La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque (16e-18e siècles)

Gisèle Venet, Tony Gheeraert, Line Cottegnies

▶ **To cite this version:**

Gisèle Venet, Tony Gheeraert, Line Cottegnies (Dir.). La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque (16e-18e siècles). Line Cottegnies; Gisèle Venet; Tony Gheeraert. Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque (16e-18e siècles), 9782878548471. hal-02058615

HAL Id: hal-02058615
https://hal.science/hal-02058615

Submitted on 6 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sous la direction de
Line Cottegnies - Tony Gheeraert - Gisèle Venet

La beauté et ses monstres

dans l'Europe baroque 16e-18e siècles

PRESSES SORBONNE NOUVELLE

La Beauté et ses monstres

Dans l'Europe baroque (16e-18e siècles)

Gisèle Venet, Tony Gheeraert et Line Cottegnies (dir.)

Éditeur : Presses Sorbonne Nouvelle
Année d'édition : 2003
Date de mise en ligne : 2 février 2018
Collection : Monde anglophone
ISBN électronique : 9782878548471

http://books.openedition.org

Édition imprimée
ISBN : 9782878542639
Nombre de pages : 266

Référence électronique
VENET, Gisèle (dir.) ; GHEERAERT, Tony (dir.) ; et COTTEGNIES, Line (dir.). *La Beauté et ses monstres : Dans l'Europe baroque (16e-18e siècles).* Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2003 (généré le 02 février 2018). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/psn/4087>. ISBN : 9782878548471.

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2018. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

© Presses Sorbonne Nouvelle, 2003
Conditions d'utilisation :
http://www.openedition.org/6540

Les études réunies sous le titre *La beauté et ses monstres* sont nées d'un constat de rupture entre l'idéal platonicien qui posait l'alliance étroite du Beau et du Bien et les pratiques esthétiques des XVI^{e}, XVII^{e} siècles. La poétique baroque, expression d'une crise de la pensée analogique et de l'idéalisme platonicien, procède en effet d'une reconnaissance implicite de la dangereuse contiguïté entre le beau et le monstrueux et trouve son originalité créatrice dans la mise en mouvement de formes « dépravées », dans l'invention de formes qui contreviennent aux lois de la « proportion ». Métamorphoses et anamorphoses jouent de cette virtualité du monstmeux latent en toute forme parfaite qu'un rien peut déformer, déjouant toute tentative de figier des rhétoriques littéraires ou d'immobiliser des genres dans une codification rigoureuse. De même, par l'attraction qu'elle exerce, tant physique que métaphysique, la beauté a suscité la défiance devant l'envers toujours possible de cet attrait, la séduction par une beauté frelatée ou trompeuse.

L'étrange et fascinante intimité entre la beauté et ses monstres fonde de la cohérence d'une dynamique de recherche par-delà la variété des angles d'analyse adoptés et la contiguïté entre le beau et le monstrueux apparaît bel et bien comme facteur supplémentaire d'unité dans l'expression de la sensibilité baroque. Ce volume, à ce titre, est une contribution à l'histoire d'une esthétique liée à cette sensibilité et aux paradoxes par lesquels elle trouve à s'exprimer, paradoxes qu'implique la saisie unifiée d'éléments contradictoires. C'est une illustration de plus, s'il en fallait, d'une crise de la représentation qui a trouvé dans une esthétique de la *discordia concors* ou de la *coincidentia oppositorum* sa réponse la plus pertinente, sa « monstrueuse beauté »

SOMMAIRE

Remerciements

Avant-propos
Gisèle Venet

I. Ombres portées sur la beauté. Une esthétique de l'ambiguïté

Ombres portées sur la beauté : Burton et L'anatomie de la mélancolie *(1621)*
Gisèle Venet

Forma Dei, forma servi *: les paradoxes de la beauté du Christ chez quelques poètes dévotionnels français du XVII^e^ siècle*
Tony Gheeraert

« Le plus beau des enfants de hommes »
« Nous l'avons vu sans beauté ni éclat » : le Christ, monstre sans figure
« Tout couvert d'une éclipse profonde » *: pulchritudo abscondita*

Blazing Leviathan *: les beautés de la raison dans* Le monde glorieux *de Margaret Cavendish (1666)*
Line Cottegnies

La grammaire de la monstruosité chez David Hume
Robert Mankin

Beauté aveugle et monstruosité sensible : le détournement de la question esthétique chez Diderot (La Lettre sur les aveugles*)*
Stéphane Lojkine

Le beau comme négation du visible
Poétique de la réversion, entrelacs du regard
Du monstre esthétique au monstre idéologique

« Nigra sed formosa » : notes sur le statut de la prose dans la poésie française du XVII^e^ siècle au préromantisme
Christian Leroy

Laideur de la prose
« À y mieux regarder »
La beauté du noir

II. Les monstres de la beauté. Imaginaire et séduction

La séduction du monstre Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasques
Gisèle MathieuCastellani

L'horreur de la beauté : monstrueuse Méduse
La beauté de l'horreur : Hécate et ses Euménides
La beauté et l'horreur : une beauté horrible entre les os
Hermaphrodite
Chimères et monstres fantasques

La belle Ériphile
Michael Edwards

« Virtue set out in her best colours » : la beauté héroïque dans la Nouvelle Arcadie *de sir Philip Sidney*
Marie Couton

Quête et conquête de la beauté dans l'œuvre d'Isaac Oliver
Raphaëlle Costa De Beauregard
La tradition des motifs de la tenture et du tapis et la figure humaine
Le « fond animé » et les jeux visuels chez Isaac Oliver
La beauté chez Oliver : du portrait réaliste à l'image de l'âme
Du « presque rien » au « rien de plus »

Inceste et beauté : A King and No King *de Beaumont et Fletcher*
Cécile Istria
La beauté du diable
Inceste et tragi-comédie

Forme et difformités dans « Upon Appleton House to The Lord Fairfax » de Andrew Marvell
Laïla Ghermani

Des beautés du Spectator *aux charmes du Ugly Club*
Claire Boulard

III. La beauté et ses masques. L'infâme et ses représentations

La beauté et ses monstres : la scatologie dans l'art du XVII^e^ siècle
Nadeije Dagen–Laneyrie
Un « discours » sur « l'excrément »
L'insupportable : le corps ouvert
De la laideur aux humeurs : le héros réduit à sa peur
« Du jet d'urine à la fiente humaine » (Bataille) : les limites de l'imitation
La couleur interdite : pictura non poesis
Postface

Pascal et sa créature : un monstre de mots. Le jésuite dans Les Provinciales
Olivier Jouslin

Beauté noire et théâtre dans The English Moor or The Mock-Marriage *de Richard Brome*
Athéna Efstathiou-Lavabre

Les dangers de la beauté : maquillage et théâtre au XVII^e^ siècle en Angleterre
Tanya Pollard

« A monster, nay the monster of monsters » Le chant et les chanteurs italiens en Angleterre au XVIII^e^ siècle : une beauté nuisible ?
Xavier Cervantès

Iconographie de l'infamie : les métamorphoses de Iago
Lois Potter

Remerciements

1 Les responsables du séminaire *Épistémè* qui ont préparé cette édition sont tout particulièrement reconnaissants envers l'équipe éditoriale des Presses de la Sorbonne Nouvelle pour le soutien amical, matériel et financier qui permet à ce volume, *La beauté et ses monstres,* de paraître, et leur gratitude va à leur président, le professeur Pierre Vidal, à Nicole Carbon, dévouée responsable des Presses, à Orlando Torricelli à qui l'on doit la maquette de couverture, et à Christiane Saint-Marcoux qui en a relu avec un soin extrême, sans mesurer sa peine, toutes les pages.

