à celles des adaptations cinématographiques, les héroïnes des adaptations télévisées sont plus facilement quelconques, traduction de « plain » qui ne manque pas d'intérêt. Cette remarque nous amènera à nous poser la question de la valeur de la beauté dans les romans et dans leurs adaptations, et nous verrons qu'en première approximation cette valeur est relative. Cette réduction de la beauté à sa valeur quantifiable, et en dernier ressort essentiellement à sa valeur d'échange, ne manque bien sûr pas de poser problème, elle est néanmoins un premier moyen d'aborder ce qui sera notre thèse centrale : la beauté ne prend sens que dans la relation. C'est à cette lumière que nous scruterons les visages si différents de Keira Knightley d'abord, de Charlotte Gainsbourg ensuite, et la manière dont chacun pose la question de la relation au monde dans l'économie générale du film, et dans les moments de crise révélateurs.

L'adjectif « pretty » est bien celui qui est associé le plus souvent à Elizabeth dans *Pride and Prejudice* (24, 27, 160, 259³), Darcy emploie même l'adjectif « tolerable » (13), mais l'important est que Jane Bennet est plus belle, si l'on veut bien pour l'instant accepter une définition toute provisoire de la beauté comme haut degré de la joliesse. C'est que cette joliesse peut être graduée, et même quantifiée, par exemple par Mrs Bennet (« [Lizzy] is not half

as handsome as Jane », 6) ou par Elizabeth elle-même (« you were about five times as pretty as every other woman in the room », 16), et cette quantification est importante pour établir une valeur sur le marché matrimonial. Ceci est explicite dans la plupart des romans de Jane Austen, nous ne prendrons que l'exemple le plus évident, celui de *Mansfield Park*, qui dès la première page annonce : « there certainly are not so many men of large fortune in the world, as there are pretty women to deserve them »⁴. Le marché matrimonial est présenté en termes d'offre et de demande, et à la valeur du patrimoine de l'homme répond celle de la beauté de la femme, quantifiable également dans un implicite système d'équivalence. C'est celui qui fonde un des passages les plus souvent cités de *Pride and Prejudice*, la remarque ironique d'Elizabeth lorsqu'elle prétend être tombée amoureuse de Darcy à la vue de son domaine, « from my first seeing his beautiful grounds at Pemberley » (244). Ce glissement métonymique de la beauté de l'homme à celle de son domaine cache d'autres glissements, qui font effectivement s'équivaloir dans un premier temps la taille d'un domaine et sa beauté, un « beau domaine » est d'abord un grand domaine, et dans un deuxième temps la beauté de la femme et la taille du domaine auquel elle peut aspirer.

Jane Eyre, quant à elle, se décrit elle-même comme « plain » (109, 143, 179, 284, 291, 471⁵), et elle l'est surtout par rapport à sa rivale Blanche Ingram. Dans l'univers de Charlotte Brontë comme dans celui de Jane Austen, cette différence renvoie à une différence sociale, et la beauté de Blanche Ingram et le caractère quelconque de Jane vont de pair avec le rang de chacune. Jane est « disconnected, poor, and plain »⁶ et les trois adjectifs vont naturellement ensemble. De toutes les adaptations, celle qui met en lumière ce lien de la manière la plus crue est sans doute l'adaptation par la BBC en 1983⁷. L'ascension sociale semble inaccessible à Jane exactement dans la même mesure que la beauté de Timothy Dalton semble inaccessible à Zelah Clarke. L'adaptation filmique sera plus frileuse à l'égard du quelconque, et ne jouera pas de ce contraste. Nous aurons à discuter plus en détail de la beauté si particulière de Charlotte Gainsbourg, mais il semble impossible de lui appliquer le qualificatif de quelconque. De manière générale, nous l'avons dit, le cinéma semble moins « fidèle » que la télévision aux notations des livres quant à la beauté des personnages, et ses héroïnes sont plus belles que celles du petit écran. Peut-être le cinéma se place-t-il dans un système qui n'a rien à envier à celui des romans de Jane Austen, et estime-t-il qu'à ses moyens plus conséquents doivent correspondre des têtes d'affiches plus belles et donc, par exemple, une Lizzy bien plus que jolie.

La logique serait alors la même, et nous retrouvons bien sûr l'équivalence entre degré de beauté et échelle sociale, que celle du catalogue de belles demeures offert par le *Pride and Prejudice* de Joe Wright. Le spectateur doit

« Plain Jane » et « pretty Lizzy » : la question de la beauté...

en avoir pour son argent, et tout a été monté d'au moins un cran : ni le Goombridge Place des Bennet ni le château de Chatsworth (pour Pemberley) ne correspondent à leurs équivalents dans le roman. Si cette dimension de guide touristique est évidente jusqu'au ridicule dans le *Pride and Prejudice* de Joe Wright, la même remarque s'applique au Thornfield de l'adaptation de *Jane Eyre*, comme le note l'*Oxford Companion to the Brontës* : « Its Thornfield Hall is Haddon Hall, the ancient and massive Derbyshire castle, despite Jane's description of Thornfield as 'a gentleman's manor house, not a nobleman's seat' »⁸.

Mais ce parallèle entre belle actrice et belle demeure peut mener à une remarque plus intéressante. Il est très difficile dans un film historique de signifier une place dans l'échelle sociale, surtout une place médiane, uniquement par la demeure. Les critères ont changé, les distinctions ne sont plus les mêmes, à la fois quant aux stratifications sociales et quant aux signes extérieurs de ces stratifications. Si un *cottage* peut maintenant être signe extérieur de richesse relative, comment aujourd'hui reconnaître un *squire* du dix-neuvième siècle à sa demeure ? Une des stratégies utilisées pour indiquer une place moins élevée dans une échelle sociale sera de donner des signes de déclassement. Goombridge Place est bien trop grande, mais la vétusté de l'intérieur, la peinture qui s'écaille donneront l'idée de la précarité de la situation de la famille Bennet. L'état d'abandon et même de ruine d'Haddon Hall compensera la taille imposante du château, et encore une fois signifiera l'insécurité financière qui a amené au mariage de Rochester.

Si le lecteur veut bien accepter encore quelque temps de considérer la « beauté » féminine comme susceptible d'être classée sur une échelle de la même manière que des propriétés immobilières, on rencontrera la même difficulté à signifier une place médiane, et la stratégie pourra être comparable : il faut que l'actrice soit belle pour que l'on puisse l'enlaidir, et ainsi signifier qu'elle est moins belle qu'une autre. Le raisonnement ne s'appliquera pas à Keira Knightley, mais dans *Pride and Prejudice* le personnage de Mary est exemplaire de ce point de vue. Talulah Riley n'est pas moins belle que les actrices qui jouent ses quatre sœurs, mais elle est affublée d'un chignon, d'une robe grise et d'un tablier censés signifier la laideur et le manque de désirabilité, de même sans doute que son goût pour le piano, l'écriture et la lecture. Tournons nous surtout vers la description très fine que fait Stephen Holden de Charlotte Gainsbourg :

the director, in true Hollywood fashion, lends the character a visual appeal that is compelling enough to pass for physical beauty. Ashen-cheeked, her dark hair pulled into a bun, the corners of her mouth drawn down, the character, who is usually dressed in black, belongs to the same

Gilles Chamerois

Hollywood mode of undesirable woman as Olivia de Havilland in «The Heiress.» In other words, the camera adores her while pretending not to. With a little makeup, Jane would be stunning. As presented, she is certainly more attractive than Blanche Ingram.⁹

L'expression du visage, le costume, l'absence de maquillage ou plutôt le maquillage employé à l'inverse de son but habituel, « make-down » plutôt que « make-up », seront autant d'éléments censés signifier le caractère quelconque de Jane, la coiffure étant peut-être le plus marquant de tous ces éléments. On aurait pu penser que le cinéma n'aurait pas besoin de « dire » la laideur par ces signes et qu'il pouvait se contenter de la « montrer », pour reprendre la vieille distinction. Mais au bout du compte, tout au moins pour signifier une gradation, le cinéma se trouve confronté au même problème que le texte face à la laideur ou à la beauté. Rappelons les remarques de Roland Barthes :

Sade, pas plus que personne, n'arrive à décrire la beauté ; tout au plus peut-il l'affirmer, au moyen de références culturelles (« faite comme Vénus », « la taille de Minerve », « la fraîcheur de Flore ») [...] les corps des sujets sadiens sont fades, dès lors qu'ils sont totalement beaux (la beauté n'est qu'une classe) [...]. Il est cependant un moyen de donner à ces corps fades et parfaits une existence textuelle. Ce moyen est le théâtre.¹⁰

Barthes expose à la fois le problème, à savoir le fait que la beauté ou son degré ne se décrit pas mais s'affirme, et sa solution, la mise en espace et en relation. Au cinéma, la maxime rappelée par Jane dans le roman, « beauty is in the eye of the gazer » (149), qui en un sens rejoint cette impossibilité à décrire la beauté, va aussi fonder la manière dont la beauté ne va signifier que dans une mise en relation dans un espace, et, de manière différente mais parallèle à la théâtralité de Sade, le cinéma est mise en réseau d'identification et de projection autour du visage. C'est l'une des remarques centrales de Jacques Aumont dans *Du visage au cinéma* : le visage est d'abord « transitif, phatique »¹¹. D'après Giorgio Agamben, ceci n'est pas vrai qu'au cinéma, c'est l'essence même du visage : « La révélation du visage est révélation du langage lui-même. Par conséquent, elle n'a aucun contenu réel, ne dit pas la vérité sur tel ou tel aspect de l'homme ou du monde : elle n'est rien qu'ouverture, rien que communicabilité »¹².

On peut dégager de ceci un certain idéal de beauté, une beauté lisse comme un miroir à laquelle on pourrait appliquer les remarques de Proust sur le visage dans le texte :

« Plain Jane » et « pretty Lizzy » : la question de la beauté...

Je [...] pourrais continuer, comme on fait, à mettre des traits dans le visage d'une passante, alors qu'à la place du nez, de la bouche et du menton, il ne devrait y avoir qu'un espace vide sur lequel jouerait tout au plus le reflet de nos désirs.¹³

Alors que les visages des adaptations télévisées sont beaucoup moins lisses, cet adjectif semble bien caractériser celui de Keira Knightley, mais aussi, bien que d'une manière toute différente, celui de Charlotte Gainsbourg. On pense en particulier à la manière dont ce dernier exprime non pas des émotions mais de la retenue, et dont les émotions qui y sont lues ne sont que le reflet de celles que projette le spectateur. Cette projection est à la base du système d'identification hollywoodien, que l'on retrouvera utilisé au maximum, et donc pensé, dans *Jane Eyre*. Pour voir en quoi cette remarque rejoint celle de Proust sur le visage dans le texte, pour voir aussi ce qu'elle a de paradoxalement subversif si on la suit jusqu'au bout, et pour dégager les axes que nous allons développer, voyons comment elle devient un moteur poussé au paroxysme dans un film beaucoup plus révolutionnaire bien sûr, le *Théorème* de Pasolini¹⁴. La beauté de l'ange y est tellement lisse qu'elle se fait miroir pour chacun des membres de la famille où elle amène la crise, un miroir de leur propre destin, le miroir magique du désir qui amène chaque personnage à son destin. La beauté serait donc dans ce cas lisse comme un miroir, mais la confrontation à ce miroir serait l'occasion d'une crise, d'une déchirure, d'une faille. Enfin cette déchirure est celle entre un avant et un après, elle ne prend sens que dans le temps, la crise est un devenir.

Dans *Pride and Prejudice* et dans *Jane Eyre*, quels sont les rapports que les visages entretiennent avec le temps et avec la crise ? Nous tenterons plus tard de dégager des parallèles quant à la manière dont le jeu des deux actrices ne prend véritablement sens que quand il est mis en crise, mais il nous faut d'abord bien sûr rappeler des différences évidentes. Le contraste le plus patent est celui qui existe entre la mobilité du visage de Keira Knightley et la retenue de celui de Charlotte Gainsbourg. Cette opposition est parallèle à celle que Jacques Aumont marque entre *Faces* de John Cassavetes et *Les hautes solitudes* de Philippe Garrel :

Les gros plans de Jean Seberg [dans *Les hautes solitudes*] n'y sont pas les houleuses palpitations d'un visage en mouvement incessant, emporté dans les flux de l'amour (« lovestreams »). Au contraire les plans sont immobiles ; le visage lui-même semble plutôt chercher à contenir, à retenir les émotions qui l'agitent ; la matière n'est plus une danse de grains lumineux mais évoque la pierre poreuse dont sont faits les rêves.¹⁵

Gilles Chamerois

Avant de nous attacher au visage de « pierre poreuse » de Charlotte Gainsbourg, scrutons le « visage en mouvement incessant » de Keira Knightley. Deborah Moggach, la scénariste de *Pride and Prejudice*, parle dans un entretien à la BBC de la manière dont Joe Wright filme ses acteurs :

With film of course, you can go right into the actor's faces, actors in films react rather than act, and a good film actor, what you watch is the weather change on their faces, and the relationship between the two of them is hugely played out, actually, in the silences, it's when somebody else is talking, and their reaction shots.¹⁶

Notons tout d'abord que cette attention du cinéaste pour les réactions est essentielle et ne fait que redoubler celle des personnages, puisque le film comme le livre peut se résumer à l'interprétation que chaque personnage se fait de la manière dont l'autre le considère. Nous ne prendrons qu'un bref exemple dans le roman, celui de cette remarque lors d'un échange entre Elizabeth et le colonel Fitzwilliam :

As she spoke, she observed him looking at her earnestly, and the manner in which he immediately asked her why she supposed Miss Darcy likely to give them uneasiness, convinced her that she had somehow or other got pretty near the truth. (122)

Ce qui compte n'est pas tant ce qui est dit que l'effet que cela produit, en particulier sur la manière dont l'autre vous voit, et cet effet lui-même ne peut qu'être déduit de la façon dont il vous parle et dont il vous regarde, et Elizabeth et Fitzwilliam ici, Elizabeth et Darcy le plus souvent, s'observent se regarder l'un l'autre. L'intrigue toute entière n'est elle-même, d'une certaine manière, qu'un long développement sur une situation de base qui est celle de l'observation et l'interprétation par les habitants de Longbourn de ce que pense sans doute Darcy d'eux au vu de son expression et de la manière dont il les regarde, et l'orgueil et les préjugés que chacun croit lire dans le regard de l'autre ne sont souvent que le reflet de l'orgueil et des préjugés dont chacun fait montre.

Notons ensuite la justesse de l'image des « changements météorologiques » employée par Deborah Moggach. La surface du visage de Keira Knightley semble bien sujette à de tels changements, chaque parole de son interlocuteur semble provoquer une réaction de l'œil ou l'amorce d'un mouvement de tête, chacune de ses piques à elle se redouble de l'esquisse d'un sourire moqueur vite réprimé¹⁸. Tout ceci rappelle la définition de l'adjectif « photogénique » dans le sens très particulier que lui donne Jean Epstein, ici commenté par Aumont :

« Plain Jane » et « pretty Lizzy » : la question de la beauté...

la photogénie n'existe que dans le mouvement (variante : dans le temps). Elle ne peut concerner que les aspects mobiles du monde. Elle loge dans l'inachevé, l'instable, dans ce qui tend vers un état, sans l'atteindre. Elle est essentiellement labile, fugitive, discontinue. Un plan de visage, ainsi, ne saurait être photogénique que par éclairs, à l'occasion de tel mouvement, de telle expression qui le zèbre comme un éclair zèbre le ciel. Aussi bien, dit Epstein, les visages photogéniques (comprendre : aisément photogéniques) sont-ils souvent des visages nerveux, « nervosistes », tel celui de Charlot.¹⁹

On voit bien comment un tel visage a besoin du temps pour que les yeux et la bouche surtout y enregistrent un vent intérieur ou une simple risée. Mais comme le visage de Keira Knightley est constamment mobile, cela rend toute évolution autre qu'à très court terme difficilement perceptible. Aussi, à l'échelle du film, la crise, la brèche, et le principal rapport au temps sur la durée du film, se fait, paradoxalement à première vue mais de manière somme toute logique, lorsque cette mobilité incessante, par contraste, se fige. Portons notre attention sur deux exemples vers la fin du film. Le premier est le moment où Elizabeth fait face au miroir après avoir reçu la lettre de Darcy (1:10:48). Alors que dans les échanges en champ-contrechamp avec Darcy les visages faisaient « passer le sens comme le furet »²⁰, au gré de la réaction cherchée par l'un ou concédée par l'autre, en passant par la médiation de la lettre Darcy renvoie le visage d'Elizabeth seul face au miroir, le furet s'enfuit, le jeu de réactions et de contre-réactions ne peut plus être relancé, et le visage se fige. L'effet est surtout saisissant parce qu'il suit plus d'une heure de mimiques, dont on ne serait pas étonné qu'elles aient été inconsciemment imitées par les spectateurs dans l'obscurité de la salle²¹, y compris par ceux qui justement font la fine bouche, et dont la moue rejoint celle de l'actrice. L'autre moment où le visage d'Elizabeth s'immobilise est bien sûr celui où elle fait face, non plus à Darcy mais à son buste de marbre, et se fait de marbre elle aussi (1: 0:00, image 1). Plus de soucis du regard de l'autre, plus de soucis non plus de l'effet que l'on peut avoir sur lui, et le visage atteint alors une certaine vérité, et donc une certaine beauté. Particulièrement touchante est la manière graduelle et hésitante dont le visage d'Elizabeth se réanime lorsque son oncle, sa tante, et la gouvernante de Pemberley la ramènent à eux, et qu'elle revient à elle.