2 Nos remerciements vont aussi à François Laroque et Franck Lessay, responsables du centre de recherche IRIS auquel est rattaché le séminaire Epistémè, pour leur contribution financière à cette édition.

3 La photo de couverture nous a été fournie à titre amical et gracieux par Philippe Morel auquel nous exprimons ici toute notre reconnaissance et toute notre admiration : cette illustration fait partie de sa collection personnelle de clichés faits par lui-même lors de l'élaboration de son ouvrage *Les Grotesques* (Flammarion, 1997) dans lequel elle figure.

Avant-propos

Gisèle Venet

1 Le thème retenu pour le colloque LA BEAUTÉ ET SES MONSTRES, dont les travaux sont rassemblés ici sous le même titre, avait été choisi comme la suite et l'aboutissement des réflexions menées au cours de trois années de travail dans le cadre déjà pluridisciplinaire du séminaire ÉPISTÉME sur LA BEAUTÉ, repris cette fois sous un nouvel angle – on pourrait dire selon un nouveau pli. Plutôt que de reposer les principes théoriques autour de la notion du Beau et du « goût » qui nous avaient occupés précédemment, il nous a semblé plus neuf et plus stimulant de mettre en évidence, sous des approches multiples, ce lien paradoxal qui retient la beauté et ses monstres en équilibre instable de part et d'autre d'un même fil du rasoir. Car si la dissemblance entre la beauté et les monstres qui la côtoient, ou qu'elle engendre, suggère à première vue l'antithèse de l'une aux autres, il nous est apparu qu'il s'agissait bien plus souvent d'un effet de pliure et non d'une rupture, d'un infléchissement entre des dissemblances, saisies dès lors, en quelque sorte, comme un ensemble d'un seul tenant.

2 En 1818, un roman phare de la sensibilité moderne marque le terme absolu d'une longue quête de la beauté idéale, d'une recherche obstinée des critères du beau qui, depuis le *Phèdre* ou l'*Hippias majeur* de Platon, ont obsédé les théories et la pratique esthétiques en Europe. Avec *Frankenstein,* en effet, Mary Shelley invite à suivre le dernier avatar de « l'idée de beau » et à prendre conscience de l'échec ironique, irréversible, auquel aboutit la quête. L'invention par ce Condillac paradoxal, idéaliste et vitaliste à la fois, qu'est Frankenstein d'une « créature » composée d'éléments choisis pour leur parfaite beauté et qui, à ce titre, aurait dû manifester l'apothéose de cette quête, en réunir tous les critères, ne conduit en fait qu'à la catastrophe irréparable, expression d'une négation à venir de toute « idée de beau », de toute idéalisation esthétique : la « créature » se révèle un « monstre », innommable au sens propre à cause de l'absence de toute proportion identifiable qui ferait de lui un « semblable ». Ce « bon sauvage » bien que créé contre nature, à force de subir l'hostilité que déclenche sa laideur, devient une malédiction pour l'humanité tout entière. Démenti ironique à l'idéal des Lumières, cet individu moderne, cet homme séparé qu'emblématise le monstre artificiel, était né de composantes idéales prélevées sur des cadavres dans de grands cimetières sans lune, retour imprévu du macabre baroque.

3 C'est à ce moment historique de rupture dans l'histoire du Beau que nous avaient conduits nos réflexions en séminaire : on ne pouvait trouver expression plus définitive d'une faillite de l'idéal platonicien du *kalonkaghaton,* de l'intime association du beau et du bien toujours à l'horizon de la réflexion esthétique, mais on ne pouvait non plus mieux percevoir l'envers de la quête, l'envers ironique d'une obsession du beau, l'autre perception d'un rapport intime, celui de la beauté et de sa négation – la proximité entre *kalon* et *kakon,* le beau et le laid, dont on sait depuis Hésiode que la différence ne tient qu'à une lettre.

4 De ce constat de rupture en même temps que d'une reconnaissance implicite de la dangereuse contiguïté entre le beau et le monstrueux au cœur de la poétique baroque est donc née la thématique de ces études. La poétique baroque, expression d'une crise de la pensée analogique et de l'idéalisme platonicien, procède en effet d'une reconnaissance implicite de la dangereuse contiguïté entre le beau et le monstrueux et trouve son originalité créatrice dans la mise en mouvement de formes « dépravées », dans la recherche d'une beauté qui contrevienne aux lois de la « proportion ». Métamorphoses et anamorphoses jouent de cette virtualité du monstrueux latent en toute forme parfaite qu'un rien peut déformer, déjouant toute tentative de figer des rhétoriques littéraires ou d'immobiliser des genres dans une codification rigoureuse. La pratique tant rhétorique que plastique de la « vanité », omniprésente au XVII^e^ siècle, par delà les intentions didactiques et apologétiques, suggère aussi la présence d'une menace inscrite dans l'acte même de contemplation de la beauté : l'intuition d'une « disproportion » radicale, « le crâne affleurant sous la peau », fait de toute intention esthétique la marque d'un désespoir ontologique qui dépasse la seule fascination pour le macabre et fait de la déréliction même le moteur de la quête esthétique. Par l'attraction qu'elle exerce, tant physique que métaphysique, la beauté a suscité la défiance devant l'envers toujours possible de cet attrait, la séduction par une beauté frelatée ou trompeuse, ou par la blancheur apparente de l'âme la plus noire, celle de l'hypocrite. Toutes sortes de stratégies ont été mises en œuvre par les moralistes, les dramaturges, les poètes, pour en démasquer le vrai visage sous les masques du travestissement, sous les fards divers qui maquillent en « beauté » les monstruosités du désir ou de l'idéologie adverse. Polémique et poétique ont alors partie liée dans la dénonciation d'une lèpre de la luxure sous les oripeaux de la beauté.

5 La répartition en trois parties des dix-neuf articles retenus montre les directions prises par cette réflexion renouvelée sur la BEAUTÉ et la diversité de ses applications.

6 Une première partie, OMBRES PORTÉES SUR LA BEAUTÉ reprend la réflexion théorique mais pour montrer un statut paradoxal de la beauté sensible selon des poétiques diverses : soit qu'un platonisme christianisé se trouve à l'origine du monstre de mélancolie qu'est l'homme selon Burton, ou qu'il s'agisse du paradoxe de l'incarnation conférant au Christ la beauté du divin en même temps que la laideur de l'humain ; soit qu'il y ait création d'un « monde glorieux », célébration par Margaret Cavendish des beautés artificielles de la raison à l'aube du siècle des Lumières, ou que s'exprime une indifférence aux catégories *a priori* du beau chez Hume qui conduit à une paradoxale esthétique du général, pragmatique, fondée sur le consensus et qui l'opposera à Rousseau ; soit encore que s'élabore un paradoxe érigé en système par Diderot, mise en question du beau comme fantasme dans *La Lettre sur les aveugles,* ou que le paradoxe touche aux genres et à l'écriture, la prose « noire » se révélant paradoxalement belle.

7 Une deuxième partie, LES MONSTRES DE LA BEAUTÉ, est plus particulièrement centrée sur les paradoxes de la séduction de beautés monstrueuses : le premier article met en évidence la troublante séduction d'une « horreur de la beauté » avec les figures imaginaires de Méduse, Hermaphrodite, et autres « chimères et monstres fantasques », obsessions de l'éros baroque ; tandis que Michael Edwards rend compte chez Racine de « l'*invention* d'Ériphile », de ce double sombre du personnage clair qu'est Iphigénie ; une étude sur *l'Arcadie* de Sidney montre la séduction du beau sous la forme de l'héroïque qui côtoie la mort, elle-même monstrueuse révélation de la vraie beauté ; la couleur verte dans l'œuvre du peintre et miniaturiste Isaac Oliver est autant attrait esthétique que symbole potentiel de mort, s'ajoutant aux effets de voiles et de dévoilement et d'anamorphoses ; l'inceste dans *King and No King* de Fletcher naît des séductions de la plus grande beauté pour la menacer de la monstruosité par excellence, le désir adelphique ; les séductions de la beauté d'un lieu pastoral dans un poème de Marvell entraînent une critique de la beauté sensible et une esthétique de l'entre-deux ; la mise en garde contre les séductions de la beauté féminine « apte à engendrer des monstres » donnera lieu à la paradoxale création du « Ugly Club » où la difformité physique devient un honneur, bien dans le goût des subversions de hiérarchie au XVIII^e^ siècle.

8 Une troisième partie, LA BEAUTÉ ET SES MASQUES, s'organise autour des représentations de l'infâme ou des jeux de masques et de maquillage : une étude sur la scatologie en peinture évoque la présence-absence de l'étron, monstre irreprésentable et pourtant enjeu esthétique de tableaux dans la peinture flamande du XVII^e^ siècle ; pour Pascal, l'infâme est le monstre de mots, le jésuite, tel qu'il peut se représenter à partir de ses propres textes ; une comédie originale d'un héritier de Ben Jonson, Richard Brome, montre les jeux de théâtre avec le maquillage pour faire de la plus jolie et claire des « promises » une négresse et un apparent monstre de noirceur, jeux qui lui serviront à se débarrasser d'un barbon ; maquillage encore, et ses dangers dans une étude des poisons utilisés dans les cosmétiques au XVII^e^ siècle, à la ville comme au théâtre ; une étude sur la réception de chanteurs italiens en Angleterre au XVIII^e^ siècle et la réaction anglaise au *bel canto* explique le recours aux « monstres » pour décrire ces chanteurs et la haine et l'admiration conjuguée que déclencha Farinelli ; enfin, une étude fouillée de mises en scène d'*Othello* rassemble une « iconographie de l'infamie » autour des représentations de Iago, le démon blanc, le monstre invisible.

9 Ces quelques remarques sur l'étrange et fascinante intimité entre LA BEAUTÉ ET SES MASQUES ont voulu résumer les pistes suivies au cours de ces trois journées de colloque et suggérer la cohérence d'une dynamique de recherche derrière la variété des angles d'analyse adoptés. La contiguïté entre le beau et le monstrueux nous est bel et bien apparue comme facteur supplémentaire d'unité dans l'expression de la sensibilité baroque et contribution à l'histoire d'une esthétique liée à cette sensibilité et aux paradoxes par lesquels elle trouve à s'exprimer, paradoxes qu'implique la saisie unifiée d'éléments contradictoires, autre illustration s'il en fallait d'une crise de la représentation qui a trouvé dans la *discordia concors* ou la *coincidentia oppositorum* sa représentation la plus pertinente, sa « monstrueuse beauté ».

AUTEUR

GISÈLE VENET

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris-III)

I. Ombres portées sur la beauté. Une esthétique de l'ambiguïté

Ombres portées sur la beauté : Burton et *L'anatomie de la mélancolie* (1621)

Gisèle Venet

1 L'ombre a partie liée avec la beauté depuis les origines de la réflexion sur le beau, depuis cette pédagogie paradoxale de la beauté que Platon fait exposer par Diotime dans *Le Banquet.* Pour accéder à la vraie beauté, transcendante – « la beauté à laquelle une existence éternelle appartient, qui ignore génération et destruction, accroissement et décroissement »[1] –, l'initiation se fera par degrés, par l'expérience sensible dans l'ordre du contingent, par ces « échelons », dit Diotime, qui font passer de la perception « d'un seul beau corps à deux, puis de deux à tous » (211 c), sans pour autant que cette expérience de la beauté soit jamais relative, ni liée aux accidents de la contingence : cette beauté, dit Diotime, « n'est pas belle en ce point, laide en cet autre, pas davantage belle tantôt et tantôt non, ni non plus belle sous tel rapport et laide sous tel autre, pas davantage belle ici et laide ailleurs, en tant que belle aux yeux de tels hommes et laide aux yeux de tels autres » (211 a). La révélation par l'expérience amoureuse – Platon pose que l'on ne saurait aimer que le beau – est celle d'une beauté « en elle-même et par elle-même, éternellement jointe à elle-même par l'unicité de la forme » (211 b). Beauté paradoxale, donc, qui conjoint l'expérience pourtant discréditée des sens et la transcendance suprasensible, le multiple et l'un, et grâce à une figure littéraire, celle de la dénégation, maintient à l'horizon de la sensibilité les contraires monstrueux, la chimère impossible, le beau et le laid.

2 Plotin, dans son court traité « Du Beau » dans la première *Ennéade,* radicalise le discrédit platonicien sur le sensible, tout en rappelant la démarche de Platon – se servir du sensible comme d'un « échelon », terme qu'il reprend, pour contempler les autres beautés, récusant au passage la définition stoïcienne de la beauté comme provenant d'une symétrie dans les choses. Pour Plotin comme pour le Platon du *Banquet,* « l'absolue laideur est l'informe et l'irrationnel, ce moment où la nature n'a reçu ni raison ni forme par l'idée qui combine les parties multiples en une unité »[2]. Il en conclut que « la beauté du corps dérive de sa participation à une raison venue des dieux » (p. 98).