Nous l'avons dit, dans un contraste saisissant avec *Pride and Prejudice*, ce qui caractérise au plus haut point le visage de Charlotte Gainsbourg dans *Jane Eyre* est la retenue. Dans un rapprochement qui à première vue pourra sembler incongru, je voudrais rappeler les mots de Jane Tompkins au sujet du mutisme des héros de western :

Control is the keyword here. Not speaking demonstrates control not only over feelings but over one's physical boundaries as well. The male, by remaining "hermetic," "closed up," maintains the integrity of the boundary that divides him from the world. [...] To speak is literally to open the body to penetration by opening an orifice; it is also to mingle the body's substance with the substance of what is outside it. Finally it suggests a certain incompleteness, a need to be in relation.²²

Exemplaire de cet hermétisme du visage de Charlotte Gainsbourg, et donc du refus, ou tout du moins de la méfiance vis du jeu des réactions et contre-réactions qui animaient le visage de Keira Knightley, est le mouvement de déglutition²³. Jane se retient, est toute en retenue, les mots ne sortent pas mais au contraire sont retenus et rentrent dans la gorge. Tompkins fait de la gorge le pivot qui doit se bloquer pour que rien ne remonte à la surface :

It is not only the need to maintain a power position that makes him a silent interlocutor but the absolute necessity of protecting himself from his own pain. The hero's throat is closed because if he were to open it and speak he would risk letting his feelings out; they might rise to the surface and flood his face.²³

Ce qui menace de remonter ainsi, ce sont les larmes bien sûr, mais aussi le sang. L'héroïne du roman rougissait parfois, le feu de sa nature²⁴ remontait à son visage et lui brûlait les joues²⁵. Dans le film, le contrôle que Jane exerce sur son corps est bien plus efficace, et quasiment sans faille. Et si c'est en revenant à la stase que le visage constamment expressif de Keira Knightley pouvait atteindre une certaine vérité, on peut supposer que dans *Jane Eyre*, de manière symétriquement inverse, c'est lorsqu'à de très rares moments qui échappent au contrôle le visage si renfermé de Charlotte Gainsbourg s'animerait qu'il atteindra sa vérité. Je voudrais toutefois m'arrêter d'abord sur un moment d'abandon plus que d'animation, qui peut être étudié en suivant des principes similaires à ceux que nous avons utilisés pour *Pride and Prejudice*. Après avoir décliné la demande en mariage de Rivers, Jane se détourne de lui et se dirige vers la fenêtre, et la caméra la filme en gros plan à travers la vitre et le reflet blanchâtre du ciel (1:42:42, image 2). C'est lorsque Jane quitte l'échange réglé des champs et des contrechamps que son visage abandonne, non pas comme celui de Keira Knightley, ses réactions et ses provocations, mais au contraire sa retenue, et c'est alors qu'elle peut nous offrir son visage, que jusqu'alors elle refusait à quiconque. On rejoint d'une certaine manière le caractère lisse de la beauté de l'ange de *Théorème*. C'est parce que le visage ne s'offre à personne qu'il peut s'offrir à tous, c'est parce qu'il ne donne rien à lire hors son mystère que le visage se donne en tant que visage. Une parfaite preuve

« Plain Jane » et « pretty Lizzy » : la question de la beauté...

a contrario est donnée par la version asiatique du film, qui, parmi une poignée de différences mineures avec la version distribuée dans le reste du monde, comporte dans la bande son du plan de la fenêtre la voix off de Rochester en flashback puis appelant Jane. Le plan, pourtant identique à tous points de vue quant à l'image, en perd toute sa force : la voix off nous fait lecture de ce que nous sommes censés lire dans l'image, nous ne pouvons qu'obéir à son injonction, et nous ne sommes plus touchés par le face-à-face.

Ce que la version asiatique permet aussi de déduire, c'est que, de même que la voix off a besoin de temps pour se dire, l'absence de signification a besoin de durée pour s'imposer, pas moins de quarante secondes. Le visage et l'écran sont des surfaces d'inscription sur lesquelles nous projetons nos interprétations, et il faut laisser le temps au temps pour qu'elles apparaissent et s'effacent avant que Jane ne nous regarde, afin que nous recevions vraiment de plein fouet le « point d'incandescence »²⁶ du regard caméra dans les dix dernières secondes du plan. Ce « point d'incandescence » est anticipé par la petite lumière de la réflexion de la fenêtre dans les yeux de Jane, qui apparaît une première fois après vingt secondes lorsque Jane relève un court instant la tête, avant de nous refuser son visage à nouveau puis de lentement redresser la tête et nous fixer. Bien sûr cette petite lumière dans les yeux est toujours recherchée et parfaitement maîtrisée par tout chef-opérateur lorsqu'il filme son actrice principale en gros plan, et elle est même emblématique d'un éclairage classique. Mais toute l'esthétique du film tient dans la manière dont il assume son classicisme à tel point qu'il en dégage toute la force, en en suivant la logique jusqu'à en transgresser les règles, car le regard caméra est bien sûr une transgression majeure dans le système hollywoodien classique. Ici la tension entre voyeurisme et identification est exacerbée par le fait que Jane regarde vers le bas avant de relever la tête, comme nous allons tenter de le montrer à partir, *mutatis mutandis*, des remarques d'Agamben au sujet du regard caméra dans les images pornographiques :

Ce geste inattendu dément violemment l'illusion, implicite dans la consommation de telles images, selon laquelle celui qui les regarde surprend, sans être vu, les acteurs : ceux-ci, défiant sciemment le regard, obligent le voyeur à les fixer dans les yeux. À cet instant, le caractère non substantiel du visage humain émerge brusquement à la lumière.²⁷

Un plan « normal » aurait fait regarder Jane au loin, légèrement à gauche ou à droite de la caméra, avec la réflexion de la fenêtre animant ses yeux, et le spectateur dans sa position habituelle, celle d'un voyeur invisible dont le regard est « élidé »²⁸ : l'actrice Charlotte Gainsbourg ferait comme si elle ne voyait pas la caméra pourtant clairement située dans son champ de vision, et ce « comme si » fonderait la « willing suspension of disbelief » du spectateur,

son acceptation de ce monde de la diégèse qu'il peut voir comme le voient les personnages sans pour autant être vu d'eux. Et ce qui se refléterait dans les yeux de l'actrice et les animerait ne serait pas la caméra et le dispositif qui l'a filmée, mais la fenêtre de la diégèse, censée allumer dans ses yeux la petite étincelle, la fiction de l'âme. En baissant les yeux dans le plan tel qu'il est filmé, Charlotte Gainsbourg d'une part empêche ses yeux pourtant visibles de refléter cette lumière, et joue de cette rétention, d'autre part laisse en suspens la « suspension of disbelief » : notre position est celle d'un spectateur, mais aussi celle d'un voyeur qui effectivement ne serait pas vu de l'actrice, ni l'un ni l'autre n'ayant à « faire comme si ». Et lorsque ses yeux se lèvent et se posent sur nous, le blanc qui se reflète dans ses yeux n'est pas celui de la fenêtre, encore moins celui de l'âme censée les animer, mais le blanc de l'écran que nous sommes devenus dans l'attente de ce regard. « Dans le voyeurisme, le sujet s'identifie à son propre regard »²⁹, et c'est donc le sujet qui s'abolit lorsque le regard est renvoyé à son miroir. Encore une fois l'idéal de beauté qui est en jeu ici est lisse, ou plus exactement est à la fois lisse comme un miroir et blanc comme un écran, mais comme un écran qui laisserait passer les reflets ou comme un miroir qui laisserait voir sa blancheur, en un mot elle est diaphane, comme le dit Peter Sloterdijk de la beauté de Phèdre regardé par Lysias : « la beauté, selon Platon, est toujours épiphanique et diaphane, liée à la révélation et chargée d'une force translucide »³⁰.

La brèche dont patiemment Zeffirelli a préparé l'ouverte en élaborant ce plan, nous avons pressenti que de manière diamétralement opposée à *Pride and Prejudice*, elle viendrait surtout des instants où le visage de Jane échappe au masque, des instants où le contrôle défaille. De même que dans *Pride and Prejudice* c'est l'animation incessante du visage de Keira Knightley qui donne toute leur intensité aux moments où il se fige, dans *Jane Eyre* lorsqu'enfin le visage de l'héroïne s'anime, c'est de toute la force de l'émotion contenue et accumulée jusque là. Nous voudrions nous arrêter pour finir sur quelque uns de ces instants, à ce tournant du film qu'est la demande en mariage de Rochester. Dans la scène qui la précède immédiatement, Jane revient de Gateshead et sourit de toutes ses dents à Adèle (1:19:34). Cela pourrait sembler anodin, mais après plus d'une heure d'émotion rentrée, ce sourire sans réserve a la force d'un renversement. La bouche de Charlotte Gainsbourg était depuis le début du film l'élément le moins immobile de son visage, les mots qui n'avaient pas été rentrés dans la gorge parvenaient parfois jusqu'aux lèvres entrouvertes, les tordaient légèrement, les fermaient ou même les ouvraient un instant, et nous tentions de les y lire. C'était par exemple le cas lorsque Jane regardait Rochester danser avec Blanche (1:06:31). Très souvent des mouvements presque imperceptibles animaient les lèvres de Jane juste avant ou juste après qu'elle eut parlé, ou alors c'est leur immobilité même que nous tentions

« Plain Jane » et « pretty Lizzy » : la question de la beauté...

de déchiffrer. Pour le dire comme Richard Allea, « the line of her mouth is a fascinating scribble »³¹. Ainsi donc, au moment où pour la première fois sa bouche s'ouvre en sourire, voici le spectateur, après plus d'une heure à être suspendu aux lèvres de Jane Eyre, face à leur ouverture qui n'a d'autre sens qu'elle-même, car un sourire n'est rien de plus que cela. Cette première brèche précède immédiatement la scène de la déclaration, et pour que Jane se déclare, Rochester aura dû par ses provocations ouvrir une deuxième brèche, en forçant Jane à exprimer toute la révolte contenue pendant le reste du film qui sort ici, de manière presque obscène (1:23:12, image 3). Deux éléments valent d'être notés. Les yeux se ferment, non pas tant en un oubli de soi qu'en un oubli du regard de l'autre devant lequel il fallait se contrôler. La bouche, elle, au contraire s'ouvre et se distord en grimace. Aumont commente la grimace : « L'obscène ou la grimace concernent plus souvent la bouche, parce que, origine de la parole comme l'œil l'est du regard, elle est origine plus matérielle, montrant davantage de l'intérieur du corps, ouvrant d'avantage sur l'impensable dedans »³². Alors ce que craignaient tant les cowboys étudiés par Jane Tompkins advient, l'intérieur devient un extérieur en un moment de vérité et donc de terrible beauté. S'entraperçoit alors peut-être la vérité de tout visage, l'abysse qui le constitue :

En tant qu'il n'est que pure communicabilité, tout visage humain, même le plus noble et le plus beau, est toujours suspendu au dessus d'un abîme. C'est la raison pour laquelle les visages les plus délicats et pleins de grâce semblent parfois brusquement se défaire, laissent apparaître le fond informe qui les guette.³³

Ce qui émerge ici ne peut pas proprement être vu, et renvoie à ces mots de Lévinas : « on peut dire que le visage n'est pas vu. Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait : il est l'incontenable, il vous mène au-delà »³⁴. À la toute fin du film, la vulnérabilité totale du visage de Rochester aveugle peut aussi être pensée en termes lévinassiens classiques, en tant que la vulnérabilité du visage d'autrui fonde notre rapport à lui, un rapport de responsabilité totale, et donc d'appel à la sainteté. Ce qui nous intéresse ici, c'est le fait que si tout visage peut ouvrir sur cette exigence, c'est par une brèche. Et plutôt que par la fin du film, nous allons conclure sur le premier baiser, car c'est lui qui en présente l'image la plus marquante, dans l'étrange manière même dont il est filmé. La façon la plus claire d'aborder cette scène est de la comparer à la scène du baiser dans *Pride and Prejudice*, car c'est sans doute là que la différence entre les deux films est la plus marquante. Dans le film de Joe Wright, la scène se joue de profil, les deux silhouettes se découpant en contre-jour alors que le soleil se lève (1:50:49, image 4). Voici le commentaire du réalisateur :

And then, just as we got to this part of the scene, the sun began to rise and we realized that the sun was coming out just exactly between the two actors, well it was kind of prepared but we were very lucky. And so the film is completely circular, you start with the sunrise and you end with a sunrise. [...] I like the fact that they never actually kiss.³⁵

Il n'y a pas véritablement de rencontre, même s'il y avait un baiser chaque profil resterait intact, parfaitement identifié, ligne ininterrompue préservant l'identité de chacun, et même la définissant à la manière d'un profil anthropométrique, or il n'y a pas de rencontre sans mise en jeu de l'identité. On pourra aussi rappeler l'analyse que fait Peter Sloterdijk du baiser de Judas peint par Giotto, en profil total lui aussi : « entre les profils des protagonistes s'ouvre dans l'image une mince cavité qui rappelle la forme d'un calice. Le Christ et Judas échangent un regard d'où aucune vie commune ne peut plus naître »³⁶. La forme qui se dessine entre les deux profils est celle de la rencontre impossible, et on la retrouve naturellement lors du baiser en profil parfait de *Pride and Prejudice*. En revanche, si le romantisme sans risque des deux profils, celui de la projection-identification avec l'assurance d'un retour circulaire à l'identique est aussi celui de l'affiche de *Jane Eyre*, avec cette promesse que le billet de cinéma comprend le billet retour, il n'en est pas de même du baiser (1:25:15, image 5), filmé de manière résolument anti-romantique. On peut l'opposer au baiser de *Pride and Prejudice* comme Sloterdijk oppose au baiser de Judas celui qui voit dans un autre tableau de Giotto les visages de Joachim et de Sainte Anne se fondre en un seul, celui du Christ³⁷. À ce détail près que si le visage de Jane se fond dans celui de Rochester comme celui de Joachim dans celui de Sainte Anne, au lieu d'en former un troisième les deux s'abolissent, le visage de Rochester n'est plus qu'une touffe de cheveux dans la main de Jane, tandis que celui de Jane est proprement englouti. Ainsi la brèche ouverte par le sourire de Jane retrouvant Adèle, puis par sa grimace face à Rochester, finit-elle par envahir le visage entier. Le visage entier se fait brèche, la face atteint sa vérité dans la mesure où elle s'efface³⁸, et ainsi donc tout visage peut être celui du Christ dans sa kénose, son retrait, ou si l'on préfère celui de l'ange de *Théorème*, ou encore, toujours si l'on préfère, celui de l'abysse en tant qu'il nous fonde. Tout visage, en tant qu'il se dévisage.

Gilles Chamerois
Université de Brest, UEB
EA 4249 HCTI, ISHS

« Plain Jane » et « pretty Lizzy » : la question de la beauté...



image 1



image 2

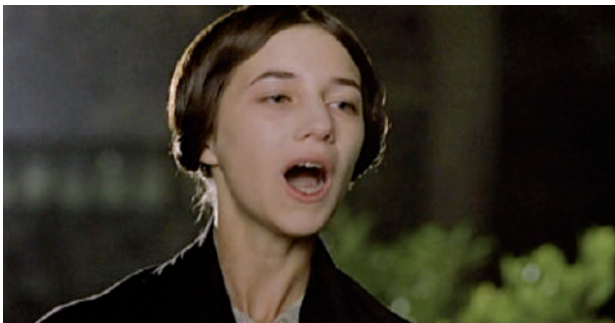


image 3



image 4



image 5

« Plain Jane » et « pretty Lizzy » : la question de la beauté...

notes

- ¹ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes, 1870-1871*, dans *La naissance de la tragédie suivie de Fragments posthumes automne 1869-printemps 1872 (Œuvres philosophiques complètes I (1))*, Paris, Gallimard, 1977, 11 [1], 424, cité dans Barbara Cassin, *Voir Hélène en toute femme*, Paris, Sanofi-Synthélabo (Les empêcheurs de penser en rond), 2000, 168.
- ² Joe Wright, *Pride and Prejudice*, Working Title Films, 2005, Francesco Zeffirelli, *Jane Eyre*, Miramax, 1996. Les références à ces deux films seront dorénavant indiquées par une simple parenthèse indiquant le minutage.
- ³ Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813). London, Penguin Classics, 2003, les références au roman seront dorénavant indiquées par une simple parenthèse.
- ⁴ Jane Austen, *Mansfield Park* (1814). London, Penguin Classics, 2003, 5.
- ⁵ Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847). London, Penguin Classics, 2006, les références au roman seront dorénavant indiquées par une simple parenthèse. St. John Rivers confirme le jugement que Jane porte sur son apparence, et indique bien que le qualificatif « plain » se définit d'abord négativement : « Ill or well, she would always be plain. The grace and harmony are quite wanting in those features », 289.
- ⁶ 179, voir aussi « poor, obscure, plain, and little » 284, repris par Rochester 286.
- ⁷ Julian Amyes, *Jane Eyre*, BBC 1983.
- ⁸ Christine Alexander et Margaret Smith, *Oxford Companion to the Brontës*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 191.
- ⁹ Stephen Holden, « Plain but Smart, Jane Gets Her Prince », *The New York Times*, 12 avril 1996, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9407E1D81039F931A25757C0A960958260> (site visité le 10 décembre 2009). Certaines de mes remarques sur *Jane Eyre* développent ou ont pour base des éléments de mon analyse de l'adaptation dans Élise Ouvrard et Gilles Chamerois, *Jane Eyre*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2008.
- ¹⁰ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, 131-132.
- ¹¹ Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992, 46.
- ¹² Giorgio Agamben, « Le visage », dans *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Paris, Payot, 1995 (Rivages poche/Petite bibliothèque Payot, 2002), 103-112, 104.
- ¹³ Marcel Proust, *La Recherche du temps perdu*. Paris, Gallimard, T. III, 1045, cité dans la préface de Marie-José Baudinet (nom de jeune fille de Mari-José Mondzain) et Christian Slatter, *Du visage*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.
- ¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, Aetos Film, 1968. On notera que Giorgio Agamben, alors étudiant, a joué en 1964 le court rôle de l'apôtre Philippe dans ce film de visages qu'est *L'Évangile selon Saint Matthieu* de Pasolini.
- ¹⁵ Jacques Aumont, *op. cit.*, 137.
- ¹⁶ « Deborah Moggach on Elizabeth Bennet and Mr Darcy, 'execrable small talk,' and romance », BBC, http://www.bbc.co.uk/mediaselector/ondemand/films/ukmovies/interviews/britplayers/ram/deborahmoggach2?bgc=FF6600&nbram=1&lang=en&bbram=1&ms3=14&ms_javascript=true&bbcws=2&size=16x9# (site visité le 10 décembre 2009).

- ¹⁷ Exemple est le gros plan lorsqu'elle accueille Darcy chez Collins (01:03:05), qui cumule mouvement de tête, regard de côté, amorce de sourire et plissement de nez, mais les exemples sont innombrables, des mouvements de sourcils et plissements d'yeux chez Lady Catherine (00:59:27) à l'arrivée chez Bingley (00:17:20), avec un effronté regard se détournant subitement avant de revenir vers Darcy, le très léger mouvement de balancier de la tête, le mouvement de la glotte et l'esquisse d'un sourire en très rapide succession, un visage auquel alors la pause semble impossible.
- ¹⁸ Jacques Aumont, *op. cit.*, 88.
- ¹⁹ *Ibid.*, 48.
- ²⁰ C'est bien sûr là la preuve physique de l'identification au cinéma, magistralement mise en scène, ainsi que le rappelle Jacques Aumont (*op. cit.*, 9-10), par Jean-Luc Godard dans *Vivre sa vie* (1962) lorsqu'il montre le visage en pleurs d'Anna Karina répondant aux larmes de la Jeanne d'Arc de Carl Dreyer.
- ²¹ Jane Tompkins, *West of Everything: the Inner Life of Western*, New York, Oxford University Press, 1992, 56.
- ²² Voir la manière dont ces mouvements de déglutition ponctuent des moments clés du film, avec Rochester 00:49:21 (l'une des premières provocations de Rochester) et 01:22:52, (la déclaration, le mouvement est accentué par le profil parfait), avec Mrs Reed sur son lit de mort 01:18:22, et avec St. John Rivers 01:39:05 (la découverte de l'héritage) et 01:41:45 (la déclaration).
- ²³ *Ibid.*, 215.
- ²⁴ Jane se refuse à St. John Rivers car elle ne pourrait vivre en le contenant, « forced to keep the fire of my nature continually low, to compel it to burn inwardly », 347.
- ²⁵ « my cheek burned with a sense of annoyance and degradation », 229, « a burning glow », p. 295. Plus souvent, mais le principe est comparable, c'est la blancheur de la peau de Jane qui trahit en surface un émoi intérieur, son sang se refroidissant dans ses veines, « my blood crept cold through my vein », 241.
- ²⁶ Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, 40.
- ²⁷ Giorgio Agamben, *op. cit.*, 105-106.
- ²⁸ Vernet Marc, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1988, 19, toute la partie consacrée au regard caméra est remarquable.
- ²⁹ *Ibid.*, 19.
- ³⁰ Peter Sloterdijk, *Sphères I : Bulles*, Paris, Pauvert, 2002 (Pluriel, 2003), 158.
- ³¹ Alleva Richard, « *Jane Eyre* », *Commonweal*, 1 juin 1996, http://findarticles.com/p/articles/mi_m1252/is_n11_v123/ai_18354485/pg_1?tag=artBody;coll (site visité le 10 décembre 2009).
- ³² Jacques Aumont, *op. cit.*, 162.
- ³³ Giorgio Agamben, *op. cit.*, 108-109.

« Plain Jane » et « pretty Lizzy » : la question de la beauté...

³⁴ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard/Radio France, 1982 (Livre de Poche), 81. Sur un autre mode on pensera au « gouffre insondable de la face, de l'inaffichable plan de la surface par où se montre le corps du gouffre », Antonin Artaud, *Suppôts et supplications*, dans *Œuvres*, Évelyne Grossman éditeur, Paris, Gallimard (Quatro), 2004, 1420, cité par Natacha Allet, « *Le gouffre insondable de la face* » : auto-portraits d'Antonin Artaud, Genève, La Dogana, 2005, 12.

³⁵ Joe Wright, commentaire audio de l'édition DVD de *Pride and Prejudice*, Universal, 2005.

³⁶ Peter Sloterdijk, *op. cit.*, 169.

³⁷ *Ibid.*, 164.

³⁸ Pour reprendre les étymologies du Littré rappelées par Francis Ponge dans un ajout marginal de *La Table* :

Effacer : proprement, ôter la face

Face : les étymologistes ont rapproché facies, de *fax*, *facis*, flambeau, et du grec φάσις apparition

Dévisager : Déchirer le visage avec les ongles ou les griffes Puis (seulement et populairement) faire effort pour reconnaître les traits de quelqu'un.

Francis Ponge, *La Table* (1982), dans *Œuvres Complètes, II*, Paris, Gallimard (Pléiade), 2002, 913-948, 942.

Molly CHATALIC

**Émerveillement, ravissement et extase :
multiples beautés dans *Little Saint* de Hannah Green**

Little Saint est un récit romancé des expériences d'Hannah Green (1927-1996) durant son séjour dans le village de Conques, dans la région de l'Aveyron pendant les années soixante-dix. Son livre posthume retrace l'exploration artistique et spirituelle d'une artiste américaine de l'Ohio, irrésistiblement attirée par un petit village français préservé et connu comme une étape importante sur le chemin de Saint-Jacques de Compostelle¹. Le titre, *Little Saint* ou « Petite Sainte » résonne comme un vocatif et peut être interprété comme tel : en effet, Green s'adresse souvent directement à Sainte-Foy, une jeune martyre chrétienne du troisième siècle, au cours de son récit. La sainte est une figure constante tout au long de la narration, mais devient l'occasion de décrire la vie à Conques, avec ses personnages pittoresques dans un paysage rural typique.

Le thème de la Beauté, en tant que fil conducteur essentiel, relie les différents aspects du livre de Green. Les multiples apparences de la beauté évoquées par la narratrice se font constamment écho, en structurant l'œuvre et en créant une certaine profondeur de signification ainsi qu'un sentiment d'intemporalité. Par degrés croissants, l'expérience esthétique, qu'elle soit liée aux objets, aux apparences physiques, au paysage ou aux visions spirituelles, produit un sentiment d'émerveillement qui s'exprime le plus souvent au travers d'une crainte respectueuse, mais parfois aussi par un état de ravissement et finalement par la possibilité de l'extase.

Contexte : l'œuvre d'Hannah Green

Hannah Green ne fut pas une écrivaine prolifique. Elle publia deux livres de son vivant, le premier intitulé *Dead of the House* et le deuxième un livre pour enfants, *In the City of Paris*. Dans ce dernier, le motif récurrent des chiens qui doivent être tenus en laisse coûte que coûte dans les parcs

Molly Chatalic

de la capitale offre un contraste plein d'humour avec toutes les autres sortes d'animaux qui y déambulent librement, sortis sans doute de l'imaginaire d'un narrateur fasciné par Paris. Cette attirance pour la France nous amène naturellement à sa troisième œuvre, *Little Saint*, qui fut éditée après son décès par son mari, l'artiste Jack Wesley et par sa collaboratrice, Sarah Glasscock. Hannah Green passa de nombreuses années à travailler sur ce dernier récit (presqu'un quart de siècle s'écoula en fait entre le début de sa rédaction et sa publication), en faisant des recherches historiques, et en traduisant de nombreux passages du français, du latin et même du patois². Ces livres n'ont pas encore été traduits en français. Ses archives sont détenues par l'Université de Stanford où elle enseigna. On la confond souvent avec son homonyme, une autre écrivaine américaine, Joanne Greenberg, qui a pris le nom de plume d'Hannah Green.

Comme ce fut le cas dans le premier livre de Green, *The Dead of the House*, un autre récit autobiographique romancé, cette fois-ci de son enfance, de son adolescence et de ses années de jeune adulte, la narration de *Little Saint* se divise en trois parties à peu près égales, qui nous conduisent d'un passé plus lointain vers le présent. Dans *Little Saint*, des références à la première œuvre de l'auteur établissent des liens entre ses deux récits de vie, créant un effet de mise en abyme entre fiction et récit autobiographique. À l'origine, *Little Saint* devait comporter neuf chapitres et être composé de trois volumes. L'œuvre que nous étudions ici représente le premier volume. Glasscock, qui l'a éditée, la qualifie de complète bien qu'elle n'ait pas été terminée. Dédié au mari de Green, Jack Wesley, qui a justement dessiné les coquilles Saint-Jacques qui ornent le début de chaque chapitre, le livre de la Petite Sainte est un pèlerinage intemporel dont les chemins passent par de multiples expressions de la beauté.

Multiplicité des expériences : de l'extraordinaire à l'ordinaire

Après cette mise en contexte, suivons Green sur quelques-uns des nombreux sentiers sur lesquels l'auteur offre d'explorer différents effets de l'expérience de la beauté, qui vont de l'émerveillement à l'extase, en passant par le ravissement. Les premières impressions de la narratrice se focalisent sur la découverte de l'histoire de Sainte-Foy et sur sa représentation physique dans le trésor de l'église de Conques. Elle est « l'étincelle dorée », le « centre sacré » autour duquel tourne la roue de l'histoire. Son martyre est évoqué à maintes reprises et à intervalles réguliers au cours de la narration, la présence de la sainte resurgissant comme pour rappeler qu'elle est la cause première de cet écrit. Née à Agen en l'an 290, sous le règne de l'empereur Dioclétien, qui

persécuta les chrétiens, elle fut convertie au christianisme par sa nourrice. Son père la dénonça à Dacien, le proconsul romain, en espérant la voir renier sa foi, mais elle alla au-devant de sa mort à l'âge de treize ans, et subit de multiples supplices avant d'être décapitée. Les connotations sexuelles sont récurrentes et contrastent avec son jeune âge : le proconsul fait miroiter les promesses d'un mariage heureux pour essayer de la dissuader de s'entêter. Elle est dépeinte se rendant à son martyre comme à un mariage mystique. La force de sa volonté rend presque ridicules les raisons de sa condamnation. L'histoire du déplacement de ses os en l'an 866 à Conques, où une église fut bâtie et un reliquaire créé pour les abriter, est également décrite comme un acte de sa volonté. La statue dans laquelle ses reliques reposent enfin, et qui fut retravaillée durant 700 ans, ne ressemble en rien à une jeune fille de treize ans, puisque, par une ironie du sort, la tête serait celle, récupérée, d'un empereur ou d'un dieu romain...

Malgré ce contraste et l'aspect « idolâtre » de la statue, sa magnificence et son pouvoir d'attraction coupent court à tout doute que pourrait avoir la narratrice qui est, comme elle le confesse « étrangère aux saintes » (« *a stranger to saints* ») puisqu'elle est originaire d'un milieu swedenborgien et épiscopalien. L'or, les bijoux et les gemmes qui recouvrent et ornent la statue sont décrits en détail et deviennent un motif récurrent dans la narration. Les contempler est une expérience de la beauté physique dans son sens le plus littéral. L'or, symbole de lumière et de pureté, et valeur la plus sûre avec le diamant, recouvre toute la statue – même l'impératrice Arsinde a été contrainte de faire don de ses manchettes d'or à la Sainte, comme si cette dernière attirait à elle tout ce qu'il y a de plus précieux. Nous suivrons plus loin une visite guidée détaillée et érudite des objets du Trésor sous la conduite de Père André. Dans cette expérience spirituelle, parmi tous les sens, la vision joue un rôle fondamental. C'est elle qui permet de transcender le matériel, l'idolâtrie. La narratrice impute ce don à la sainte : « I was given through Sainte-Foy...the gift of seeing into that zone which has been held sacred since the beginning of human consciousness »³.

La description détaillée de la statue donnée dès le premier chapitre est accompagnée d'une évocation de la sainte vivante qui prononce ces paroles accablantes scellant ainsi son destin : « My name is Faith. And I am a Christian »⁴. Lorsque le proconsul Dacien tente la séduction, vantant les délices d'un futur mariage et insistant sur l'insignifiance du sacrifice d'un peu de sel et d'encens à Diane, la jeune fille répond sur la même ligne : « It is Him my soul loveth, ...His name is Adonai...I want to take pleasure in my Lord... it is Him I would take as a bridegroom, ... for to me He is fair, to me He is altogether lovely »⁸, rappelant par ces mots certains passages du Cantique des Cantiques. Et d'une voix forte, la tête haute, elle refuse de pratiquer le

Molly Chatalic

sacrifice. Cette obstination sera évoquée plus loin lorsqu'il s'avérera impossible de déplacer sa statue (p. 12).

En présence de la sainte, la narratrice se décrit comme intimidée, embarrassée, impressionnée, elle qui ne fréquentait pas les saints avant. Mais en décrivant son martyre, la narratrice interpelle plusieurs fois directement la petite sainte, l'« étincelle d'or », en lui demandant de traverser le temps afin d'intercéder en cette époque périlleuse. Pour une protestante, sa prière a de forts accents catholiques : « ... hear my prayers, O my saint. Hear us now as the hour of the second millennium draws near and the continuance of life on earth lies in the balance, threatened, help us, intercede with all the saints, with God Himself, that men may hear and the eyes of power be opened while yet there is time »⁶. Cette opposition de deux courants fait écho à l'épigraphe du livre, extraite du *Dream of the Rood*, vieux poème médiéval dont des inscriptions peuvent se lire sur la Croix de Ruthwell en Écosse, croix de conversion qui fut détruite par les protestants, puis reconstruite. Comme la petite sainte, le « Rood » ou arbre dont fut tiré la croix de la Passion, connu aussi le martyre en même temps que celui du Christ avant d'être recouvert d'or et de gemmes.

La protagoniste, Sainte Foy, est tout ensemble enfant sacré, jeune vierge (p. 9), reine, fiancée du Christ (p. 10), sainte radieuse, martyre sacrée et *génératrice* des arts (p. 11). Elle est un aimant, attirant à elle tous ces bijoux et cet or. La liste des pierres précieuses et semi-précieuses qui ornent sa statue est conséquente, et elle les aurait « poursuivies ... comme pour satisfaire sa vanité féminine » (p. 58). Selon Saint Bernard, « Not a ring or a fibula is left in the province ... so thorough has been our saint in her quest for gold and gemstones »⁷.

Pourtant, sur certains visiteurs, la statue ne semble pas produire le même effet : « I find her *hideous*, » says an Englishwoman who has just come in with a companion, « simply *hideous* »⁸. Même Saint Bernard, lorsqu'il la voit pour la première fois, la traite de « Vénus ! », de « Diane ! », et d'« idole païenne ! » avant de se raviser devant la foi des pèlerins (p. 17-18). Idolâtrie qui avait été dénoncée par Sainte Foy elle-même ! (p. 15). Rappelons aussi que c'est un des arguments des protestants contre le culte des saints. La statue est rendue acceptable par les reliques qu'elle contient et par son pouvoir thaumaturgique. En effet, divers miracles viendront ponctuer le cours du récit, le plus spectaculaire étant le cas de Guibert l'Illuminé qui recouvre la vue alors que ses yeux avaient été arrachés.

La magnificence de la statue et des autres objets dans le trésor de l'église contraste fortement avec la description de la vie ordinaire des villageois à Conques et des paysages alentour. La description de la beauté physique des uns et des autres et des petits détails qui enchantent la narratrice permet de

franchir ce pas. Le spirituel entre dans le quotidien et y est même omniprésent. Il ne s'agit plus de transcendance mais d'immanence. La crainte et le respect ressentis devant la sainte font place à un ravissement enchanté devant ce qui devient proche et familier. Le corps est aussi prépondérant que l'esprit, qu'il s'agisse du corps de la statue, des corps physiques des habitants, ou du corps structurel de la narration. Il s'en dégage une luminosité intérieure, de l'esprit, de la vie.

La narration s'attarde parfois sur la description des traits physiques des personnages, qu'ils soient jeunes ou moins jeunes. Le compagnon de la narratrice est « grand et svelte », « bronzé et fort » et a des « mains compétentes, de bonnes mains ». Il s'attire les compliments de Madame Benoît (en français dans le texte) : « Ah, mais il est beau ! Il est fin ! Il est un bon garçon ! » (p. 3). Elle-même, dame d'un certain âge, arbore « un sourire d'une bonté infinie, avec ses yeux bleus comme le ciel, et son visage et ses cheveux blancs comme les nuages. » (p. 3). Une autre dame âgée, Mademoiselle Fau, rappelle l'image d'une « petite impératrice bienveillante... fine et droite, les cheveux d'un beau blond cendré joliment ondulés » (p. 113). Jean Ségalat et Kalia, deux personnages masculins, sont décrits avec maints détails physiques aussi. Plus rares sont les descriptions de femmes plus jeunes : Dany, avec ses yeux marron, sa peau mate et ses cheveux bruns est simplement « belle » (p. 88). L'apparence physique de la jeune sainte de treize ans est plus évocatrice : « ...the girl they had led to stand trial before him was so young, of noble blood, and the most perfect beauty, luminous as a white flower and radiant with roses in her cheeks... »⁹. Sa peau est « exquise » (p. 15). La chanson en patois qui lui est dédiée rappelle que la beauté intérieure prime : « Lovely her body and small in size; fairer still the sense within her. White her face and pretty her eyes; the sense of her heart is yet more prized »¹⁰. Pour Jack, c'est Sainte Foy elle-même « qui a réuni tant de gens merveilleux ensemble en un lieu unique et qui les a dotés, surtout les enfants et les jeunes filles, d'une telle beauté » (p. 91).

Les échanges quotidiens avec les habitants de Conques sont ponctués de mots en français dans le texte. La prédilection de la narratrice pour les langues est un plaisir supplémentaire. Elle raconte ainsi ses recherches qui l'amènèrent à traduire des passages de textes du français, du latin et du patois : « I abandoned myself to the rapture of learning. I spent the summer in the library at New York University in a kind of illuminated fever... I was listening to the voices of the ages... »¹¹. Elle commence à rédiger son carnet dans un état de « ravissement » (p. 108). Son texte est émaillé de termes et d'expressions en français (traduits la plupart du temps ou mis en contexte pour être facilement compréhensibles). On penserait qu'il s'agit d'un effet de style propre à l'auteur pour agrémenter le texte et le rendre plus vrai. Mais rappelons-nous que Hannah Green étudia avec Nabokov qui constella

Molly Chatalic

de mots français le texte de *Lolita*, ne prenant pas la peine de les traduire (Chupin, 2008). Contrairement à Nabokov, Green utilise toujours ses mots dans un contexte qui les rend faciles à comprendre, les traduisant parfois. Elle inclut d'autres langues : le latin, l'allemand, la langue d'oc, le patois, et même une référence au breton. On peut imaginer que tous les lecteurs ne goûtent pas l'érudition et le perfectionnisme du style de Green. Mais un lecteur français recevra avec plaisir ces mots familiers qui lui sont redonnés par un auteur américain qui s'est, elle-même, délectée à les élucider.

La spirale ascendante vers la beauté

Le paysage du récit décrit tout en montées et descentes fait écho aux multiples aspects de la narration au cours de laquelle on passe de l'extraordinaire à l'ordinaire pour jaillir de nouveau vers le magique et l'intemporel. Les habitants parcourent les ruelles pentues du village qui s'étage sur plusieurs niveaux. Un dicton local veut qu'à Conques, l'on entre par le grenier pour sortir par la cave. Lors de son pèlerinage en ce lieu, Charlemagne n'aurait pu faire autrement que de tomber à genoux pour finir ainsi sa montée vers l'emplacement de l'église (p. 89). La narratrice et son compagnon arpentent le paysage escarpé à vélo ou à pied lors de leurs randonnées autour de Conques. Ces deux mouvements cycliques simultanés sont suggérés par l'enchaînement des titres des chapitres : « Morning/Afternoon/Evening » (Matin/Après-Midi/Soir) et « Descent/Ascent/Around » (Descente/Ascension/Autour).

Conques est la bien-nommée. Baptisée ainsi par Louis le Pieux, le nom même du village rappelle sa forme enroulée au creux des collines. Des spirales apparaissent sur les déesses celtiques et sur la robe de la sainte. Le son d'une vraie conque y résonne le vendredi saint, lorsque le Fraysou appelle les villageois à l'église en l'absence de cloches. Lieu protégé dont l'approche se fait par les gorges du Dourdou, Conques garde en son cœur la demeure de la sainte. L'approche n'en est pas facile : « ... having driven up from the silvery dry country of olives... we climbed the steep road up to the Causse Méjean (as high and barren and dry and mysterious as Nevada, it seemed); ... we plunged (these roads were scary) down into the golden-pink granite gorges of the Tarn, and up again we drove into wooded mountains where we saw our first purple cows... Down into the valley of the Lot we drove and up again and down and up... »¹². Le paysage est peuplé de vaches dont les silhouettes se dressent de façon fantastique (« looming cows ») dans des champs aussi verts qu'en Irlande, et l'on n'aperçoit le ciel qu'à travers leurs pattes (p. 115).

Les premières impressions de la narratrice rappellent le caractère sacré du lieu : « ... I looked out onto the steep roofs across the narrow street,

and up to the yellow stone church looming silent above it, I thought we had arrived in heaven »¹³. Même vue d'en haut des collines lors d'un pique-nique, la « sombre majesté » de l'église s'élève au-dessus de tout le reste (p. 22). Lorsque la narratrice visite le Trésor pour la première fois, la descente se fait dans la pénombre : « In that first rushing descent into the grayness of the Treasure... »¹⁴. Sur le tympan, le Christ tend ses mains vers le bas, alors que les occupants des sarcophages s'élèvent vers lui (p. 42). Les mouvements incessants d'ascension et de descente donnent corps aux notions de transcendence et d'immanence présents d'une part dans les visions et les miracles rapportés, mais aussi dans les souffrances et les difficultés de la vie ordinaire des personnages.