3 Pourtant, la rapide synthèse que fait Plotin du parcours de Platon par le sensible – comme lorsqu'il s'agit de « la beauté de la couleur venue d'une forme qui domine l'obscurité de la matière » (p. 99) – le conduit à réaffirmer le discrédit sur « les beautés sensibles, images et ombres qui, s'échappant en quelque sorte, viennent dans la matière et l'ordonnent, et dont l'aspect nous frappe d'effroi » (p. 99), un effroi qui, à sa façon, pourrait « méduser » comme il arrive avec la beauté de la Gorgone. Plotin en profite pour rappeler le clivage entre les deux natures : « Quant aux beautés plus élevées, celles que lame voit sans les organes des sens, il faut les contempler en abandonnant la sensation qui doit rester en bas » (p. 99). C'est donc bien une anti-phénoménologie qui invite l'âme à dévêtir la créature et à abandonner tout ce qui est étranger à Dieu. La vraie beauté reste « à l'intérieur des sanctuaires », dit Plotin qui recommande « d'abandonner la vision des yeux et de ne pas se retourner vers l'éclat des corps tant admirés » (p. 104) : « Car, continue-t-il, si on voit les beautés corporelles, il ne faut pas courir à elles, mais savoir quelles sont des images, des traces et des ombres ; il faut s'enfuir vers cette beauté dont elles sont les images ».

4 Il a recours à la fable pour mettre en garde contre ces séductions du visible qui détournent de l'invisible : « On serait comme l'homme qui voulut saisir sa belle image portée sur les eaux : ayant plongé dans le profond courant, il disparut » (p. 104). Ovide, en esthète de la métamorphose, se tient éloigné de toute « moralisation » de la fable et reste fasciné au contraire par cette expérience mortifère de l'esthétique du réfléchissement : « Narcisse s'éprend d'un reflet sans consistance, il prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre »[3]. Surtout, Ovide isole le lieu de cette expérience d'une trace laissée par la beauté, un lieu impalpable par quoi cette ombre existe et dans lequel elle se détruit : « une mince couche d'eau », dit Narcisse, « est tout ce qui empêche notre union » (p. 101), délimitant l'espace du reflet comme l'interface ténue, surface sans profondeur de l'expérience esthétique de soi.

5 Plotin « moralise » Narcisse en l'annexant à sa métaphysique : celui qui s'attache par trop à la beauté du corps verra non pas son corps seul mais « son âme plonger dans des profondeurs obscures [...], il y vivra avec des ombres, aveugle séjournant dans l'Hadès » (« Du Beau », p. 104). L'esthétique est encore une ascèse – il faut fuir l'attrait des corps comme Ulysse, dit Plotin, échappa à Circé, la magicienne « malgré les plaisirs des yeux et toutes les beautés sensibles qu'il y trouvait » (p. 104).

6 De ces ombres portées sur la beauté dès l'origine, on retrouve les paradoxes et les mythes dans une « physique » qui est une « métaphysique », pour parodier Montaigne, et dans une œuvre qui aurait pu s'identifier à l'écriture « à la crottesque » des *Essais* dont elle aurait pu être la face anglaise, *L'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton, publiée en 1621. L'auteur, lui-même monstre bicéphale, moraliste qui se veut psychosomaticien, hésite entre les deux masques qu'il se donne, Démocrite junior ou Héraclite sévère, alors qu'il s'attache à décrire l'humeur elle-même « monstrueuse », l'humeur noire, la mélancolie.

7 Prose d'une monstrueuse beauté en effet que celle de Burton, qui enveloppe dans ses plis et replis une encyclopédie des savoirs sur la physique de l'homme, savoirs médicaux et paramédicaux, mais qui entrelace aussi citations latines et grecques, références multiples aux Pères de l'Église, ou révérence à Luther dont Burton dit qu'il vint chasser les ombres de la superstition « tel un autre soleil[4] ». Au passage, Burton pourchasse aussi le « monstre » entre tous, le papiste par excellence – le Jésuite. Pamphlet anti-jésuite, la prose de *L'Anatomie de la mélancolie* a des accents voltairiens avant la lettre lorsqu'il lui

faut pourfendre la « consubstantiation pontificale » – « Dieu mangé dans un morceau de pain » (III, p. 1718). Mais Burton conserve de l'imaginaire baroque la fascination pour les chairs tuméfiées, putréfiées, fussent-elles eucharistiques : « Les mouches et les vers se moquent de ce Dieu lorsqu'ils le dévorent et le polluent », citant alors l'*Atheismus Triumphatus* de Campanella (p. 1718).

8 Cette prose qui ne veut s'attacher qu'aux symptômes de ce dérèglement humoral – la mélancolie – consacre de fait sa première partie aux savoirs d'où dérivent les diagnostics et dont rend compte le synopsis[5], mais elle fait aussi de cette « mélancolie » inscrite au cœur de l'expérience existentielle la motivation et la matière d'une écriture de moraliste (III, p. 1835-1836). Alarmé par les excès du désespoir, Burton y diagnostique un imaginaire du déséquilibre mental, du « monstrueux » – p. 1834 – auquel il souhaite apporter les apaisements d'une théologie de l'élection : « les jugements de Dieu sont cachés mais non injustes » (p. 1834). Burton se réjouit au passage de ces maladies du corps qui aident à prévenir les maladies de l'âme – « une maladie légère, le coup de fouet d'une affliction, une petite misère souvent très utiles afin de rabaisser un homme, parviendront à le convertir [...] mieux que l'ensemble de la théorie philosophique, légale, médicale » (p. 1835).

9 Burton dégage une véritable « psychosomatique » de la « misère de l'homme sans Dieu », empruntant à d'autres sciences, s'il le faut, telle que l'optique, source de bien des effets d'anamorphoses ou de perversions des perceptions : « Comme le miroir concave reflète les corps solides, un cerveau dérangé par le manque de sommeil, le manque de nourriture et du fait de l'agitation des esprits vitaux [...] peut refléter et montrer des formes prodigieuses conformes aux suggestions et aux inventions de notre peur vaine ». Pour Burton cependant elles « ont des causes naturelles, et tous les autres sens peuvent se tromper » (p. 1841). Il suggère à ce propos une « physiologie » de la superstition – ou de l'imaginaire « monstrueux » –, ce qui pour lui est tout un : « Les parties du corps qu'affecte la superstition sont le cerveau, le cœur, la volonté, la compréhension, l'âme elle-même et toutes les facultés qui en dépendent » (p. 1670). Il ajoute : « Quant à l'étendue de la mélancolie religieuse, [...] toutes les époques en ont été touchées. [...] Il est éprouvant de se représenter les myriades d'hommes qui on été affectés par cette idolâtrie et cette superstition ». Et de préciser : « cette dévotion aveugle, laquelle singe la religion, abâtardit la religion, n'est que l'ombre de la religion, son miroir déformant » (p. 1671). Cette « mélancolie religieuse », néfaste, créatrice des anamorphoses les plus dépravées, Burton l'étend à toute la tradition catholique, faisant de cette partie de l'*Anatomie* un long pamphlet anti-papiste, contre tous les excès des « moines et anachorètes », montrant envers les « solitaires » une inquiétude médicale (p. 1705) ; mais Burton admet aussi la bonne extase – « un avant-goût du bonheur futur dans lequel nous serons absorbés en Dieu », citant à ce propos Bonaventure qui la nomme « une mélancolie divine, une aile spirituelle ».