Le contraste sans cesse évoqué entre la sainteté et la mort, entre une réalité ordinaire et un réel magique, entre la beauté et la souffrance, renvoie à des niveaux de perception différente : alors même que la vision initiale de Conques enchante la narratrice, Jack perçoit l'endroit comme triste et morne (p. 21). À côté de l'émerveillement, du ravissement et de l'extase se dressent des difficultés et des épreuves constantes : le martyr de Foy, les tribulations du Moyen-Âge et des guerres de religion, les malheurs de la Seconde Guerre mondiale et de l'occupation, la désertification rurale. Les détails du martyr de Sainte Foy sont rapportés dans toute leur cruauté : dépouillée de ses vêtements, battue jusqu'au sang, elle fut mise sur la grille (un lit en laiton sur des charbons). Après le miracle de la colombe qui la recouvrit d'un tissu blanc, fit pleuvoir et tint une couronne au-dessus de sa tête, elle fut décapitée. Les repentis dans la foule furent battus à mort après avoir assisté au supplice de la jeune fille sans pouvoir retenir leur émotion. Le premier miracle attribué à Sainte-Foy fait suite aussi à une scène sanglante : Guibert l'Illuminé se fait arracher les yeux par son oncle jaloux en raison d'une femme, mais il recouvra la vue par la grâce attribuée à la sainte. Quant aux reliques de Sainte Foy, elles ne traversèrent les guerres de religion qu'en étant enterrées pendant trois cents ans.

La mémoire historique est bien vivante. La Seconde Guerre mondiale et l'occupation allemande apparaissent en filigrane tout au long du récit. Mademoiselle Fau se souvient d'avoir fui Paris pour Rodez : « C'était épouvantable ! » dit-elle en tremblant de rage à ce que firent les Allemands. « Oh, c'était épouvantable, la guerre... » (p. 46). La santé du père André a été brisée lors du travail forcé en Allemagne. Les chiffres parlent d'eux-mêmes : il y eut trois à quatre millions de prisonniers de guerre, et les huit habitants de Conques faits prisonniers ou envoyés au travail obligatoire en Allemagne gardent des souvenirs douloureux.

D'autres personnages du village semblent porter des secrets douloureux en eux aussi. Jean Ségalat ne s'est jamais remis du suicide de son amie à l'âge

Molly Chatalic

de trente-neuf ans. Kalia est tourmenté au fond de lui-même. Les anciens n'oublient pas les siècles de pauvreté et de disette. Ils voient partir leurs enfants, alors que de jeunes marginaux s'installent : « We felt the hardship of their life, the poverty, the pain that comes from generations of eking a living with enormous difficulty and hard work out of the mountain soil »¹⁵. Pour Rosalie, la solution à la pauvreté et au chômage réside dans le ramassage des châtaignes, comme dans les siècles passés.

La mort paraît presque douce, une délivrance : Monsieur Denis avance inexorablement vers l'endroit où il « rejoindra ceux qui l'ont précédé dans le cimetière en contrebas de l'église. » (p. 88). D'ailleurs Madame Benoît qui n'a pas peur de la mort car elle a sa foi, y a déjà fait sa réservation. Les dolmens et menhirs des environs sont présentés comme d'autres lieux de contact plus anciens avec le monde des morts.

Pour contrer ses souffrances, certains sens et niveaux de perception sont mis à contribution. Les chants s'élèvent constamment des voix des uns et des autres. Les verts du paysage offrent un écrin aux jaunes et rouges des pierres des murs du village et aux bleu-gris des lauzes sur les toits. L'expérience sensorielle est primordiale pour s'élever au-dessus des difficultés ordinaires. Comme l'avance Elizabeth Gilbert dans *Eat, Pray, Love*, autre récit autobiographique romancé d'une écrivaine américaine : « Because the world is so corrupted, misspoken, unstable, exaggerated and unfair, one should trust only what one can experience with one's own senses... In a world of disorder and disaster and fraud, sometimes only beauty can be trusted. Only artistic excellence is incorruptible. Pleasure cannot be bargained down »¹⁶. La force de la beauté prend tout son sens.

L'humour permet souvent la transition d'un niveau à un autre, permettant ainsi au spirituel de ne pas devenir trop sérieux, trop desséché. Madame Benoît en particulier est prête à sourire lorsque elle est décrite dans diverses attitudes de la vie quotidienne : lorsqu'elle glisse et tombe à genoux dans une flaque de boue devant la statue de la Vierge, elle sourit en disant qu'elle fait ses stations de la Croix, puis on assiste à son départ dans la deux-chevaux de Madame Fabre, secouée tout le long, et saluée par les habitants de Conques. Un autre jour, elle parle de son château en désignant d'un geste fier l'église et le cimetière. D'autres personnages âgés apportent également une touche humoristique au récit : Monsieur Rémy ou Le Diable « fait la sieste dans son célèbre (à Conques du moins) désordre crasseux ... puis il part souvent à l'hôpital. Mais il revient toujours au printemps. « Propre » disent les gens. « Avec les hirondelles » dit-il » (p. 74). Kalia, marxiste et idéaliste, a son plan quinquennal : il redeviendra sculpteur. En attendant, il interprète le tympan de la basilique sur ses cartes de Noël : d'un côté les pécheurs, personnages désordonnés, représentent le vin rouge, et de l'autre, les sages bien alignés, ayant

sauvé leur âme, incarnent le Perrier. L'esprit de répartie est très apprécié par les villageois, surtout celui de Petite Clémence, ainsi appelée pour la distinguer de Clémence Immense, « la très large Clémence, aux seins très généreux, appelée aussi La Femme de Petite Vertu, qui travaille à la Maison de Repos » (p. 146). Figure androgyne, la première Clémence est comparée à un jeune lord, à Orlando, et elle émet ses plaisanteries dans une voix qui ressemble à celle de Donald Duck. On la voit partir sur sa mobylette pétaradante. Jack, enfin, se voit distribuer le courrier à tous les habitants de Conques, tant il connaît tous les noms de chiens. Toutes ces touches d'humour de la vie ordinaire apportent une note de légèreté nécessaire au récit.

Intemporalité : de mémoires en visions

La narration se situe, selon la note d'auteur, dans « le présent continu d'une journée de juin 1979 », mais elle évoque aussi le passé « qui sourd à chaque instant dans la conscience des vivants » ainsi que la « présence mystérieuse » qui elle, semble, traverser les âges et être, en fin de compte, intemporelle. Des références à des dates précises viennent plusieurs fois ponctuer le récit : 1975, octobre 1976, mai 1977, 1979, 1982. Les dates historiques du récit de Sainte Foy au cours des siècles sont également indiquées avec précision. Cet ancrage dans l'histoire est reflété dans les mémoires individuelles des villageois : dans la famille de Mme Benoît, le sauvetage du Trésor en 1791 reste un souvenir vivant, le Père André se remémore la perte de son père durant la Première Guerre mondiale, même le vieux Monsieur Rémy continue, une génération plus tard, à porter le surnom de 'Diable' attribué à son père en raison du rôle que celui-ci a joué autrefois dans une pièce. Les perceptions jouent leur rôle dans la remémoration, comme lorsqu'à la vision banale d'un bois surgissent des souvenirs de l'enfance de la narratrice dans le Michigan.

Comme d'autres personnages dans le récit, la sainte traverse le temps intacte : de Santa Fides, elle devient Sainte Foy, puis « foi » tout court. Elle est « cette fille-enfant éternelle ... dont l'esprit est dans l'éternel » (p. 8, 10). Même les roses de son enfance ont traversé le temps, recouvrant maintenant les maisons et remplissant les jardins près de son église. Le Christ, exemple même de l'éternel, trône sur le tympan où il préside au jugement des âmes « à l'heure où la vaste foudre de l'éternité se manifeste... » (p. 40). À peine un peu plus d'un millénaire s'est passé entre le transport des reliques de la sainte et leur enchâssement dans le Trésor, et l'arrivée de la narratrice à Conques en leur présence ! Pour elle, l'instant de cette rencontre signifie le début de « tout ce qui lui est arrivé en son esprit, en son cœur et âme... » (p. 26). Les généra-

Molly Chatalic

tions de villageois ont également traversé les siècles, qu'il s'agisse des moines, des descendants des celtes, ou de Mr Denis que la narratrice décrit ainsi : « moving toward us, holding out his hand for us to shake, and swaying a bit as if he were passing with difficulty through curtains of time »¹⁷. Les éléments naturels participent à illustrer l'éternité : les dolmens se dressent là depuis des millénaires (p. 143), dans les eaux des rivières de l'Ouche et du Dourdou résonnent les applaudissements de milliers de mains à travers les âges, le soleil et la lune poursuivent leurs courses éternelles à travers le ciel (p. 99).

Les visions de la narratrice sont de l'ordre de l'intemporel, suivant un mouvement d'ouverture avec l'expérience de l'émerveillement, la suspension des repères dans l'état du ravissement, et enfin l'apogée de l'extase qui se situe au-delà de toute notion de temps. La première a lieu lors de sa première rencontre avec la sainte dans le Trésor : « In that stilled moment, awed and torn with tenderness, the top gone from my head, I saw not only her, Sainte Foy, but shadowy figures around her. They were standing, tall and slightly bowed... »¹⁸. Elle perçoit non seulement la présence mystérieuse et sacrée de la jeune sainte, mais celle de tous les pèlerins des temps passés venus l'implorer. C'est leur dévotion qui redonne vie à Sainte Foy, qui en fait une source d'espoir, de beauté, de santé et de fécondité. La narratrice elle-même est surprise par la force de cette expérience et n'ose pas la confier à son compagnon. Elle hésite même à l'incorporer dans son récit. Mais elle aura d'autres visions et ce sont ces passages lyriques qui fondent le cœur de l'écrit spirituel. La représentation des saints autour de la Lanterne de Saint Vincent dans le Trésor « coupe le souffle » : « their expression is one of bliss, yet misty and vague, so they seem to be saints and angels appearing in vision blurred by light ... »¹⁹. Le tympan de l'église avec le Christ en majesté est décrit comme provoquant un « ravissement terrible » (p. 40). La narratrice est elle-même témoin de l'état de ravissement du Père André pendant qu'il prie (p. 52).

Ce récit apparemment très traditionnel d'une expérience religieuse semble trouver son origine en un mystérieux rayonnement évoqué à plusieurs reprises dans le dernier chapitre : « Wasn't it that, this radiance, that the people of Conques struggled and contrived to keep during the Revolution—not the gold and the gemstones the soldiers sent by the Directoire were after... the radiance they risked their lives to save on the eve of the hour when all this would otherwise have been lost to the world »²⁰. Le Père André est le gardien de ce rayonnement et la narratrice le voit présent en son esprit, même pendant qu'il dort : « I think of this radiance there somehow in his mind, even as he sleeps, warm and gold, a soft, round, interior light »²¹. D'autres forces sont également évoquées : celles des lignes telluriques qui expliqueraient la force d'attraction du Puy en Velay. Pour la narratrice, cette « résonance ineffable » est « la manifestation de l'énergie de Dieu le Créateur en sa

création » p. 146), expression religieuse s'il en est. Mais à d'autres moments du récit, elle se réfère à la divinité de façon plus impersonnelle comme dans la grotte de Peche- Merle²² où celle-ci « vous enveloppe encore de ses ailes grandioses » (p. 127). La vision d'un arc-en-ciel, partagée avec son compagnon, est un signe qu'ils se trouvent en un lieu prédestiné.

Conclusion

Suivre Green dans son expérience spirituelle et sensuelle de la petite sainte et de Conques nous place en dehors du temps : d'abord par l'émerveillement éprouvé devant l'histoire de la martyre et sa représentation matérielle presque paradoxale dans le Trésor, puis par le ravissement dans lequel nous plonge la joie et le plaisir provoqués par les portraits du lieu et des gens ordinaires si extraordinaires qui le peuplent, pour aboutir à une extase possible évoquée par les visions et par l'expression de l'extraordinaire dans l'ordinaire. Ce cheminement suppose l'abandon des points de référence habituels, des limites imposées par l'intellect et les pensées, pour s'ouvrir et se projeter au-delà des références au temps ou au lieu. Pour certains, cette expérience sera mystique avec des connotations religieuses. Cette citation du poète et écrivain breton Xavier Grall dans son hommage à Félicité Lamennais semble une évocation appropriée de la relation qui est tissée entre la beauté et le sacré dans *Little Saint* : « Car Dieu réside dans le beau. Et la beauté qui sort de la main humaine n'est jamais que la quête tour à tour radieuse et déchirante de son image ». La beauté, dans ses multiples aspects, peut faire fonction de facteur cathartique, en permettant la transcendance de la souffrance ou des épreuves. Mais tout dépend de notre capacité à l'expérimenter dans ses multiples dimensions.

En considérant les différents niveaux qui composent cet écrit d'Hannah Green, la question se pose de savoir si l'écrit spirituel seul aurait suffi à lui-même, et aurait entraîné le lecteur à le suivre avec autant de délectation ? L'écriture parfois très érudite avec ses multiples références et citations traduites n'aurait peut-être capté l'attention que d'un auditoire restreint. La focalisation unique sur l'épiphanie spirituelle pourrait paraître trop limitée. Quelle est alors la légitimité du texte écrit pour relater l'expérience religieuse ? L'ancrage dans le quotidien par le biais de portraits pittoresques offre un arrière-plan nécessaire à l'appréciation de celle-ci. Ce qui était au départ un « livre d'heures » pour Green est devenu une hagiographie d'un genre hybride, entre fiction, autobiographie et récit de voyage. Le feuilletage du récit produit un effet de profondeur et d'harmonie qui entretient l'intérêt. Le plaisir esthétique du lecteur dépend de sa perception de la beauté, ainsi que de sa capacité et de sa disposition à suivre la narratrice dans son évocation

Molly Chatalic

de l'émerveillement, du ravissement et de l'extase, que ce soit en présence de l'ordinaire ou de l'extraordinaire, et à l'accompagner dans son exploration de la manière dont le mot écrit peut traduire, transmettre et amener son lecteur à expérimenter les multiples sens de la beauté et leur potentiel.

Molly Chatalic
Université de Brest, UEB
EA 4249 HCTI, ISHS

Bibliographie

BARKS Coleman, *I want Burning: The Ecstatic World of Rumi, Hafiz and Lalla*, Sounds True, Inc. 2001.

CHUPIN Yannicke, « "Do You Mind Very Much Cutting Out The French?" Le français de Humbert dans Lolita de Vladimir Nabokov », *Revue Française d'Études Américaines*, n° 115, mars 2008, Paris, Belin, 50-59.

GILBERT Elizabeth, *Eat, Pray, Love: One Woman's Search for Everything Across Italy, India and Indonesia*, New York, Penguin Books (2006), 2007.

GRALL Xavier, *Stèle pour Lamennais*, Calligrammes, 2001.

GREEN Hannah, *Little Saint*, New York, The Modern Library, 2001.

GREEN Hannah, *The Dead of the House*, New York, Books & Co., Turtle Point Press, (1973) 1996.

GREEN Hannah, *In The City of Paris*, New York, Doubleday & Co., Inc, (1980), 1985.

LASNIER Jean-François, « Pierre Soulages et la magie du noir », *Connaissance des Arts*, n° 675, octobre 2009, 44-53.

TWEEDIE Irina, *L'Abîme de Feu*, Paris, éditions L'Original, 2009.

notes

¹ L'artiste Pierre Soulages créa quatre vitraux pour l'abbatiale de Conques en 1987. Ce maître du noir mit au point un verre spécifique pour émettre de la clarté et s'il « élude les considérations mystiques ou métaphysiques », il fait tout de même référence aux « grands moments d'exaltation » que lui a toujours procurés la contemplation de l'église de Conques (Lasnier, 51-52).

- ² Hannah Green utilise le terme « patois » de façon récurrente dans *Little Saint*. Si ce mot a une connotation péjorative en français la plupart du temps, ce n'est pas toujours le cas en anglais. Nous suivons la définition de la linguiste Henriette Walter (*Le français dans tous les sens*, Paris, Robert Laffont, 1999, 384 p.) pour qui « le patois, c'est une langue » sans porter de jugement sur sa valeur.
- ³ « J'ai reçu, par Sainte-Foy, ... le don de voir en cette zone considérée comme sacrée depuis le début de la conscience humaine. » (1).
- ⁴ « Je m'appelle Foy. Et je suis chrétienne. » (9).
- ⁵ « C'est Lui qu'aime mon âme... Il s'appelle Adonai... Je veux jouir de mon Seigneur... c'est Lui que je prendrai comme fiancé... car pour moi, Il est Beau, pour moi, Il est tout à fait ravissant. » (14-15).
- ⁶ « ... entends mes prières, ô ma sainte. Entends-nous maintenant alors que l'heure du deuxième millénium s'approche et que la continuité de la vie sur terre est en jeu, menacée, aide-nous, intercède auprès de tous les saints, auprès de Dieu Lui-même, que les hommes puissent entendre et que les yeux du pouvoir puissent s'ouvrir pendant qu'il est encore temps. » (25).
- ⁷ « il ne reste ni une bague ni une fibule dans la province... tant notre sainte a été consciencieuse dans sa quête d'or et de pierres gemmes. » (20).
- ⁸ « Je la trouve *hideuse* », dit une anglaise qui vient d'entrer avec un compagnon, « simplement *hideuse* » (79).
- ⁹ « ... la fille qu'ils avaient amenée devant lui pour être jugée était si jeune, de sang noble, et de la beauté la plus parfaite, lumineuse comme une fleur blanche et radieuse avec des roses en ses joues... » (14).
- ¹⁰ « Ravissant son corps et petit de taille ; plus beau encore est le sens en son for intérieur. Blanc son visage et jolis ses yeux ; le sens de son cœur a encore plus de valeur » (62).
- ¹¹ « Je m'abandonnai au ravissement d'apprendre. Je passai l'été à la bibliothèque de d'Université de New York dans une sorte de fièvre illuminée ... J'écoutais les voix des âges » (101).
- ¹² « ... arrivés en voiture du pays argenté et sec des olives qui se situait en bas... nous montions la route escarpée vers la Causse Méjean (aussi haute et désertique et sèche et mystérieuse que le Névéda, nous semblait-il) ; ... nous plongions (ces routes faisaient peur) vers les fond des gorges en granite rose du Tarn, et remontions de nouveau pour pénétrer dans des montagnes boisées où nous vîmes nos premières vaches violettes... Nous descendions vers le fond de la vallée du Lot, pour remonter, descendre, et remonter encore... » (102).
- ¹³ « Mon regard se porta sur les toits pentus de l'autre côté de la rue étroite, et en haut vers l'église jaune qui se dressait au-dessus, silencieuse. Je pensai que nous étions arrivés au paradis » (8).
- ¹⁴ « Dans cette première descente précipitée vers la pénombre du Trésor... » (22).
- ¹⁵ « Nous sentions la dureté de leur vie, la pauvreté, la douleur qui vient de générations passées à tirer leur subsistance avec beaucoup de mal et de travail de cette terre montagneuse » (92).
- ¹⁶ « Parce que le monde est si corrompu, calomnieux, instable, exagéré et injuste, on ne devrait se fier qu'à l'expérience de nos propres sens... Dans un monde de désordre, de désastre et de fraude, parfois on ne peut faire confiance qu'à la beauté. Seule l'excellence artistique est incorruptible. Le plaisir ne peut pas être bradé » (Gilbert, 114).
- ¹⁷ « s'avancant vers nous, tendant la main pour que nous la lui serrions, et oscillant un peu comme s'il traversait difficilement les pans du temps » (86).

Molly Chatalic

- ¹⁸ « En cet instant suspendu, émerveillée et déchirée de tendresse, le sommet de ma tête arraché, je vis non seulement elle, Sainte Foy, mais des ombres autour d'elle. Elles se dressaient là, hautes et légèrement courbées... » (8).
- ¹⁹ « leur expression reflète la félicité, mais demeure floue et vague, et ils semblent ainsi être des saints ou des anges apparaissant dans une vision estompée par la lumière... » (76-77).
- ²⁰ « N'était-ce pas cela, ce rayonnement pour lequel les habitants de Conques avaient lutté et qu'ils avaient trouvé le moyen de conserver pendant la Révolution – non pas l'or et les gemmes dont voulaient s'emparer les soldats envoyés par le Directoire ... le rayonnement pour lequel ils risquèrent leur vie à la veille de l'heure où tout cela aurait pu être à jamais perdu pour le monde » (269).
- ²¹ « Je pense à ce rayonnement là quelque part en son esprit, même lorsqu'il dort, chaud et doré, une lumière intérieure douce et ronde » (269).
- ²² L'orthographe française de certains mots dans le texte d'Hannah Green est parfois un peu fantaisiste. Nous les reproduisons tels qu'ils apparaissent dans le texte.

Hélène MACHINAL

La beauté monstrueuse
dans *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1890)
et *Dorian* de Will Self (2002)

The artist is the creator of beautiful things. To reveal art and conceal the artist is art's aim.

The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things. The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography.

Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming. This is a fault. Those who find beautiful meanings in beautiful things are cultivated. For these there is hope. They are the elect to whom beautiful things mean only beauty¹.

La beauté et une relation triangulaire : tels sont deux des innombrables aspects que nous retiendrons de ce premier extrait de la préface de Wilde à son roman, *The Picture of Dorian Gray*, manifeste esthétique de l'auteur, unique roman de l'une des figures les plus polémiques de la fin du XIX^e siècle. Le texte de Wilde a donné lieu à de nombreuses études extrêmement exhaustives qui laissent peu de pistes inexplorées au critique, même s'il cherche à « traduire son impression de la beauté ». La beauté est cependant au centre du roman de Wilde, elle *est* même peut-être le roman de Wilde si tant est que l'on considère effectivement ce roman comme un manifeste esthétique où différents courants sont incarnés par les personnages : l'association entre éthique et esthétique portée par Ruskin et incarnée par Basil dans le roman, le culte de la beauté et des sens associé à la quête de l'unité de l'âme et du corps qui fait écho aux théories de Pater dont on trouve une incarnation possible dans le personnage de Lord Wotton, sans oublier que le roman « dénonce [...] les abus des principes patériens », et que le texte induit « l'annulation [...] de sa propre argumentation »², principe profondément wildien.

La relation triangulaire que Wilde pointe dans sa préface en déclinant la beauté sur un mode ternaire qui introduit un jeu de reflets entre l'artiste, l'œuvre d'art et son récepteur sera également au cœur de cette étude. De fait, plusieurs triangles animent ce texte, tel lecteur, personnage, auteur : trois instances émettrices et réceptrices qui entrent dans un jeu de reflets complexe, tout comme les trois personnages communs aux deux romans que sont Lord Henry Wotton, Basil Hallward et Dorian Gray ; sans oublier les trois figures que sont le peintre, le modèle et le portrait, et lorsque nous nous restreignons à la diégèse, force est de constater que si Basil est bien le peintre, Wotton est aussi une figure de l'artiste. De même, Dorian Gray est à la fois le modèle et le portrait. Si Wotton est une figure de l'artiste, il est par ailleurs l'un des modèles de Dorian.

Si nous ajoutons à ces jeux de miroirs ceux que l'auteur affirme avoir projetés dans l'œuvre : « [*The PoDG*] contains much of me in it. Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world think me: Dorian what I would like to be ... in other ages, perhaps »³, nous nous retrouvons confrontés à une complexité certaine tant les effets et les reflets opèrent à de multiples niveaux. Cette dernière citation nous permet également d'ouvrir la perspective temporelle que nous allons ajouter à l'écheveau puisque Wilde lui-même envisage son personnage comme une projection future possible, préparant ainsi en quelque sorte la réécriture de *Will Self*.

Il ne s'agit pas de comparer Wilde et *Self*, cependant, nous pourrions remarquer un certain nombre de similitudes relativement évidentes. *Self* n'est pas l'une des figures de la littérature britannique les plus discrètes : pour ce qui est des polémiques, *Self* n'a pas grand chose à envier à Wilde. Diplômé d'Oxford, *Will Self* est souvent présenté comme « l'enfant terrible » de la littérature anglaise contemporaine. Les qualificatifs utilisés pour définir sa personne ou ses romans sont « sulfureux », « satirique, provocant et subversif »⁴. Cependant, les frasques de *Self* n'ont certainement pas de conséquences comparables à celles qui conduisirent Wilde à un décès précoce. Journaliste pour *The Observer*, *Will Self* sera ainsi renvoyé du journal à la suite du fameux épisode qui se déroula dans le jet de Tony Blair lorsqu'il fut surpris sniffant de la drogue dans les toilettes de l'avion.

Will Self connaît très bien l'œuvre de Wilde et les parallèles entre les deux intrigues sont systématiques. *Dorian* est bien une réécriture de *The Picture*, transposé un siècle plus tard. Lord Wotton, Basil Hallward et Dorian Gray gardent leurs noms mais ils deviennent des homosexuels britanniques « branchés ». Le tableau de Basil se transforme en une installation vidéo typique de l'art conceptuel que *Self* ne manque par d'inscrire dans le réel en évoquant Nauman et Viola⁵. L'intrigue est transposée dans le Londres des milieux gays aisés des deux dernières décennies du XX^e siècle. Pour être plus

précis, l'intrigue se déroule sur une période d'une longueur identique à celle du roman de Wilde : elle dure 16 années, débute tandis que défilent sur le téléviseur de Baz les images du mariage entre Diana et Charles puis celles des émeutes de Brixton, et se termine au moment du décès de la Princesse à Paris. Cette toile de fond temporelle très précise et n'est certainement pas choisie au hasard par l'auteur et fournit à Self un ancrage événementiel qui sert sa critique sociale.

L'œuvre de Will Self s'inscrit aussi pour partie dans le contexte de la littérature post-moderniste qui s'écrit en référence à des genres, à des textes canoniques, à des figures littéraires. Le miroir, le reflet et l'inversion sont en outre des principes récurrents des romans de Self⁶, qui reconnaît lui-même volontiers l'influence fondatrice de Lewis Carroll sur son œuvre. Ainsi, *Dorian* a pour sous-titre : « An Imitation », terme sur lequel il nous faudra nous interroger car l'auteur se situe de fait dans la peau de l'élève qui tente de reproduire le modèle et non dans une distance ironique qui serait celle de la parodie ou du pastiche. Restons encore quelques instants au seuil du texte pour remarquer que la citation proposée par Self en paratexte⁷ illustre la proximité des préoccupations de nos deux auteurs. Wilde comme Self cherche à déclencher une réflexion sur la nature de la réalité et sur les rapports entre l'art et la réalité.

Nous nous proposons de commencer par mettre en parallèle les deux œuvres pour mieux appréhender la façon dont elles placent la beauté au centre de leur propos, grâce à un procédé commun : la métonymie que constitue l'œuvre d'art. Double et reflet, Narcisse et Psyché, la beauté extrême ouvre dans nos deux textes la perspective du monstrueux, de la « monstration », qui nous fait glisser de Narcisse à Méduse. Il conviendra donc de nous interroger sur cet oxymore que figure le beau monstre et sur les modes de monstration du beau proposés. Dans les deux œuvres, la beauté et l'idée du beau servent par ailleurs une réflexion sur l'artéfact, le simulacre, la surface qui ouvre certes des perspectives esthétiques mais également une réflexion sociale.

Face-à-face

En préalable à l'étude de la beauté dans les deux œuvres, il nous faut d'abord souligner la présence d'une tradition, la tradition gothique, dans laquelle le motif du tableau vivant ou du tableau qui s'anime est omniprésent. Nous pourrions même souligner que le tableau devient l'un des accessoires privilégiés du genre dès le texte fondateur de Horace Walpole, *The Castle of Otranto*. Par la suite, le portrait vivant apparaît dans *Melmoth the Wanderer* de Mathurin (1820), dans deux des nouvelles que Hawthorne publie dans *Twice Told Tales*, à savoir « Edward Randolph's Portrait » et « The Prophetic

Hélène Machinal

Pictures » (1837), mais aussi dans « The Oval Portrait » (1842) de Poe ou « Shalcken the Painter » de Le Fanu (1839).

Cette propension du gothique à faire apparaître dans le texte des représentations de tableau et, qui plus est, des tableaux qui s'animent, est liée au principe même de l'effet fantastique qui repose bien souvent sur la transgression d'un seuil. Le tableau permet donc de figurer physiquement le seuil par l'entremise du cadre, mais aussi d'introduire la transgression de frontières qui ne devraient pas être poreuses. L'effet fantastique repose sur l'interaction entre des champs qui, selon les lois de la raison, devraient rester distincts. Le tableau permet ainsi d'introduire des brouillages temporels : le passé fait retour dans le présent, ou des brouillages spatiaux : le tableau devient une ouverture vers un territoire inaccessible. Il est également mis au service d'une transgression récurrente de la frontière entre l'animé et l'inanimé, qui recoupe parfois l'opposition entre vie et mort. On l'aura compris, le tableau est, depuis les origines gothiques, une fenêtre qui peut ouvrir vers des horizons inattendus.

Le tableau renvoie donc dans la tradition gothique à une forme de dualité qui peut se conjuguer sur le mode du double ou sur celui du dédoublement. À partir de Poe, c'est le dédoublement qui devient central puisque la seconde moitié du XIX^e siècle (qui correspond aussi au passage que la critique française maintient entre gothique et fantastique) correspond à l'émergence des réflexions sur la psyché et sur l'identité. De façon finalement relativement classique, Edgar Allan Poe introduit dans « The Oval Portrait » la vampirisation du vivant par l'image peinte. L'objet tableau détruit le sujet humain. Le tableau accède à l'éternité tandis que le modèle perd la vie. Le tableau implique donc aussi une relation sujet/objet que l'auteur peut subvertir. Il ne faut pas cependant perdre de vue que Poe subit l'influence de la pensée esthétique du mouvement romantique. « The Oval Portrait » est aussi l'illustration de la sublimation esthétique à l'œuvre dans l'art, une sublimation esthétique qui fait fi de toute dimension éthique, à l'instar des théories développées par De Quincey dans « On Murder Considered as One of the Fine Arts ».

Nous pourrions également remarquer que la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle reprend de façon assez systématique le motif du dédoublement pour l'inscrire dans une réflexion éthique dont *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* est une illustration. Chez Wilde, on retrouve une réflexion (héritée des Romantiques) sur l'art qui revendique une distinction entre éthique et esthétique⁸. En effet, l'objet d'art relève d'une appréciation esthétique tandis que l'être peut pénétrer dans la sphère de l'éthique, et c'est là que Wilde s'inscrit à nouveau en faux, en particulier par rapport à Ruskin et la tradition qui associe la beauté à la vérité.

Cette association entre beauté et vertu est l'héritage de l'idéal du beau platonicien qu'incarne en apparence Dorian dans le roman. Incarnation idéale, voire idéalisée de la beauté, le sujet devient aussi homme-objet, homme fétiche, idole qui ne doit pas subir les effets d'une inscription dans le monde sensible. L'exemple le plus flagrant de ce brouillage entre objet et sujet dans le roman de Wilde se trouve dans le passage où le peintre déclare au modèle : « Well, as soon as you are dry, you shall be varnished, and framed and sent home. Then you can do what you like with yourself »⁹. Il va de soi que Will Self reprend cette confusion : « As soon as the recordings are done, » he told Dorian, « and the sequencing and editing are finished, I'll bring *Cathode Narcissus* round to your apartment and set it up. Then you can do whatever you want to your several selves. Scratch their eyes out, or jerk off with them. Whatever? »¹⁰.

Pour Wilde, seul l'artiste est maître de l'idéalisation et dans les deux romans l'objet de prédilection de cette idéalisation est l'éphèbe. Dorian devient ainsi un objet incarnant l'Idée de la beauté, une beauté extrêmement stéréotypée que le style et l'écriture des deux auteurs traduisent. La surabondance des signes, les choix lexicaux induisant une surenchère descriptive et une surcharge stylistique sont notables en particulier dans les descriptions du corps. Le corps de Dorian Gray est surinvesti en signes et déclenche un processus de fétichisation que l'on retrouve chez Wilde comme chez Self lorsque Dorian est décrit pour la première fois dans le texte :

Lord Henry went out to the garden, and found Dorian Gray burying his face in the great cool lilac-blossoms, feverishly drinking in their perfume as if it had been wine. He came close to him, and put his hand upon his shoulder. « You are quite right to do that, » he murmured. « Nothing can cure the soul but the senses, just as nothing can cure the senses but the soul. »

The lad started and drew back. He was bareheaded, and the leaves had tossed his rebellious curls and tangled all their gilded threads. There was a look of fear in his eyes, such as people have when they are suddenly awakened. His finely-chiselled nostrils quivered, and some hidden nerve shook the scarlet of his lips and left them trembling. (*PoDG*, 18)

In a cubbyhole of a bedroom hidden behind successive dark, membranous curtains, the object of Baz's affections and his latest muse lay, only just now awoken from the easeful slumber occasioned by weed and wine and mutual wanking. [...] it was [...] so pleasant to lie in a tatty pile of sheets and blankets, stretching luxuriously and admiring the way the tendons and arteries writhed in his own wrists, or the way his brown legs – twined in white cotton – assumed this or that angle.

Hélène Machinal

Liquid blobs of light shimmered on the wall above Dorian's tawny head. [...] Here and there a bronze-effect spotlight had been insensitively inserted. In each of these reflective surfaces Dorian Gray sought himself out, while lip-synching to the narcissistic soundtrack that played in his empty head. (Do, 14)

Le brouillage entre sujet et objet, sujet représenté et sujet vivant, image et modèle, introduit, dans *The Picture*, une frontière paradoxalement très nette entre éthique et esthétique. Le sujet vivant, devenu Idée du beau, ne subit aucune altération tandis que le sujet peint sur le tableau porte les stigmates de la débauche. Cette inversion s'opère dans les deux romans par la parole performative :

« How sad it is! » murmured Dorian Gray, with his eyes still fixed upon his own portrait. «How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June... If it were only the other way round! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything! Yes, there is nothing in the world I would not give! I would give my soul for that! » (*PoDG*, 21)

Dorian felt uncomfortable with the way the older men were speaking; was it at cross-purposes, or did they regard him and the video installation as entirely interchangeable? « How long will these last, Baz? » he asked. « It's hard to say ... Certainly years, if not decades, and by then they can be transferred to new tapes, and so on – for ever, I guess. » « So, these » - Dorian gestured - « will remain young for ever, while I grow old, then die? » « Yeah, well, » Baz snorted derisively. « You can't copy bodies - yet. » « I wish it was the other way round, » Dorian said [...] (*Do*, 22)

Remarquons que dans la version de *Self*, ce n'est plus la contemplation du tableau qui déclenche le souhait d'immortalité, mais la teneur de l'échange qui se déroule entre les deux hommes plus âgés. Nous ne retrouvons pas les marques d'un style incantatoire qui sous-tendent le souhait de Dorian chez Wilde : la répétition de « How sad... », de « If it were... », de « For that » et de « I would give... » qui souligne le crescendo vers le don ultime et transgressif qu'est le don de l'âme. L'identification entre modèle et représentation s'opère dans le roman de *Self* par la fascination d'une image multiple qui happe le modèle :

Inside the dark studio the nine monitors were sharply outlined. Across their faces, hissing with static, the fluid images of Dorian presented

a cascade of motion. There was a soundtrack as well, an insistent thrumming beat entwined with a breathy fluting. Dorian was transfixed for a few moments, but then he moved closer and began to sway in time with his own televised images. Nine naked Dorians and one clothed. In synchrony, youth and the images of youth waltzed to the heavenly and eternal music of self-consciousness. (*Do*, 22)

Si nous nous penchons sur les différences entre des premiers chapitres qui se font systématiquement écho, nous constatons que chez Wilde, la première description du tableau de Basil est relativement succincte : « In the centre of the room, clamped to an upright easel, stood the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty [...] » (*PoDG*, 5). En revanche, dans le roman de Self, la description de l'œuvre d'art situe le roman dans le cadre de la monstration d'un corps-fétiche, de la dévoration du réel par le virtuel et du voyeurisme du spectateur.

Baz's attention was wholly caught by the first monitor, which zipped and zagged into life. It showed the naked figure of a beautiful young man, posed like a classical Greek kouros: one hand lightly on hip, the other trailing in groin, half smile on plump lips. A naked figure that turned to face the viewer as the camera zoomed in. The second monitor came to life and this displayed a closer view of the still turning youth. The third view was closer again. The sensation imparted as all nine monitors came to life was of the most intense, carnivorous, predatory voyeurism. The youth was like a fleshy bonbon, or titillating titbit, wholly unaware of the ravening mouth of the camera. The ninth monitor displayed only his mobile pink mouth. (*Do*, 12)

Narcisse, psyché et Méduse

Le roman de Wilde reprend déjà les grands traits du mythe de Narcisse¹¹ où l'être se perd et s'abîme dans son reflet. L'amour obsessionnel de soi empêche l'ouverture à l'autre et il ne peut conduire qu'à la perte et à la mort. Ce que le roman de Wilde illustre, à savoir, selon Liliane Louvel, la nostalgie d'une perfection du double qui renvoie à « la conception néoplatonicienne de la nature duelle de l'homme, la division entre apparences et réalité, entre monde des Idées et monde sensible »¹², est transposé par Self dans une période où l'illusion se décline sur le mode du multiple. Il ne s'agit plus d'un portrait mais de neuf écrans dont les images forment une combinaison fascinante. Gardons en mémoire ce passage du tableau unique à la prolifération des images qui est l'un des marqueurs du passage d'une fin de siècle à l'autre.

Hélène Machinal

L'œuvre d'art chez Self attire, fascine et happe le concepteur, le modèle et le spectateur. Son pouvoir médusant est extrême et n'épargne aucun des actants.

Chez Wilde, c'est la dissociation entre éthique et esthétique qui déclenche la création d'une troisième instance, celle du beau monstre. Le portrait prend la charge éthique dont l'être se débarrasse comme si la vérité, la vertu et le bien étaient des oripeaux dont on peut se dévêtir sans conséquence. L'être n'est plus qu'esthétique, apparence, idée de la beauté que rien ne peut atteindre. Paradoxalement cette schize donne naissance à l'oxymore de la beauté monstrueuse, une beauté qui se réduit à une apparence, une beauté qui est réduite à une icône et qui a perdu tout enracinement dans le monde sensible.