10 Car même si l'inquiétude du « physicien », médecin des corps, alarme le « métaphysicien » – Burton voit dans l'humeur noire « le bain du diable » (p. 1841), – il utilise la cure physique – « les médicaments sont les instruments de Dieu » – autant que la cure métaphysique – « [le diable] peut nous posséder intérieurement, nous molester comme il l'a fait avec Saül » –, mais « Dieu reste un rempart qui entoure son peuple ».

11 Burton, en « physicien » humoriste, adopte parfois le ton narquois de l'autre Démocrite qu'est l'Érasme des *Lettres à Dorpius* auquel il emprunte la question-réponse : « Que faire pour ces théologiens, que leur souhaiter, sinon peut-être un médecin sûr qui leur soigne

la cervelle ? » (p. 1675). Il n'en reste pas moins le métaphysicien humoral, l'Héraclite du « désespoir » luthérien, saisi par la disproportion de la créature à son Créateur et par la déchéance de cette créature. Luther opposait à l'optimisme d'Érasme sur le Salut et sur la liberté de l'homme la théologie élective de la Grâce, accusant les « papistes » dans son *Traité du Serf Arbitre :* « Ils voudraient nous interdire de prêcher ce désespoir[6] ».

12 Non que ce « désespoir » luthérien soit à confondre avec les excès entraînés par les mortifications honnies que pratiquent les papistes, ni surtout avec ce qui apparaît à l'opposé de tout désespoir mais désespère pourtant de Dieu même et que Mélanchton décrivait comme la « monstrueuse mélancolie » ou « mélancolie empoisonnée », l'athéisme (p. 1761). Déjà Luther n'avait que méfiance pour tout optimisme, ou, pire, tout scepticisme, qui conduisait Érasme, selon lui, à « chérir dans son cœur » celui qu'on appellera bien plus tard « le Voltaire grec », Lucien, « ou quelque autre pourceau d'Épicure », ajoutait-il (*Serf Arbitre,* p. 38).

13 Si la troisième partie de *L'Anatomie de la mélancolie* était déjà pamphlet antipapiste, avec pour cible principale la Compagnie de Jésus, combien plus encore elle se veut brûlot anti-épicurien, contre « cette compagnie de Cyclopes ou de géants en guerre contre les dieux ». Si Burton accorde à Juvénal le trait moqueur contre les mythologies religieuses – « Charon ramant parmi les grenouilles » –, il perd tout humour devant les « livres pestilentiels », dont le *Cymbalum Mundi* d'un Des Périers (p. 1776). À l'audace des épicuriens, il oppose l'autre audace, la sienne, qui étend l'étude de la mélancolie amoureuse à celle qui aurait pour nom « mélancolie religieuse » (p. 1655). C'est une audace à l'image de celle de la duchesse d'Amalfi dans la tragédie de Webster qui avance « sans repère ni boussole » : « Je n'ai pas ici, comme cela a été souvent le cas précédemment, de chemin tracé à suivre, ni d'auteur à imiter ». Cette audace concerne une mélancolie « pleine de monstres, de silhouettes sauvages, de vagues rugissantes, de tempêtes ou de sirènes apaisantes » – « comédies et tragédies » dont l'objet d'amour est paradoxalement Dieu lui-même (p. 1658), un Dieu antithèse du monstrueux que Burton, avec le David des psaumes XXVI et XLIX, veut célébrer d'abord dans « l'éclat de sa beauté » (p. 1658). Il emprunte au platonicien saint Augustin et à son *Homélie sur les Psaumes* ce sens paradoxal d'une beauté transcendante vers laquelle conduit la beauté immanente : « *Je m'extasie,* dit Augustin, *lorsque je regarde les deux et vois la beauté des étoiles, la beauté des anges, des principautés, des puissances, qui pourrait l'exprimer ? qui peut suffisamment faire l'éloge de cette beauté qui apparaît en nous ou la proclame ? un corps si beau, un visage si beau, des yeux, un nez, des joues, un front, tout cela beau et agréable à regarder, outre la beauté de l'âme qu'il est impossible de discerner. Si la beauté des créatures nous importe tant et nous affecte tant, ne devrions-nous pas être ravis de ce lustre admirable en Dieu lui-même ?* » (p. 1658). Avec cet art de la citation pléthorique, il confirme saint Augustin par le Livre de la Sagesse : « *Car la grandeur et la beauté de la créature peuvent faire connaître et rendre en quelque sorte visible le Créateur* » (p. 1659).

14 Véritable traité de l'amour de Dieu que ce chapitre sur la mélancolie religieuse qui commence avec l'éblouissante épiphanie du Créateur dans sa création, une création qui pourtant « n'est que nuit et ténèbres » comparée à « cette beauté divine et admirable, inexplicable, incompréhensible, éternelle et infinie » (p. 1654). Empruntant toujours à saint Augustin, « les Saintes Écritures, dit Burton, sont une lettre d'amour écrite dans ce but » : faire venir à Dieu la créature. Et de citer le Cantique des cantiques de Salomon, poème de l'amour du monde, sous couvert de célébrer les noces du Christ et de son Église.

L'éblouissement provoqué par cette « quintessence de la beauté » est tel que « le soleil lui-même et tout ce que nous pouvons imaginer n'en sont que l'ombre » (p. 1661).

15 À cette théologie épiphanique s'oppose le « monstre », l'homme, celui qui se détourne d'une telle « beauté absolue » poursuit Burton, citant toujours le commentaire de saint Augustin sur le Cantique des cantiques : « *Misérable avare,* raisonne Augustin, *pourquoi restes-tu là à regarder ces ordures, ces tas de fumier, ces excréments ? Porte ton regard sur un plus bel objet, Dieu lui même te cherche* ». Il faudrait suivre le conseil de Ficin, soutient Burton, « avoir des yeux solaires, ces lunettes que portent ceux qui observent le soleil, afin de voir sa Beauté divine » (p. 1664). Notre amour, dit Burton, « est par trop lacunaire » (p. 1666) ; les hommes, trop absorbés par les hérésies amoureuses de l'amour profane, dégénèrent, « deviennent des chiens, des porcs, des ânes, des brutes ; comme Jupiter lui-même métamorphosé en taureau, Apulée en âne, Lycaon en loup, Térée en huppe, Callisto en ourse, Elpénor et Gryllus transformés en porcs par Circé » (II, p. 1413). Burton dérive s'il le faut vers la *satura,* la satire, la caricature qui confond en un seul trait le beau et le laid, décrivant le corps de telle femme aimée pour sa beauté comme « un véritable monstre », ou au contraire celle qui n'est « à votre avis rien d'autre qu'un étron dans un écrin que rien au monde ne pourrait vous faire désirer » devenue pour tel autre « sa reine, son impératrice », telle que « Vénus elle-même, Panthée, Cléopâtre, la Tanaquil de Tarquin, la Mariamne d'Hérode, ou Marie de Bourgogne si elle vivait encore, ne lui arriveraient pas à la cheville » (p. 1414). Il poursuit la satire de l'hyperbole amoureuse et de la mode des blasons du corps féminin, empruntant une citation scatologique s'il le faut dans sa férocité : *même la merde de sa maîtresse ne pue pas* (p. 1419). Son exploration de la « mélancolie amoureuse », dévoiement du seul véritable amour, lui fait tourner en dérision dans un accès irrépressible de vandalisme littéraire tous les mythes hyperboliques qui lient l'amour à l'expérience de la beauté (p. 1416-1435) : le beau mythe de Narcisse est revu au miroir du grotesque, et Burton se souvient d'Ovide ironisant sur le monstrueux Cyclope Polyphème charmé par sa propre image « dans l'eau limpide » lorsqu'il se découvre amoureux de Galatée et rase sa barbe hirsute à la faux (p. 1444). La maladie amoureuse est l'origine des arts et de la poésie et tous les bons auteurs, grecs, latins, italiens, anglais – Pétrarque, Sidney, Spenser – sont convoqués pour illustrer le même « symptôme » : « Tous leurs livres sont des synopsis ou bréviaires de l'amour » (p. 1453). Mais la jubilation iconoclaste lui inspire aussi l'anamorphose satirique qui confond en un seul genre l'inspiration la plus raffinée de la poésie pastorale et la rusticité des « rustauds et des porchers, les Ménalcas et les Corydon, *qui puent le crottin de cheval* » et néanmoins se déclarent en vers et en chansonnettes, « et quand ils écrivent, il leur faut des rimes » (p. 1454). Burton, par la satire, contribue à démasquer la contiguïté du beau et de son envers grotesque, la continuité de l'un à l'autre, l'hybridité des genres : « Voilà quels sont les actes et les scènes de cette tragi-comédie de l'amour », conclut-il, avant d'examiner les remèdes à ce mal. Toutefois, quand la maladie d'amour cesse de produire de la littérature pour devenir intempérance, l'hybridité linguistique sert de masque commode pour parler des « parties honteuses », et le discours sur la monstruosité de la concupiscence se fera pudiquement en latin (p. 1472-73).