Dorian de Will Self témoigne d'une évolution qui passe par la « monstration ». Là où Wilde se contentait de suggérer les excès de Dorian Gray en décrivant les stigmates qui apparaissaient sur le tableau, Self s'applique à nous décrire le processus de contamination généralisée auquel s'adonne un Dorian « omnivore »¹³, porteur sain du virus du sida et devenu un prédateur de chair humaine sous toutes ses formes. Cette dévoration systématique de l'autre est déjà inscrite dans la description du *Cathode Narcissus* précédemment citée. La bouche et l'œil (déjà privilégiés dans les descriptions chez Wilde du fait qu'ils renvoient à l'identité) deviennent donc des organes de la dévoration. Dorian contamine et tue sciemment après avoir fasciné ses victimes¹⁴. La frénésie de possession des corps que décrit Self n'est pas sans rappeler celle que décrit le narrateur de *American Psycho*¹⁵, lui aussi enfermé dans le culte du reflet et de l'apparence, dans une réalité virtuelle qui n'a plus aucun lien avec le réel. Le lecteur se voit forcé de devenir un voyeur assistant à une transformation du réel en spectacle qui relève de la pornographie car le corps est réduit à un objet.

De même, là où Wilde ne pouvait qu'indirectement évoquer l'homosexualité (même si des passages de *The Picture* seront cités à charge lors de son procès), Self est, de loin, beaucoup plus explicite. Outre les passages de description extrêmement clinique d'orgies sexuelles et narcotiques, la nature des rapports triangulaires entre Wotton, Basil et Dorian est posée dès le premier chapitre :

Dorian stood in the doorway, swivel-hipped, blank-faced, floppy-fringed. Wotton fell silent, feeling new eyes upon him. The two older men turned to regard this Adonis, and in their heated appraisal and Dorian's cool appraisal and their more fervid reappraisal of this and his more frigid reappraisal of that was the most exacting and timeless of triangulations: Baz would always love Dorian, Wotton would never love Dorian but would want him consistently, and Dorian would betray Baz and would never love anyone at all. (*Do*, 16)

Ce passage pose la construction des rapports entre les personnages en termes de regard. Le regard échangé établit les rapports d'intimité ou de non intimité à venir, ainsi que des rapports de domination. Le regard devient un instrument de pouvoir et d'assujettissement parce qu'il ouvre à la réalité intérieure de l'être. On voit ainsi que l'œil renvoie au seuil et à la réversibilité qui s'ensuit entre ouverture et fermeture, pénétration et expulsion, transgression et interdit. L'œil permet de voir la réalité extérieure (c'est alors le mythe de Narcisse et le motif du reflet qui dominant) mais il ouvre aussi vers la réalité intérieure (Narcisse cède la place à Psyché qui renvoie à l'âme). Or cette dimension intérieure, celle de l'âme, est présente chez Wilde. Le tableau qui porte les marques de la débauche de Dorian Gray est qualifié par ce dernier de « face of my soul » et de « monstrous soul-life »¹⁶. Le tableau est dès lors investi de la charge éthique dont le modèle s'est déchargé et il devient monstrueux par ce qu'il révèle et exhibe.

Le statut du tableau a cependant la particularité de ne pas être directement accessible à l'œil puisqu'il est décrit dans le texte. Pour reprendre les termes de Pascal Aquien, « le portrait littéraire donne à voir ce qui n'existe pas visuellement », il relève de « la présence absente »¹⁷. Face à un tableau réel, l'œil du spectateur reçoit directement l'objet. Dans les textes de Wilde et de Self, l'œil du lecteur est confronté à des signes qui à leur tour vont permettre la construction d'une représentation subjective et individuelle de l'objet tableau. Self reprend les scènes de contemplation du tableau par Dorian Gray qui ponctuent le récit de Wilde. Cependant, les descriptions de l'installation télévisuelle sont moins nombreuses et moins détaillées, sans doute du fait que Self propose avant tout une réflexion sur les forces captées dans et par l'œuvre d'art.

Car il y a une communauté des arts, un problème commun. En art [...] il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif. La célèbre formule de Klee « non pas rendre le visible, mais rendre visible » ne signifie pas autre chose. La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas.¹⁸

Will Self cherche à déclencher, à provoquer la réaction d'un lecteur qu'il place aussi souvent que possible dans la position du voyeur. Le *Cathode Narcissus* est bien un émetteur de forces, parmi lesquelles opère une force de captation qui passe par l'œil :

Dorian went to a niche in the wall and dickered with switches. The monitors fizzed into life. On the screens the naked Dorians effervesced. Helen stared at the gorgeous bodies. Baz Hallward's piece was most

Hélène Machinal

cunning; it forced all who looked upon it to become involuntary voyeurs, Laughing Cavaliers, compelled to ogle the young man with eyes pinioned open. (*Do*, 42)

Dans la perception du spectateur se jouent deux types de relation : le regard du peintre sur le monde est perçu par le spectateur mais, dans le même temps, le portrait déclenche une fascination scopique pour ce même spectateur. Celui qui regarde un portrait est à son tour comme regardé par le portrait. Wilde est tout à fait conscient de ce processus de réflexivité puisque dans « Pen, Pencil and Poison », il décrit les tableaux de l'empoisonneur Wainewright, un artiste-criminel dont les toiles révèlent la noirceur de l'âme du peintre¹⁹. Wainewright peint le visage d'un modèle mais c'est aussi l'artiste qui apparaît en transparence dans les traits peints. Cette réflexivité entre peintre et sujet représenté est présente chez Wilde : le meurtre du peintre, celui du modèle (à la fois criminel et victime) et les tentatives de destruction du tableau (par le peintre au début du roman, par le modèle à la fin) construisent un faisceau de convergence entre Basil et Dorian.

Dans le roman de *Self*, l'installation de Baz impose au spectateur d'entrer par le regard dans la peau d'un voyeur. Il y a là une forme de violence qui émane de l'œuvre et passe par la vue :

Voir est un acte dangereux ..., Orphée, Narcisse, Oedipe, Psyché, la Méduse nous apprennent qu'à force de vouloir étendre la portée de son regard, l'âme se voue à l'aveuglement et à la nuit.²⁰

Le texte de Wilde donnait beaucoup à imaginer au lecteur. Les frasques du Dorian Gray de Wilde ne sont pas, et pour cause, décrites dans le texte mais suggérées, par ses errances géographiques dans le Londres des bas quartiers par exemple. Non seulement l'implicite se fait aveuglement explicite chez *Self* mais l'image est investie d'un pouvoir de domination et d'assujettissement que le tableau n'avait pas chez Wilde.

On se souvient que chez Wilde, c'est la première rencontre entre Basil et Dorian qui est placée sous le signe de la fascination et de la dévoration qui s'opère par l'œil :

I turned halfway round, and saw Dorian Gray for the first time. When our eyes met, I felt that I was growing pale. A curious sensation of terror came over me. I knew that I had come face to face with someone whose mere personality was so fascinating that [...] it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself. (*PoDG*, p. 8)

La beauté monstrueuse dans *The Picture of Dorian Gray...*

Le glissement conséquent introduit par Will Self revient donc à investir l'œuvre d'art de ce pouvoir d'assujettissement et de domination de l'autre. Les images happent, fascinent et dominent les êtres. Dans la première description du *Cathode Narcissus*, il nous faut souligner que le spectateur est l'artiste lui-même²¹. La perfection de la statuesque grecque se délite dès l'évocation des lèvres charnue et le glissement vers un autre type de plastique se confirme dans le mouvement d'un corps fétichisé (« bonbon », « titbit »), qui s'ouvre au spectateur (« turned to face », « still turning »²²). L'installation vidéo de neuf écrans transforme le spectateur en voyeur, et l'œil du spectateur se fait bouche dévorante « carnivore et prédatrice » tendue vers le sujet représenté qui, lui, devient une marchandise à consommer. L'œil dévorateur suit un parcours d'écran en écran, parcours qui s'achève sur un gros plan renvoyant aussi à la dévoration (« mobile pink mouth »). Le lecteur partage donc le cheminement du regard de l'artiste et la troublante confusion finale entre l'œil/bouche de la caméra et la bouche du modèle. On pense alors à la célèbre analyse de Freud de la tête de la Méduse. Lecteur, artiste et modèle sont tous trois soumis au pouvoir médusant de l'œuvre d'art : on se souvient en effet que lorsque Dorian, le modèle, voit l'installation, il est littéralement happé par cette dernière comme s'il cherchait à devenir un dixième reflet de lui-même.

Dorian was transfixed for a few moments, but then he moved closer and began to sway in time with his own televisual images. Nine naked Dorians and one clothed. In synchrony, youth and the images of youth waltzed to the heavenly and eternal music of self-consciousness. (*Do*, 22)

Dans le roman de Wilde, la beauté représentée peut encore correspondre au modèle, tout du moins au début du roman. Par la suite, le tableau sert de marqueur permettant de mesurer l'écart croissant entre modèle et sujet représenté. Dans la réécriture de Self, l'image acquiert une forme d'autonomie au sens où elle dévore et vampirise ceux qui la regardent. Lors du meurtre de Baz par Dorian, le *Cathode Narcissus*, c'est-à-dire l'œuvre, acquiert les caractéristiques d'un être humain :

[...] there was no one to see him [Dorian] go and no one to listen to the call being made. No one save his *alter egos*, who paced around their cathode vitrines like caged beasts, returning again and again to stare out with insane eyes at the corpse of their creator. (*Do*, 166)

Selon l'approche lacanienne proposée par Pascal Aquien, la « présence absente » du tableau dans la fiction ouvre sur le hors-monde, l'im-monde et le fantasme²³ : « Qu'est-ce que le fantasme, en effet si ce n'est une mise en scène ou, mieux encore, un tableau, voire, comme le dit Lacan, un tableau

Hélène Machinal

épousant parfaitement le cadre d'une fenêtre ouverte au point de l'obstruer totalement²⁴ ». En opérant le glissement repéré plus haut, c'est-à-dire en passant du tableau figé à l'image animée, en conférant par ailleurs à l'image une forme de prolifération puisque d'unique chez Wilde, elle devient multiple, en dotant l'image d'une capacité de fascination et de dévoration, Self introduit une dimension tout à fait contemporaine. Il inscrit sa réécriture dans la réflexion sur la toute puissance du virtuel et de l'image.

Lady Di, la beauté factice et l'idéal du simulacre

On se souvient que le roman est placé sous le signe de l'« imitation », et le terme est ici lourd de sens puisqu'il situe également Will Self dans la position d'un auteur qui se réfère à un modèle. Or, le modèle de Self est certes le roman de Wilde, mais au-delà de l'intertexte à strictement parler, c'est avant tout la portée idéologique et critique de l'œuvre de Wilde qui inspire Self, comme l'atteste l'échange suivant :

Quand avez-vous lu *Dorian Gray* pour la première fois ?

WS : J'ai attendu le milieu de mon adolescence pour le lire. Mais le plus important pour moi est le personnage d'Oscar Wilde, [...] ²⁵

Wilde et Self partagent en effet un goût prononcé pour la dénonciation et la critique dans deux domaines : la critique sociale, tout d'abord, la critique du domaine artistique par ailleurs.

La société victorienne, et, en particulier ses mœurs hypocrites ainsi que la hiérarchie sociale qui la fonde, est la cible de la critique wildienne. En transposant la diégèse du roman de Wilde un siècle plus tard, Will Self ne se prive pas de reprendre cette dimension critique. L'auteur est d'ailleurs souvent présenté comme l'un des porte-paroles d'une opposition à l'idéologie dominante contemporaine²⁶. Il ne se contente cependant pas de reprendre et de transposer d'une époque à l'autre les aphorismes de Lord Wotton²⁷. Il intervient également directement dans la narration, par exemple dès les premières lignes du roman, pour souligner le parallèle entre deux époques :

But such was the particular correspondence between the year our story begins, 1981, and the year of the house's construction, 1881, and such was the peculiarly similar character of the times – a Government at once regressive and progressive, a monarchy mired in its own immemorial succession crisis, an economic recession both sharp and bitter [...] (*Do*, 3)

L'apparence et la superficialité évoquées dans l'aphorisme de Wotton sont systématiquement liées dans le roman à la famille royale, d'une part,

et plus spécifiquement au mariage de Charles et Diana, et, d'autre part, aux questions politiques et sociales, avec en particulier les émeutes de Brixton. Le culte de l'apparence et du spectacle est ainsi systématiquement dénoncé par l'entremise de références à l'actualité sociale, comme dans cet échange entre Lord Wotton et un parlementaire :

- Do you think [...] Mr Wotton, that all philanthropy can only be for show. Surely it's only an act when viewed with an eye for acting, a cynical eye.
- I'm sure, *Mister Hall*, you would agree that the most honest of socialists couldn't give a toss being poorer, so long as nobody else is richer.
- D'you think there were any such honest socialists among the youths rioting the other week?
- Probably, but I know there were definitely some ballet dancers *manqué* – marvellous, lithe young black guys. I saw them on the news, shattering the windows of shoe stores with the most delicate of high kicks, then selecting the training shoes they wanted, then off they went through the wreckage *en faisant des pointes* – (*Do*, 32)

Dans la bouche de Wotton, c'est bien le tube cathodique qui transforme la violence du réel en spectacle ainsi maintenu à distance. De même, le titre du polyptyque, *Cathode Narcissus*, dit la dimension réflexive associée au petit écran. Plus généralement, les différentes étapes de la fiction Diana ponctuent le roman et ce sont principalement par les images télévisuelles que ces dernières sont introduites. Cependant, les sarcasmes de Self dénoncent également le mélange des genres entre politique, spectacle et questions de santé publique. Lorsque Baz rend visite à Wotton hospitalisé, il arrive en plein spectacle puisque Diana vient d'inaugurer l'hôpital Broderip ouvert en pleine épidémie du sida :

- There was a short siren yelp and two motorcycle outriders came from the direction of the Middlesex Hospital travelling surprisingly fast. They were followed first by a Lincoln Towncar bearing the Stars and Stripes, and then by a customised Daimler with the royal crest poised on its roof as if it were a petrified floral tribute.
- The other bystanders craned to look through the tinted glass of the cars. In the first sat Barbara Bush, who, in common with every first lady since Jackie Kennedy, closely resembled a male-to female transsexual. (*Do*, 74)

Toutes les étapes de la vie de la princesse Diana apparaissent en toile de fond de l'histoire des trois personnages principaux. Elle est systématiquement associée à un fétichisme et à un culte du virtuel et de la fiction qui permettent d'escamoter le réel. Tour à tour « Thicky Spencer », « Her Royal Regurgitation »

Hélène Machinal

ou « The Princess of Clothes »²⁸, cette nouvelle icône permet à Will Self de transposer dans notre société les inversions typiques de Wilde entre l'art et la vie. Dans le roman de Self comme dans celui de Wilde, la vie est donc un miroir et l'art est la réalité.

Au-delà de la dimension esthétique centrale chez Wilde, Self élargit le champ de sa critique à toute une société²⁹. Le monde du paraître et de la surface est en quelque sorte systématiquement rattaché à son pendant occulté : le monde des profondeurs ou le réel fait retour³⁰. Will Self effectue par ailleurs un rapprochement entre la culture du virtuel, incarnée par Lady Di, et la culture du corps et de l'apparence, dont Dorian est le Dieu vivant. Dorian et Diana sont ainsi pris dans le même tourbillon des apparences.

He [Dorian] developed a particular affinity with Thick Spencer, because like her he's a psychological parvenu. After all, both of them have bona fides aplenty to be themselves in the beau monde, yet they prefer to act. *They find acting so much more real than reality*³¹. (*Do*, 108)

Ce parallèle permet par ailleurs à l'auteur de dresser un portrait au vitriol de l'art de la fin du XX^e siècle dont Dorian devient l'emblème. Ce dernier part à Manhattan où Baz lui présente Mapplethorpe³² ; plus généralement, la « scène artistique » new-yorkaise devient à son tour la cible du sarcasme Selfien tant elle est emblématique d'un art devenu produit de consommation :

By the early 1980s the avant-garde was busy being franchised and sold off to a series of designer labels and purpose-designed emporia. [...] What happened to flagrant queers and uppity blacks and defiant junkies in America was that they got absorbed, then packaged and retailed like everybody and everything else. In America in 1980 the counter-culture became the over-the-counter culture with sickening alacrity, and Andy Warhol [...] was the acned acme of it all. When the domestic market was brand-saturated they re-exported it all back to Europe, just in case there were any little pockets of resistance that needed mopping up. (*Do*, 91)

Lord Wotton, porte-parole de l'auteur, dénonce ainsi un art conceptuel qui a perdu tout contact avec l'humain, la vie et la beauté car il est pris dans les rets mortifères du marché et du consumérisme :

I myself have only one virtue – I hate every little thing and all big ideas. I loathe the so-called 'art' of the twentieth century with a particularly rare and hearty passion. Would that all that paint, canvas, plaster, stone and bronze could be balled up and tossed into that fraud Duchamp's *pissoir*. With a few notable exceptions – Balthus, Bacon, Modigliani – *the artists of this era have been in headlong flight from beauty or any meaningful*

La beauté monstrueuse dans *The Picture of Dorian Gray*...

representation of the human form. Were Basil Hallward's video of Dorian Gray to have a life of its own, it would be a fitting coda to this vile age with its spasms of isms. (*Do*, 220)

Dans le roman de Self, l'idéal du beau est donc assujetti aux exigences du marché et du paraître. L'être n'est plus qu'une image et perd tout contact avec le réel³³. On se souvient, au moment du mariage princier, de la prolifération commerciale des représentations du couple, jusque sur les objets les plus incongrus tel le papier toilette. Avec le personnage de Dorian remodelé par Self, nous assistons au triomphe de la beauté factice. Au contact de Mapplethorpe et des milieux interlopes new-yorkais, le personnage devient une figure de mode, un reflet manufacturé et duplicable à volonté :

It was strange the way he [Dorian] not only adopted the typical clone costume of biker jacket, white T-shirt, and jeans, with greased-back hair under a peaked cap, he even made it his own. All the clones I've ever seen since then – even the ones I saw walking through Soho on my way here – seem to me to be clones of Dorian. (*Do*, 92)

Réplication sérielle, démultiplication de l'original, clonage, autant de termes qui des analyses de Walter Benjamin à celles de Baudrillard pointent la disparition de l'œuvre d'art en tant qu'original dont l'unicité ne peut se dissoudre dans les images multiples et factices de la reproduction en série.