16 Les meilleurs remèdes à ces hérésies de l'amour humain qui détournent de la vraie Beauté, ce seront encore ces anti-blasons que sont les « Vanités », l'épiphanie du monstrueux dans la beauté même et par elle. Citant le Pétrone du *Satiricon,* cette fois, et non Augustin – « Nos yeux nous trompent, et nos sens inconstants/Renversent notre raison et nous mentent » (p. 1493) –, Burton va s'employer à faire voir sous les apparences

de la beauté la réalité monstrueuse entre toute, la mort : « mieux vaut encore regarder la tête de la Gorgone que le cadavre d'Hélène » (p. 1496). La beauté « en chaque détail » – « Belles joues, belle bouche rose et beaux yeux » – que confirment toutes les hyperboles précieuses – « une enfant d'or, créée à l'image de quelque dieu, un phœnix, une nymphe, une fée » –, il l'entoure d'autant de détails qui figurent l'évanescence et la fragilité sur les toiles des vanités baroques ou dans les gravures, « un verre de Venise qui se brise très vite », une anémone, « fleur d'Adonis [...] qui ne fleurit que pendant un mois », un « bijou que l'on perd tout de suite ». Un proverbe de Salomon – « La grâce est trompeuse, et la beauté est vaine » – précède le résumé épigrammatique de tous les symboles de la poétique de la vanité : « Gemme fragile, petite bulle, la beauté est pâle, /Rose, rosée, neige, fumée, vent, air, un rien » (p. 1498).

17 Le rêve même du savant Frankenstein semble affleurer dans le blason moqueur, géographie ironique du « détail » idéal impossible à rassembler dans un tout, unité du beau à jamais démembrée : pour créer la femme parfaite vantée par les poètes ou les amants, « il faudrait que sa tête vienne de Prague, ses seins d'Autriche, son ventre de France, son dos du Brabant, ses mains d'Angleterre, ses pieds du Rhin, ses fesses de Suisse, il faudrait qu'elle ait la démarche espagnole, qu'elle soit habillée à la vénitienne, qu'elle ait la perfection et les dons d'une Italienne [...] ». Même alors, il suffirait d'un rien — « quelque maladie, une fièvre, la petite vérole, une cicatrice » – pour gâcher, défigurer tant de beauté : « le temps, ce tyran, transforme une Vénus en une Érynnys » (p. 1500).

18 Bien avant Swift et sa perception excrémentielle de la nature humaine, Burton préconise la loupe grossissante des mots et nous entraîne avant l'heure du côté de Brobningnag pour mieux détourner des attraits de la beauté au vu « des boutons, des rougeurs, des taches de rousseur, des poils, des verrues, des envies, des inégalités, des rugosités, des escarres, des décolorations, des jaunissures et autant de couleurs qu'on en trouve sur le cou d'un dindon » visibles sur la peau des plus belles femmes. Théologien de la seule beauté qui n'entraîne aucune désillusion, la beauté divine, Burton est nécessairement le moraliste du discrédit sur la créature : il emprunte à Chrysostome des images d'une beauté en fait « pleine de matière puante, putride, excrémentielle ».

19 La misogynie homilétique d'un Chrysostome viendra parfaire en effet la méditation sur la vanité : « Soulève la peau de son visage et tu verras dessous tout ce qui est dégoûtant, car la beauté n'est faite que d'os et d'une peau qui les recouvre » (p. 1502). Il s'agit bien du « crâne affleurant sous la peau »[7] par lequel T.S. Eliot décrivait l'univers du dramaturge baroque John Webster, cet autre moraliste de l'immoralisme de la beauté qui laissait au machiavélique Bosola le soin d'enseigner à la duchesse d'Amalfi la radicale déréliction de la créature qui se cache sous la beauté : « Cette chair, qu'est-elle ? un peu de vieux lait caillé, un grotesque soufflé ; nos corps sont plus frêles que ces prisons de papier où les gamins enferment des mouches ; et plus méprisables puisque les nôtres sont faits pour conserver leurs vers. As-tu jamais vu une alouette en cage ? l'âme dans le corps est à son image : le monde est pour nous ce qu'est pour elle la touffe d'herbe, et le ciel au-dessus de nos têtes, le miroir dans sa cage ; il livre un bien pauvre savoir, la mesure étroite de notre prison[8] ».

20 Cette image platonicienne de la déréliction, Burton aurait pu la faire sienne pour conforter sa pédagogie du « désespoir ». En fait, avec *L'Anatomie de la mélancolie,* Burton opte pour le constat médical qui donne de la « misère de l'homme » une version en quelque sorte positiviste, diagnostic d'un déséquilibre psychosomatique coextensif de toute activité humaine et du rapport à Dieu même. Le physiologiste l'emporte parfois

dangereusement sur le théologien de la beauté divine pour mieux inscrire au cœur d'une sanctification du beau la désacralisation de toute beauté humaine, projetant sur l'expérience de la beauté l'ombre portée de l'humeur noire.

NOTES

1. *Le Banquet,* 211 a, trad. Léon Robin, Les Belles Lettres, 1949, p. 69.
2. « Du Beau », trad. Henri Bréhier, *Ennéades* I, Les Belles Lettres, 1976, p. 97. Plotin suit ici en fait la théorie de Platon développée dans l'*Hippias majeur* 297-298.
3. Ovide, *Les Métamorphoses,* trad. J. Chamonard, Garnier-Flammarion, p. 100.
4. *Anatomie de la mélancolie,* trad. Bernard Hoepfnerr, Corti, 2000, t. III, p. 1746.
5. Voir Holbrook Jackson éd., *The Anatomy of Melancholy,* Londres, J. M. Dent & Sons, p. 126-129.
6. Luther, *Traité du Serf Arbitre,* trad. Denis de Rougemont, Éditions « Je Sers », 1936, p. 78. Ce Traité est la réponse de Luther à la *Diatribe sur le libre arbitre* d'Erasme, qui date de 1526.
7. Dans *Whispers of Immortality, Collected Poems 1909-1962,* Londres, Faber and Faber, 1963, p. 55.
8. John Webster, *La Duchesse d'Amalfi,* éd. et trad. Gisèle Venet, Les Belles Lettres, 1992, p. 151.

AUTEUR

GISÈLE VENET

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris-III)

Forma Dei, forma servi : les paradoxes de la beauté du Christ chez quelques poètes dévotionnels français du XVII^e^ siècle

Tony Gheeraert

« *Celle qui ruine l'être, la beauté* » (Yves Bonnefoy)

1 Le christianisme aurait fort bien pu ne jamais se poser la question de la beauté divine, à laquelle la Bible ne fait que fort peu allusion[1]. Pourtant, les Pères de l'Église ont très tôt éprouvé le besoin d'envisager la Révélation dans sa dimension esthétique[2]. La tradition philosophique hellénique les marquait trop profondément pour qu'ils puissent ignorer que la beauté est, depuis le *Phèdre* de Platon, le premier attribut de la divinité[3]. Il leur parut évident que le Dieu chrétien, qui contient toutes les perfections, possédait également celle-là ; aussi saint Augustin invoque-t-il le Créateur comme la « *pulchritudo pulchrorum omnium,* beauté de toutes les beautés »[4].

2 Mais le Dieu chrétien n'est pas cette lointaine divinité platonicienne confinée dans un monde idéal : lorsque le « Verbe s'est fait chair »[5], le divin s'est intimement lié à la matière, chose impensable dans le cadre du platonisme. Jésus de Nazareth est en effet considéré par les chrétiens à la fois comme « Fils de l'Homme », ainsi qu'il s'appelait lui-même, mais aussi comme « Fils de Dieu », ces deux natures étant liées dans une personne unique. Saint Paul considère cette Incarnation comme une dégradation, ou plus exactement un anéantissement ; le Christ, explique-t-il dans le deuxième chapitre de l'Épître aux Philippiens, s'est dépouillé de sa beauté divine (la *forma Dei*) pour revêtir la forme de l'homme esclave du péché, la *forma servi* :

> Jésus-Christ [...] qui, ayant la forme et la nature de Dieu, n'a point cru que ce fut pour lui une usurpation d'être égal à Dieu, mais il s'est anéanti lui-même[6] en prenant la forme et la nature de serviteur, en se rendant semblable aux hommes, et étant reconnu pour homme par tout ce qui a paru de lui au-dehors. Il s'est rabaissé lui-même, se rendant obéissant jusqu'à la mort, et la mort sur la Croix. C'est pourquoi Dieu l'a élevé pardessus toutes choses.[7]

3 Les théologiens appellent cet anéantissement *exinanition* ou *kénose* ; ce mot est issu du grec *kénos,* vide, et signifie que le Christ fait homme s'est comme vidé de sa gloire divine. Dans quelle mesure l'humiliation que s'est imposée la divinité en prenant chair a-t-elle détruit en même temps sa beauté ? Que devient le Verbe, expression de la beauté éternelle de Dieu, dans ce corps qui a voulu se soumettre aux limites et aux épreuves de la condition humaine ? Ou, pour poser la question de manière plus abrupte, Jésus était-il beau ou était-il laid, et quels peuvent bien être les enjeux théologiques et littéraires d'un pareil problème ?[8]

4 Les Pères de l'Église s'intéressèrent de bonne heure à cette question, mais se heurtèrent d'emblée à un obstacle de taille : les Évangiles ne nous disent rien de l'apparence physique du charpentier de Galilée. Leur attention s'arrêta donc sur deux passages de l'Ancien Testament qui prophétisaient la venue du Messie, et dans lesquels ils virent comme une esquisse de son portrait : le verset 3 du Psaume XLIV et les versets 2 à 5 du chapitre LIII d'Isaïe. Mais ces deux textes sont contradictoires ; le psaume de David affirme que le Messie sera « le plus beau des enfants des hommes »[9], tandis qu'Isaïe le dépeint comme « l'homme des douleurs », meurtri et disloqué : « Nous l'avons vu sans beauté ni éclat, ni aimable apparence »[10]. Lequel de ces deux passages nous décrit-il l'aspect de Jésus de Nazareth ? Ou plutôt, car la Bible ne saurait se contredire, comment Jésus a-t-il pu être à la fois « le plus beau des enfants des hommes » et cet individu « sans forme ni beauté » annoncé par Isaïe ? La question ne fut jamais résolue nettement ; certains Pères, comme Tertullien, retiennent avant tout les versets d'Isaïe et en concluent que Jésus était d'apparence laide ou du moins très ordinaire ; Origène penche pour des transfigurations intermittentes dans lesquelles se serait révélée par éclairs sa divinité. D'autres auteurs, comme Cyrille d'Alexandrie[11], Jean Chrysostome ou, parmi les Latins, Jérôme, insisteront au contraire sur l'éclat qui rayonne du visage du Christ. Pour résoudre la contradiction, Augustin affirme que la beauté du Christ est d'ordre spirituel : aux yeux du chrétien, le Messie reste beau, même sur la Croix, mais d'une beauté incorporelle qui lui vient de l'âme.

5 À l'âge baroque, ce débat intéressa tout particulièrement les poètes « dévotionnels » qui composaient des vies de Jésus. La plupart d'entre eux, qui s'inspiraient des méthodes de prière héritées de la *devotio moderna* et développées par les jésuites, souhaitaient que leurs ouvrages puissent fournir au chrétien un support visuel à sa méditation. Dans ces conditions, ils ne pouvaient ni ne voulaient éluder la question de la beauté du Christ. Loin d'esquiver cet épineux problème, ils en firent au contraire l'occasion d'une réflexion sur la nature et la définition de la beauté chrétienne. L'absence de doctrine figée sur la question permit à ces écrivains de proposer une réflexion complexe sur la liaison paradoxale de la beauté et de la laideur, et déboucha sur une redéfinition de ces notions. Refusant de limiter la beauté au simple respect de canons ou de règles de symétrie, ils partirent en quête d'une beauté différente de celle, trop froide et marmoréenne à leur goût, qu'avaient tentée d'imposer les humanistes. Aux froids rêves de pierre renaissants, ils cherchaient à substituer une beauté qui fut moins oublieuse de la condition des hommes.