Ainsi apparaît la contemporanéité du roman de Will Self, cette dernière étant finalement inscrite bien en amont dans le roman par le polyptyque, c'est-à-dire la déclinaison de la représentation en neuf images. Self utilise la surenchère des images et l'accumulation sérielle à la manière de Bret Easton Ellis³⁴ pour jouer sur le statut de la réalité. L'hypocrisie qui consiste à ne diffuser qu'une image factice, démultipliée et artificiellement embellie du monde et des êtres est ainsi dénoncée par le roman de Self, qui, en cela, s'éloigne du projet artistique de Wilde. En effet, au terme du roman, ce dernier restitue la beauté unique d'une œuvre d'art dont l'aura est réaffirmée par la chute de Dorian Gray dans la décrépitude du fini³⁵. On se souvient en effet des dernières lignes du roman de Wilde :

When they entered, they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of the exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. It was not until they had examined the rings that they recognised who it was. (*PoDG*, 154)

Hélène Machinal

Dans le roman de Self, on peut remarquer que des divergences apparaissent dès l'épisode du meurtre de Baz. L'artiste rejoint en effet les Narcisses lorsqu'il quitte un corps réduit à « a large helping of person purée »³⁶. Il pénètre de l'autre côté du miroir :

And there were nine of these animated pathology plates, nine of them, haltingly disporting themselves. Concentration camp victims forced by an insane Nazi doctor to dance. [...] He [Baz] joined the wraith-like Dorians, [...] the ten of them linked hands, formed a ring, and commenced a stately dance. (*Do*, 163 & 166)

Self ne conclut pas son roman sur un idéal du beau à jamais restauré. Au contraire, lorsque le corps de Dorian est découvert, il est traité comme un déchet au même titre que l'œuvre d'art :

They took another week to find him, and by then, decomposition had begun. Firemen broke down the door, policemen went inside, ambulance men removed the corpse. [...] They dealt with the naked bloated body on the floor in a straightforward way, and they dealt with the naked Narcissus equally directly. (*Do*, 252-253)

Il convient de préciser que Dorian a en fait effacé huit des neufs cassettes du polyptyque pour n'en préserver qu'une car il se sait menacé. Le reflet redevient donc unique mais périssable en acquérant les prérogatives du vivant : « From somewhere the Narcissus had got hold of a grey cardigan, which he wore over his hollow chest and swollen joints. He sat crossed-legged and stared at Dorian staring at him » (*Do*, 252). Le modèle et la représentation sont ainsi perçus comme des entités réversibles, ce qui n'était pas le cas chez Wilde. Ils sont tous deux évacués par les secours et le peu de considération accordée à l'un comme à l'autre montre le peu de cas qui est fait de la beauté factice. L'image déconnectée de la réalité ne peut finir qu'au rebut, elle est promise à l'envers du décor factice qu'elle a construit.

La vision du monde et de la société dite évoluée que propose Will Self dans ce roman est donc extrêmement corrosive et négative. Les milieux homosexuels lui servent de prétexte pour dénoncer une dérive globale liée au consumérisme et à la suprématie d'une société de marchands, représentée dans la citation suivante par Harrods. Le nouveau Dieu du factice que représente Dorian devient un virus qui se répand insidieusement dans toute la toile sociale³⁷ :

Next they were at the lights beside Harrods. It was curious how so many important exchanges between these men transpired in the shadow of this

opulent mart, which now loomed out of the darkness, its lineaments picked out with glow globes. One possible explanation was that the god of Dorian and Baz and Wotton's world was a somnolent deity who [...] slumbered while his creations revolved in ever diminishing circles, tangling themselves up in still tighter conga lines of buggery. In the dark confines of the little car, Dorian's hand, like a pale tarentula, had crept into Bazil's crotch. (*Do*, 154)

Il est temps d'en venir à l'épilogue du roman de Self car il introduit un ultime renversement qui aurait sans doute plu à Wilde. Le lecteur apprend en effet que le texte qu'il vient de lire est en fait un manuscrit écrit par Lord Wotton que la femme de ce dernier remet à Dorian après que Henry décède du sida. Ultime tour de passe-passe, l'imitation devient une fiction et le Dorian que nous venons de suivre depuis sa création jusqu'à sa mort n'est en fait qu'une création fictive, fruit de l'imagination et de la haine de Wotton. L'épilogue nous présente dès lors un Dorian dont l'ascension et la réussite sociales se sont concrétisées par la « Gray Association », entreprise florissante qui occupe les cinq étages d'un immeuble de l'East End. Dorian Gray est devenu un chef d'entreprise reconnu dans les milieux de la mode et du design. Il est aussi devenu un être exemplaire, un homosexuel qui s'assume, un ami compatissant qui a constamment été présent aux côtés de ses amis décédés du sida (Bazil, Wotton, Campbell). Il s'occupe de causes caritatives, il fréquente de ce fait la Princesse Diana et il a ses entrées dans le milieu travailliste où Blair prépare son entrée réussie sur la scène politique.

Non seulement l'histoire de Dorian Gray que nous venons de lire était un roman qui est matérialisé dans la diégèse par un manuscrit, mais le Dorian Gray qui surgit dans cet épilogue serait en quelque sorte le reflet dans un palier diégétique plus proche du réel de la perfection du beau restitué dans le tableau à la fin du roman de Wilde. En parfait caméléon qui s'adapte aux couleurs prisées par l'époque, le Dorian de l'épilogue témoigne d'une réconciliation entre éthique et esthétique, entre le bien et le beau. Il devient l'emblème de l'équilibre harmonieux entre exécutif, royauté et monde des affaires :

Dorian Gray was mixed up in it all, as familiar a figure around the smart West End drinking clubs as he was in the precincts of Kensington Palace, or the corridors of the New Labour HQ at Millbank Tower. Wherever he went he dispensed advice, charmed, facilitated the expansion of networks [...] Street fashion synergised with pop music, pop music energised politics, politics draped about its suited shoulders the humanitarian mantle of the Princess, and the cartoon antics of conceptual artists galvanised everybody. So what if the whole giddy rondo had the air of the *fin de siècle* about it? (*Do*, 267)

Hélène Machinal

L'épilogue nous rapproche donc de la réalité politique et sociale de l'Angleterre qui assiste au succès de Blair et au voyage en Angola de Diana ; dans les deux cas, l'image médiatique est devenue la clé du succès³⁸. L'idéal du beau que représente le polyptyque *Cathode Narcissus* a été digitalisé par Dorian et rendu accessible à tous sur le site www.cathodenarcissus.com :

Sponsored and maintained by the Gray Organisation, the site featured links to *Gray* magazine, as well as a photo-file of Dorian's own career in modelling. All of the images and the text were available for downloading free of charge. '*Cathode Narcissus* Belongs to Us All', the slogan on the homepage proclaimed; 'Download Some Perfection Today' (*Do*, 270)

La contamination du virtuel et de l'image ne tarde pas à réapparaître dans le texte lorsque la diffusion par la toile de l'œuvre de Bazil Hallward est décrite comme suit : « During the first few months of 1997, the cathode Narcissus spread throughout the virtual metabolism of the culture, like a digital virus » (271), et c'est précisément à ce moment de l'épilogue que surgit la voix narrative de Lord Henry Wotton, que Dorian est seul à entendre. La réalité du Dorian de l'épilogue, dont nous avons vu qu'elle reposait principalement sur l'image et le virtuel, va alors se fissurer peu à peu à mesure que la voix vient lui rappeler qui il est réellement³⁹ et que se fissure la façade construite dans les premières pages de l'épilogue. L'intrusion de la voix narrative permet donc un nouveau brouillage entre réalité et fiction que Dorian lui-même qualifie de « *Unheimlich* » et elle va rapidement faire basculer le personnage dans la folie. Les dernières pages du roman nous présentent un Dorian retranché chez lui ou tentant de s'oublier dans les clubs gays, persécuté où qu'il se rende par la voix de Lord Wotton. Il garde cependant cette apparence de perfection, il reste l'incarnation d'une beauté idéalisée mais manufacturée par le virtuel : « He still looked fabulous, so regular and machined it was difficult not to imagine that there was a seam running down the back of his blond head » (*Do*, 273).

L'image factice du réel proposée dans l'épilogue achève de se briser dans les dernières pages lorsqu'au retour d'une de ses nuits de débauche, Dorian se retrouve devant les images diffusées en boucle de la mort de Diana dans le tunnel de l'Alma. Symboliquement, il suit ces événements sur l'un des téléviseurs à l'origine partie intégrante du polyptyque de Bazil. Symptomatiquement, ces images n'arrivent pas à devenir une réalité. Cinq heures après qu'il s'est affalé dans le canapé devant l'écran, Dorian ne parvient toujours pas à intégrer un réel qui fait voler en éclat l'image médiatique, virtuelle et éternelle de la princesse de fiction. Self insiste sur la diffusion en boucle des mêmes images « [...] five hours later, when the same footage of ambulances speeding to the *Salpêtrière* had been shown over and over again, and the same onlookers

interviewed, and the same crumpled-up Mercedes lovingly dwelt upon by the caressing camera » (*Do*, 274) Ces images qui introduisent un brutal retour du réel qui va engloutir le factice et l'apparence. C'est alors la voix de Wotton qui déclenche ce que tout le roman a en fait préparé : la disparition des deux icônes de la beauté factice et virtuelle dans l'envers du décor. Wotton commente en effet la mort de Diana que Dorian refuse d'intégrer à sa réalité :

- Oh, but it isn't *impossible* ... Henry Wotton's air of arch affection filled Dorian's nostrils with the mephitic stench of a mass grave. On the contrary, this is one of those public events that confirm that history is nothing more or less than the confused wet dream of a humanity yoked to its own adolescent erotic fantasies.
- W-what are you saying? Dorian groaned and trashed.
- Only this: that so perfect is this marriage between fact and fiction, so ideally *mythic*, this royal huntress slain by the paper hounds of the press, you could be forgiven for summarising the whole story with a single proposition.
- Which is?
- She had to die ... because her name was Di. (*Do*, 274)

La fiction rattrape ce qui avait été présenté comme la réalité au début de l'épilogue. Lord Wotton accompagne Dorian au cours de ses ultimes pérégrinations qui vont tout d'abord le mener devant Kensington Palace où des monceaux de fleurs rendent hommage à la princesse dont l'image de perfection figée s'est brisée, soudainement rattrapée par le réel, la perte et la mort. Comme Diana, Dorian bascule d'un univers factice et fictif à un réel nu, sans fioritures, sans concession pour le paraître. Il trouve en effet la mort dans des pissotières publiques (qui font sans doute ironiquement écho au pissoir de Duchamp auquel Wotton vouait l'art contemporain). Jusqu'aux derniers mots du roman, il ne réalise pas que les apparences trompeuses qui fondent son identité factice s'effacent devant la réalité brute de la mort et de l'abjection, une réalité brute qu'aucune image ne peut pallier :

But by now he was also coming to terms with the fact the beautiful new tie Ginger had just given him with his knife was a warm, sticky, fluid thing, and hardly likely to remain fashionable for very long at all. (278)

L'épilogue du roman de Will Self montre que *Dorian* est un roman qui relève du fantastique post-moderne. Il plonge tout d'abord le lecteur dans un retour à la normalité lorsque le texte que ce dernier vient de lire est relégué à un statut fictif. Il s'avère que cette pirouette est finalement une manière pour Self de brouiller à nouveau les cartes puisque la fiction finit par faire retour par la voix narrative de Wotton qui fait rebasculer Dorian et

Hélène Machinal

le lecteur dans l'inquiétante étrangeté. Dans les dernières lignes du roman, c'est en fait la réalité virtuelle de la beauté factice et manufacturée qui meurt dans la puanteur d'une pissotière. Le texte inscrit donc dans sa clôture même deux perceptions de la réalité qui restent inconciliables et montre que c'est dans la réflexion plutôt que dans le reflet, dans l'authenticité plutôt que dans le paraître que l'on peut espérer trouver une forme de vérité : « You should remember, *Mister Gray*, a nude body requires no explanation, unlike a naked intellect » (*Do*, 17).

Au terme d'une étude qui aura essayé de montrer que chez Wilde comme chez Self l'idéalisation de la beauté mène à la perte de contact avec le réel, nous pourrions dire que la seule chose à quoi le lecteur peut encore fermement s'accrocher est la force critique de l'écriture. Les romans de Wilde et de Self nous laissent face à des cadres et des images qui ouvrent de multiples pistes de réflexions par l'évanescence de leur présence, à l'image du chat de Cheshire dans *Alice in Wonderland* : « [Dorian] turned briefly towards Baz and smiled in a cheesy, feline manner, such as his grin remained after the rest of him had passed on through » (*Do*, 141).

Hélène Machinal
Université de Brest, UEB
EA 4249 HCTI, ISHS

Bibliographie

- AQUIEN, Pascal, « De l'objet à l'abject : la nature de l'œuvre d'art dans *The Picture of Dorian Gray* », 27-43, in Brugiere, Bernard, Marie-Christine Lemardeley, André Topia (eds.), *L'art dans l'art*, Pu Sorbonne nouvelle, 2000.
- AQUIEN, Pascal, « Du même à l'autre : la problématique du portrait chez Oscar Wilde », 125-139, in Pierre Arnaud (ed.), *Le Portrait*, Coll. Sillages critiques, PU de la Sorbonne, 1999.
- AQUIEN, Pascal, *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, Pour une poétique du roman*, Nantes, éditions du Temps, 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
- HOCK-SOON Ng, Andrew, *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.
- HORSTKOTTE, Martin, *The Postmodern Fantastic in Contemporary British Fiction*, Horizonte, Trier, 2004.

La beauté monstrueuse dans *The Picture of Dorian Gray*...

- LECERCLE, Ann, « L'inscription du regard dans le texte fantastique », 79-99, in Duperray, Max (ed.), *Fiction et entropie*, PU de Provence, 1996.
- LOUVEL, Liliane, « Le postmodernisme est-il un nouveau maniérisme ? *Post-Mortem* pour un mort bien vivant », 149-173, in Duperray Max (ed.), *Fiction et entropie*, PU de Provence, 1996.
- LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte*, PU du Mirail, 1998.
- LOUVEL, Liliane, *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, le double miroir de l'art*, Ellipses, 2000.
- LOUVEL, Liliane, *Texte image*, PU Rennes, 2002.
- MARTINET, Marie-Madeleine, « Le regard de l'artiste : dimensions multiples et temporalité », 19-41, in Arnaud, Pierre & Elisabeth Angel-Perez, *Le Regard*, Coll. Sillages critiques, PU de la Sorbonne, 2003.
- PACCAUD-HUGUET, Josiane, « *Dorian, an Imitation* de Will Self : le mentir vrai de la fiction », 43-57, *Etudes anglaises*, Volume 61, Paris, Klincksieck, 2008/1.
- STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.
- ZEENDER, Marie-Noëlle, *Le Triptyque de Dorian Gray : essai sur l'art dans le récit d'Oscar Wilde*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Notes

- ¹ Oscar Wilde, Préface à *The Picture of Dorian Gray*. Les références à *The Picture* seront abrégées en *PoDG*, les références à *Dorian* de Will Self en *Do*. Les éditions utilisées sont : O. Wilde, *The PoDG, Collected Works*, Wordsworth Editions, 1997 et Will Self, *Dorian*, London, Penguin Books, 2002.
- ² Pascal Aquien, « De l'objet à l'abject : la nature de l'œuvre d'art dans *The Picture of Dorian Gray* », Bernard Brugière, Marie-Christine Lemardeley, André Topia (eds.), *L'art dans l'art*, PU de la Sorbonne nouvelle, 2000, 27-43, 32.
- ³ Oscar Wilde, *Letters*, Rupert Hart-Davies (ed.), London, Harcourt, 1962, 352.
- ⁴ [Http://www.evene.fr/celebre/biographie/will-self-15826.php](http://www.evene.fr/celebre/biographie/will-self-15826.php), (26/11/09).
- ⁵ Baz Waved at the televisions. « It's called *Cathode Narcissus*, and it will be the last video installation I make. The whole fucking medium is dead. Fuck, it was *born* decadent, like all the rest of conceptual art. First it was Nauman, then Viola and me, now it's finished. From now on, conceptual art will degenerate to the level of crude autobiography, a global village sale of shabby, personal memorabilia for which video installations like this will be the TV adverts. » Will Self, *Do*, 13.
- ⁶ Voir *How the Dead Live*, *Great Apes* en particulier.

Hélène Machinal

- ⁷ La citation de Schopenhauer que propose Self en exergue du roman est la suivante : « There is an unconscious appositeness in the use of the word *person* to designate the human individual, as is done in all European languages: for *persona* really means an actor's mask, and it is true that no one reveals himself as he is; we all wear a mask and play a role. »
- ⁸ «[...] I look forward to the time when aesthetics will take the place of ethics, when the sense of beauty will be the dominant law of life : it will never be so, and so I look forward to it», *The Letters of Oscar Wilde, op. cit.*, 265 (lettre à la femme du rédacteur en chef du *Guardian*)
- ⁹ O. Wilde, *PoDG*, 22.
- ¹⁰ Will Self, *Do*, 23.
- ¹¹ « [...] this young Adonis [...]. Why, my dear Basil, he is a Narcissus » (*PoDG*, 9, Norton Edition). Basil et Dorian tombent amoureux de la représentation (du reflet) qui incarne l'Idée du beau. «You became to me the visible incarnation of that unseen idea whose memory haunts us artists like an exquisite dream. I worshipped you » (*ibid.*, 89).
- ¹² Liliane Louvel, *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, le double miroir de l'art*, Ellipses, 2000, 49 & 50.
- ¹³ *Do*, 53
- ¹⁴ « Most people are dead, aren't they, Dorian? »
« They're certainly a rotten bunch. » He was still caressing her, but at the same time encouraging her out of her silk briefs. He wound her dress up around her armpits and fastened it there with a firm twist. He lightly touched her exposed breasts, as if they were objects.
« But you're not dead, Dorian; you're so beautiful – you're so alive. » She was fixated by his face – seemingly his beauty was the one thing checking the very dissolution of her ego. (*Do*, 105)
- ¹⁵ Will Self mentionne le roman de Ellis dans un entretien : *Les Inrockuptibles*, « Entretien avec Will Self », n° 53, 4 septembre 2001, 32.
- ¹⁶ Respectivement 116 et 159.
- ¹⁷ Pascal Aquien, « Du même à l'autre : la problématique du portrait chez Oscar Wilde », in P. Arnaud (ed.), *Le Portrait*, Collection Sillages critiques, PU de la Sorbonne, 1999, 125.
- ¹⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, 57.
- ¹⁹ « Pen, Pencil and Poison », *Complete Works, op. cit.*, 816.
- ²⁰ Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 14.
- ²¹ Baz's attention was wholly caught by the first monitor, which zigged and zagged into life. It showed the naked figure of a beautiful young man, posed like a classical Greek kouros: one hand lightly on hip, the other trailing in groin, half smile on plump lips. A naked figure that turned to face the viewer as the camera zoomed in. The second monitor came to life and this displayed a closer view of the still turning youth. The third view was closer again. The sensation imparted as all nine monitors came to life was of the most intense, carnivorous, predatory voyeurism. The youth was like a fleshy bonbon, or titillating titbit, wholly unaware of the ravening mouth of the camera. The ninth monitor displayed only his mobile pink mouth. (*Do*, 22)
- ²² Avec toute l'ambiguïté du terme « still ».
- ²³ P. Aquien, *op. cit.*, 128.
- ²⁴ *Ibid.*

La beauté monstrueuse dans *The Picture of Dorian Gray...*

- ²⁵ *Entretien, Dorian, Une imitation*, par Baptiste Liger (Lire), publié le 01/05/2004. http://lexpress.fr/culture/livre/dorian-une-imitation_809097.html (26/11/09).
- ²⁶ *Les Inrockuptibles, op. cit.*, 2009.
- ²⁷ Cet aphorisme tiré de *Dorian* n'est qu'un exemple de l'intertextualité permanente avec les aphorismes prononcés par différents personnages dans l'œuvre de Wilde : « [...] we are in an age when appearances matter more and more. Only the shallowest of people won't judge by them » (*Do*, 20).
- ²⁸ *Do*, 108.
- ²⁹ « If Gray were able to stay young and to have this video installation age in his stead, he'd be the icon of an era in which everyone seeks to hang on to their childhood until they're pressing furry fucking teddy bears against wrinkled cheeks. » He looked pointedly at the Ferret and Gavin. « You homosexuals are only the vanguard of a mutton army dressed as denim lambs. » (*Do*, 220)
- ³⁰ « On screen, on carpet, in Brixton, in Battersea, on videotape, in reality, men trashed and bashed about in the violence of abandonment. » (*Do*, 53)
- ³¹ C'est nous qui soulignons.
- ³² « Baz only just had the cachet to infiltrate his beautiful protégé into the loft of Bobby Mapplethorpe, who, when all was said and done, would say anything and do anyone. 'Naturally, [...] Bobby wanted to photograph Dorian in poetic positions. Dorian erect, Dorian among the nightingales, Dorian penetrated by black cocks and arms, while his face betrayed nothing but wry amusement.' » (*Do*, 91 & 92)
- ³³ Voir par exemple de l'échange entre Wotton et Fergus sur Charles, Diana et Carmilla, *Do*, 239 & 240.
- ³⁴ *Les Inrockuptibles* : « Après *Mon idée du plaisir*, où il y avait quelques scènes de meurtres et de tortures, on vous a aussi taxé de grand pervers. *WS* : Si ces critiques ne croient pas à l'imagination, c'est qu'ils en manquent eux-mêmes, et c'est leur problème. [...] Je crois d'ailleurs que l'auteur a en avoir le plus souffert est Bret Easton Ellis avec *American Psycho*. Sauf que dans son livre comme dans le mien, on ne sait jamais si les meurtres sont réels ou fantasmés, mais ça, bien sûr, personne ne s'en est préoccupé. », Nelly Kaprielian, « Comment rester vivant », *Les Inrockuptibles*, n° 303, septembre 2001, 32.
- ³⁵ Il faut cependant rappeler l'analyse de Pascal Aquien qui souligne que la thématique du portrait dans l'œuvre de Wilde est « comme pour Nietzsche, l'art, en tant que puissance suprême du faux », magnifie « le monde en tant qu'erreur » et fait de la volonté de tromper un absolu. Pascal Aquien, « Du même à l'autre... », *op. cit.*, 137.
- ³⁶ *Do*, 172.
- ³⁷ On sait que l'image de la toile est récurrente dans les textes fantastiques qui sont marqués par l'empreinte des peurs de dégénérescence déclenchées par les théories darwiniennes, l'un des exemples les plus connus étant celui de la menace que représente le vampire dans *Dracula*, ou la métaphore de l'araignée pour décrire Moriarty dans le cycle holmesien.
- ³⁸ « Dorian ended the night with the select many (this was after all, the People's Triumph), at the massive beano on the South Bank, cheering the divine Tony as he grinned his megawatt grin. » (*Do*, 270)
- ³⁹ « [...] assumed identity » *Do*, 271.

Liste des auteurs

Delphine Acolat est normalienne, agrégée de lettres classiques, et docteur en histoire romaine de l'Université Paris IV-Sorbonne. Elle est maître de conférences en histoire romaine et histoire de l'art antique à l'Université de Bretagne Occidentale, au pôle universitaire de Quimper, dont elle est la directrice. Elle fait partie de l'équipe de recherche EA 4249 HCTI, *Héritages et Constructions dans le Texte et l'Image*. Depuis sa thèse de doctorat sur les Romains et la montagne, elle travaille sur le paysage d'après les sources littéraires, iconographiques et archéologiques de la période de l'Empire romain, sur la perception et la représentation des espaces marginaux et sur les connaissances géographiques des Romains. Ainsi, attachée à déterminer la part de réflexions et de découvertes scientifiques dans la géographie antique face au poids de traditions littéraires séculaires, elle étudie l'aménagement et la compréhension des territoires, la description et l'analyse scientifique des catastrophes et risques naturels, mais aussi les cultes dans les lieux de la sauvagerie. Elle s'intéresse également aux héritages de la connaissance géographique antique dans la cartographie médiévale.

Marie-Christine Agosto est agrégée d'anglais, docteur en études anglophones et Professeur de Littérature nord-américaine à l'Université de Bretagne Occidentale, à Brest. Membre de l'EA 4249 HCTI de l'Université de Brest, et chercheur associé à l'Observatoire de littérature américaine de l'Université Denis Diderot (Paris VII), elle travaille sur divers aspects de l'imagination littéraire américaine, depuis le XIX^e siècle jusqu'à nos jours : expérimentations sur le langage de la fiction et sur les formes narratives, évolution du roman, poétique des genres, rapports entre texte et image, porosité des frontières entre prose et poésie. Elle est l'auteur d'ouvrages : *Richard Brautigan, les fleurs de néant* (Belin, 1999) et *Gilbert Sorrentino, une exubérante noirceur* (PU de Rennes, 2007), de traductions de l'américain, et d'articles sur des prosateurs (Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Henry David Thoreau, John Steinbeck, Ernest Hemingway, Donald Barthelme).

Gilles Chamerois est Maître de Conférences à l'Université de Brest. Agrégé d'anglais et ancien élève de l'École nationale Louis Lumière section cinéma, il a travaillé pendant quelques années dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle. Il a écrit en collaboration avec Élise Ouvrard un ouvrage sur *Jane Eyre* aux éditions Atlante (partie sur le film de Franco Zeffirelli), et coor-

Liste des auteurs

donné un recueil d'articles sur le roman de Thomas Pynchon, *Against the Day*. Il est l'auteur de plusieurs articles et communications sur l'adaptation cinématographique et sur l'œuvre de Thomas Pynchon, en particulier dans ses liens avec la science et la technologie.

Catherine Conan est Maître de Conférences à l'Université de Brest. Elle a publié des articles sur la poésie contemporaine en Irlande du Nord, depuis les Troubles jusqu'aux « Peace Poets » des années 2000. Elle s'intéresse à l'articulation entre forme poétique et discours politique et la représentation des multiples aspects (politique, économique, écologique, esthétique) de la crise dans la poésie nord-irlandaise.

Pascal David est né en 1956, ancien élève de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud, agrégé de philosophie, docteur ès lettres, et depuis 1996 titulaire de la chaire de philosophie à l'Université de Bretagne Occidentale (Brest). Il travaille, comme traducteur et interprète, dans le champ de la philosophie allemande, notamment : Schelling, Nietzsche, Hannah Arendt et Heidegger. Il dirige à Brest l'équipe de recherche Ethique, Professionnalisme, Santé (EPS/ JE 2535), à l'intersection du champ médical et des sciences humaines. Il anime par ailleurs chaque automne un séminaire au Mexique.

Jean-Claude Gardes est Professeur d'Études Germaniques à l'Université de Bretagne Occidentale et directeur de l'équipe de recherche EA 4249 HCTI (Héritages & Constructions dans le Texte et l'Image). Ses recherches imagologiques et iconologiques prennent appui sur des corpus constitués le plus souvent d'images satiriques et s'inscrivent généralement dans les activités de l'ÉIRIS (Équipe de Recherche sur l'Image Satirique), composante de l'EA 4249 HCTI. Il dirige la revue *Ridiculosa*.

Molly Gilbert-Chatalic est Maître de Conférences au Département de LEA à l'Université de Bretagne Occidentale. Elle a soutenu une thèse sur le bouddhisme aux États-Unis qui vient d'être publiée aux Presses Universitaires de Bordeaux sous le titre *Le bouddhisme américain* (janvier 2011). Elle est membre de l'Équipe d'Accueil 4249 HCTI, de la Society for the Scientific Study of Religion et de l'Association Internationales d'Études Bouddhiques, et poursuit ses recherches sur le bouddhisme en Amérique du Nord et en Europe. Ses recherches portent également sur l'expression littéraire de l'expérience religieuse et sur le rôle des femmes dans les religions. Elle est titulaire d'un DU d'Études Tibétaines (INALCO) et travaille actuellement à la traduction des poèmes d'un Tibétain anglophone. Deux de ses articles intitulés

« L'impact des migrations du Dalai Lama sur le bouddhisme tibétain : pureté et pouvoir dans la controverse de Dorjé Shugden » et « Une hybridation du christianisme et du bouddhisme aux États-Unis : le bouddhisme des UUBU ou universalistes unitariens bouddhistes » sont récemment parus dans *Religions et mondialisation : exils, expansions, résistances* (Bernadette Rigal-Cellard (dir.), Pessac, PUB, 2009, 251-266 et 267-281).

Anne Le Guellec est Maître de Conférences à l'Université de Bretagne Occidentale. Après avoir soutenu une thèse sur l'épique romanesque dans l'œuvre de l'écrivain australien Patrick White, elle a publié plusieurs articles sur la représentation de l'identité nationale dans la littérature australienne. Sa recherche, qui s'appuie sur la critique post-coloniale, a porté également sur les littératures sud-africaine et indienne. Actuellement, Anne Le Guellec s'intéresse plus particulièrement à la littérature australienne aborigène, et notamment aux questions concernant le métissage générique entre roman historique et tradition orale.

Hélène Machinal est Professeur à l'Université de Bretagne Occidentale et membre du CEIMA/HCTI (EA 4249). Elle est spécialiste de littérature fantastique, du roman policier et de la fiction spéculative au XIX^e siècle. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur Arthur Conan Doyle (paru aux PU de Rennes) et, outre des articles consacrés à la fiction de la seconde moitié du XIX^e siècle, elle a par ailleurs publié plusieurs articles sur la littérature britannique contemporaine (David Mitchell, Patrick Mc Grath, K. Ishiguro, W. Self).

Emmanuel Minel, ancien élève de l'E.N.S. (Fontenay-Saint Cloud), enseigne en classes préparatoires scientifiques à Brest. Il a publié en 2010 chez Eurédit sa thèse sur le théâtre « politique » cornélien, sous le titre : *Pierre Corneille. Le Héros et le Roi*. Il est l'auteur d'articles sur le théâtre de Corneille en lien avec l'Opéra, la comédie, la parodie, les sources historiographiques, le thème de la guerre, la question de la vraisemblance et de la croyance au théâtre, etc. ; il s'est intéressé à la figure de Médée (édition critique de la *Médée* de Longepierre), avec divers prolongements du côté de Lautréamont ou de Giono. Sa réflexion sur les conditions de l'investigation critique consacrée à une œuvre comme celle de Corneille, et sur le « sens » d'une pièce de théâtre classique l'a mené à prendre position en faveur d'une revalorisation de l'imaginaire auctorial contre la survalorisation de l'approche technicienne et « régulière ». Il participe actuellement à l'édition collective du théâtre de Thomas Corneille.

Catherine Thomas-Ripault est Maître de Conférences en littérature française du XIX^e siècle, à l'Université de Bretagne Occidentale, et membre du

Liste des auteurs

Centre d'Etude des Correspondances et Journaux intimes (CNRS - UMR 6563). Elle travaille notamment sur la littérature romantique, et plus particulièrement celle des années 1830, ainsi que sur la réception du XVIII^e siècle dans les œuvres en prose au XIX^e siècle. Dans le cadre de son centre de rattachement, elle étudie en particulier les correspondances de Théophile Gautier, de Flaubert, le Journal des Goncourt, et les biographies romantiques.

Autres publications du CEIMA

Les Cahiers du CEIMA n°1, janvier 2003, 86 pages : *Rupture(s)*

- Annick Cossic-Péricarpin. Avant-propos.
- Annick Cossic-Péricarpin. Une ville d'eaux à la mode au XVIII^e siècle : la dialectique de la rupture et de la continuité à Bath.
- Hélène Crignon-Machinal. Bram Stoker : *Dracula* et *The Lady of the Shroud*, rupture et reconstruction.
- Anne Le Guellec. Histoire de ruptures et récit circulaire dans *The Custom of the Country* d'Edith Wharton.
- Anne-Laure Brevet. Figures de la discontinuité subjective dans *A Proper Marriage* de Doris Lessing.
- Marie-Christine Agosto. Ruptures à l'américaine : *The Sky Changes* de Gilbert Sorrentino.
- François Gavillon. Les romans de William Gaddis : rupture(s) épistémologique(s) ?
- Gaïd Girard. L'ici et l'ailleurs dans *The Dead* de John Huston.

Les Cahiers du CEIMA n°2, juin 2003, 152 pages : *Ville et crime*

- François Gavillon. Introduction.
- Benoît Jeanjean. Violence et politique dans la Rome républicaine (aux II^e et I^{er} siècles avant J.-C.)
- Annick Cossic. Bath au XVIII^e siècle : l'utopie palladienne à l'épreuve du crime.
- Alain Kerhervé. *Blind Justice* de Bruce Alexander. Représentations du crime à Londres au XVIII^e siècle.
- Marie-Christine Agosto. Crime et délit dans deux paysages urbains de Melville : *Bartleby, the Scrivener & The Bell-Tower*.
- François Gavillon. Ville et *wilderness* : de la Bible aux puritains d'Amérique.
- Thomas Buckley. Ville et Criminalité : l'origine de la barbarie (Bret Harte et Jack London).
- Didier Combeau. Les Armes du crime : le débat sur le contrôle des armes à feu de 1911 à 1939.
- Gaïd Girard. Main basse sur la ville : les gangsters dans le cinéma américain (1930-1951).
- Anne Le Guellec. Crime symbolique et société pénitentiaire dans *A Fringe of Leaves* de Patrick White.
- Hélène Crignon-Machinal. De Londres à Shanghai : l'étrange cas de Christopher Banks dans *When We Were Orphans* de Kazuo Ishiguro.

- Anne-Laure Brevet. Le Citoyen corrompu dans *Hunger* de Doris Lessing.
- Camille Manfredi. Glasgow, Unthank : le monstre urbain dans *Lanark* d’Alasdair Gray.

Les Cahiers du CEIMA n°3, mai 2006, 158 pages : *Le sublime*

- Hélène Machinal. Introduction.
- Pascal David. L’effroi du sublime.
- Alain Kerhervé. Le sublime dans les écrits épistolaires féminins anglais au XVIII^e siècle.
- Norbert Col. La place de l’esthétique dans le conservatisme d’Edmund Burke.
- Catherine Thomas. Le sublime dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier.
- Hélène Machinal. Le sublime dans *The Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey.
- Carle Bonafous-Murat. Modalités d’un moment sublime : « Mediations in Time of Civil War ».
- Irena Buckley. Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz. Le sublime et la nostalgie.
- Anne Le Guellec-Minel. Les mirages du sublime dans *Voss* de Patrick White.
- Delphine Dauphy, François Gavillon. La photographie américaine, 1860-1880 : le paysage et le sublime.
- Hervé Le Nost. « ...Nous avons l’idée du monde, mais nous n’avons pas la capacité d’en montrer un exemple ».
- Michèle Bompard-Porte. Le Sublime, *das Erhabene* et la Sublimation.

Les Cahiers du CEIMA n°4, novembre 2008, 192 pages : *L’invention de la nature*

- François Gavillon. Introduction.
- Benoît Jeanjean. Une réflexion sur la nature de l’homme : saint Jérôme face à Pélage.
- Pascal David. La nature : norme ou fiction ?
- Marie-Eugénie Kaufmant. Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole.
- Nicolas Meynen. Peindre la nature en plein air : la révélation du sublime.
- Anne Le Guellec-Minel. Nature aliénante et nature aliénée : l’invention coloniale de la nature australienne.
- Anne-Laure Brevet. Peintures du naturel chez Doris Lessing : du dénaturé au « surnaturé ».

- Catherine Conan. Perceptions de la nature et expression de la masculinité dans *The Ultras* de Eoin McNamee.
- Thierry Robin. Nature du problème irlandais et problème de la nature chez Flann O'Brien.
- Camille Manfredi. Poèmes à l'état sauvage : le cerf et le loup dans la poésie de Sorley MacLean et Iain Crichton Smith.
- Yannick Lageat. La géographie, discipline dénaturée ?
- François Gavillon. Le *wilderness* américain, des Transcendantalistes à Rick Bass : conceptions et représentations.
- Thomas Buckley. If Writing is Creation, then Translating is Evolution.

Les Cahiers du CEIMA n°5, mars 2009, 192 pages : *Grande-Bretagne/France : Regards croisés sur l'esclavage et son abolition*

- Annick Cossic. Introduction.
- Philippe Hroděj. La traite négrière britannique : des *sea dogs* au commerce établi du début du XVIII^e siècle.
- Annick Cossic. Aux frontières du sentimentalisme et du politique : la contribution de Richard Steele à l'abolitionnisme britannique dans le *Spectator* (1711-1712).
- Norbert Col. Edmund Burke et le *Sketch of a Negro Code* (1780, 1792)
- James Walvin. Why Did the British End the Slave Trade? Reflections after 200 Years.
- François Poirier. Au cœur des ténèbres ? la confrontation des points de vue dans la capitale de la traite.
- John A. Dickinson. Captifs, esclaves et affranchis au 'Canada' aux XVII^e et XVIII^e siècles.
- Arlette Gautier. *Ces coquines de négresses et de mulâtresses...* Le 'harem colonial' esclavagiste aux Antilles françaises.
- Pierrick Pourchasse. Les grands débats actuels de l'historiographie sur la traite négrière.

Les Cahiers du CEIMA n°6, mai 2010, 288 pages : *Capture / Captivité*

- Annick Cossic. Introduction.
- Emmanuelle de Champs. La prison panoptique de Jeremy Bentham : les paradoxes de la captivité.
- Philippe Jarnoux. Captifs et captivités dans la France d'Ancien Régime.
- Claudine Royer. Captivité à Fresnes aujourd'hui ou La pratique d'un juge de l'application des peines en milieu fermé.

- Loïk Jousni. Subjectivité et relation d’objet : une double captivité psychique dans la construction identitaire.
- Annick Cossic. Les pérégrinations carcérales de Roderick dans *Roderick Random* (1748) de Tobias Smollett.
- Nicole Cloarec. Images de captivité et captures d’images dans *The Piano Tuner of Earthquakes* de Stephen & Timothy Quay (2005).
- Thierry Robin. Satire et enfermement dans *The Poor Mouth* de Flann O’Brien.
- Alain Kerhervé. De la lettre au récit de captivité : l’exemple de Mary Delany (1700-1788).
- Hélène Machinal. Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë.
- Gaïd Girard. Du château à l’asile d’aliénés victorien : le « carcéral féminin » chez Sheridan Le Fanu, entre gothique et sensationnel.
- Marie-Josette Le Han. La poésie, parole captive en quête d’émancipation.
- Anne Le Guellec. Récit de captivité et capture du réel.
- Anne-Laure Brevet. La discipline de l’escapade dans *The Loneliness of the Long-Distance Runner* de Alan Sillitoe.
- Camille Manfredi. Captivité, obscénité en fiction écossaise contemporaine : Alasdair Gray, A.L. Kennedy, Janice Galloway.
- Marie-Christine Agosto. Capture, regard, énergie dans la fiction en images de Donald Barthelme.
- Gilles Chamerois. S’affranchir du dédale de la surface ? Les ambiguïtés du voyage vertical dans les romans de Thomas Pynchon.

Le CEIMA (Centre d'Etudes Interdisciplinaires du Monde Anglophone) composante de l'Equipe d'Accueil EA 4249 HCTI (Héritages & Constructions dans le Texte et l'Image), rassemble des anglicistes de différentes spécialités (britannisants, américanistes, littéraires et civilisationnistes) qui cherchent à construire une réflexion pluridisciplinaire dans le champ des études anglophones.

Site internet : www.univ-brest.fr/ceima

Email : ceima@univ-brest.fr

Achévé d'imprimer en octobre 2011
sur les presses de l'imprimerie CLOITRE
à Saint-Thonan
ISSN 16397789