6 Ce bref parcours à travers quelques-unes de ces vies de Jésus tentera d'abord de présenter l'enjeu théologique d'un questionnement sur la beauté, avant de montrer que les baroques se plaisent à faire de la Croix le lieu d'une atroce défiguration d'un Christ éclatant. La courte enquête s'achèvera sur la portée esthétique de la Passion : détruit-elle

réellement la splendeur divine ? N'est-elle pas plutôt le lieu où se révèle paradoxalement une beauté que n'effraie pas la défiguration d'un corps martyrisé ?

« Le plus beau des enfants de hommes »

7 Le mot *forma,* employé par saint Paul dans le chapitre deuxième de la Lettre aux Philippiens, et souvent repris par les Pères, est capital[12] : il signifie à la fois en latin « forme » et « beauté ». Lors de la création d'Adam, dont Augustin dit qu'elle est une *formatio,* le premier homme s'est vu conférer une *forma,* image de Dieu qui mettait en lui une étincelle de la splendeur divine. La chute entraîna l'effacement de cette image. L'âme d'Adam cessa alors d'être le miroir du divin, perdit sa lumière et s'assombrit ; la *forma* s'oblitéra jusqu'à disparaître : le péché fut ainsi la cause d'un enlaidissement, d'une déformation qui laissa Adam et Ève difformes, moralement, mais aussi physiquement, puisque leurs corps furent désormais soumis à la maladie et à la mort. Au heu d'être pris de remords, Adam en vint à haïr la beauté : devenus amants de la laideur, lui et ses descendants sont maintenant animés d'une « saprophilie » qui les poussent à détruire et saccager le beau. C'est donc aussi pour faire face à ce désastre esthétique que Dieu envoie son Fils : la grâce du Christ seule peut accomplir la *re-formatio* de l'âme humaine, et sa dispensation passe paradoxalement par la défiguration sur la Croix. C'est cette dramatique de la beauté que racontent les poètes baroques de la vie de Jésus. Conscients de la dimension esthétique de la Rédemption, ils ne négligent jamais dans leurs vers l'aspect physique du Christ. La plupart considère que l'opération de *reformatio* est déjà visible sur les traits du Seigneur pendant sa vie terrestre : son corps humain, en parfaite harmonie avec sa nature divine, n'est pas entaché par le péché, et n'a donc rien de laid. Arnauld d'Andilly, solitaire de Port-Royal et poète de la vie du Christ, peut ainsi évoquer « l'auguste beauté »[13] de Jésus, tandis que Nicolas Frénicle parle de « la belle architecture » de son corps[14]. Cette beauté du Christ est toujours liée à son éclat parce que le Fils est « lumière née de la lumière », *lumen de lumine,* ainsi que l'enseigne le *Credo* qui suit de près saint Jean[15]. C'est surtout à l'occasion de la Transfiguration sur le Thabor que resplendit la beauté lumineuse de Jésus. Lazare de Sèlves compose à cette occasion un sonnet célébrant un Christ solaire :

> Mortels qui admirez en ces beautés mortelles
> Un teint blanc, un beau trait, et des yeux la lueur,
> Venez voir la beauté, la clarté du Sauveur,
> Et admirez en lui les beautés immortelles.
> Sa face, vrai soleil des clartés éternelles,
> Et ses habits passant les neiges en blancheur,
> Cette nue, et la voix du Père et du Seigneur,
> Et mille beaux rayons, et vives étincelles.
> Christ, Élie, et Moïse, employant leur savoir
> À discourir entre eux de l'excès du pouvoir,
> De l'excès de sa mort, et de la grand'victoire,
> De l'excès de vertu, de l'excès de bonté,
> De l'excès de l'amour, de l'excès de beauté,
> De l'excès de la grâce, et de l'excès de gloire[16].

8 Toute rupture entre le corps terreux et l'âme divine est abolie dans cette épiphanie où la divinité transparaît dans la corporéité ; le lecteur est frappé de la disjonction entre le texte évangélique, qui ne mentionne pas la beauté de l'événement, et le caractère central que cette notion revêt dans ce poème. La beauté y est « excessive » en ce qu'elle est

surnaturelle et dépasse les facultés humaines : le simple mortel, dont les yeux sont affaiblis par le péché, ne saurait voir la splendeur divine, car une telle apparition est pour lui aveuglante ; sur le plan doctrinal, cet « excès » renvoie aussi à la générosité du Christ dont la grâce est « surabondante » parce qu'elle doit excéder nos péchés[17].

9 Cette théophanie est toutefois exceptionnelle dans la vie de Jésus qui, le plus souvent, renferme sa gloire en vertu de cette « humilité » dont parle la Lettre aux Philippiens ; Jésus-Christ est avant tout un Dieu caché, qui ne s'est dépouillé de l'humilité de la *forma servi* qu'au moment de cet épisode sur le mont Thabor. L'évocation de la beauté dans les scènes de Transfiguration sert surtout de contrepoint à la description des horreurs de la Passion, moment où s'occulte la divinité du Christ et où sa beauté est bafouée par la cruauté des hommes.

« Nous l'avons vu sans beauté ni éclat » : le Christ, monstre sans figure

10 La peinture de la Renaissance avait le plus souvent tenté d'épargner au Christ l'humiliation de la Passion : Jésus reste chez Carpaccio[18] un éphèbe parfait, un Apollon à l'antique ; chez Mantegna, sa mort tranquille se déroule sous un ciel bleu azur[19]. Il en va de même en poésie, où Ronsard fait du Dieu incarné un « Hercule chrétien »[20]. Le XVII^e^ siècle en revanche, qui renoue avec les représentations médiévales du Christ souffrant, met en scène avec une délectation jubilatoire les souffrances de la semaine sainte[21]. La foi baroque, surtout en milieu catholique, est fondée sur la confiance dans l'affectivité et les émotions, aussi les poètes usent-ils de tous les procédés dont ils disposent pour renforcer le pathétique de leurs descriptions. L'antithèse entre la beauté du Christ glorieux et cette défiguration sanglante qu'il subit lors de sa Passion participe d'une volonté d'émouvoir à tout prix, et l'évocation préalable de l'excès de beauté du Christ rend encore plus scandaleuse l'altération de sa *forma* au milieu des souffrances qu'il endure. Les poètes rivalisent d'ingéniosité pour décrire la métamorphose du bel enfant des Psaumes en ce monstre difforme, « sans éclat ni belle apparence », prophétisé par Isaïe. Les poètes baroques donnent ainsi de la Flagellation des descriptions innombrables et interminables, disproportionnées lorsque l'on considère le texte des Évangiles où l'épisode est relaté en quelques mots[22]. À la suite des auteurs médiévaux, en particulier sainte Brigitte de Suède dont les visions ont exercé une grande influence sur cette littérature, ils prennent le temps de représenter longuement l'acharnement des bourreaux sur leur divine victime[23]. Il s'agit toujours de permettre au méditant de visualiser ces scènes où coulent le sang et les larmes :

> Ô divine Marie, espoir des affligés,
> Figurez-moi l'horreur des bourreaux enragés,
> Les fouets rouges de sang, les clous et les épines,
> Et les cris forcenés de ces troupes mutines
> Qui demandent la mort d'un Dieu qui les chérit[24].

11 La confrontation du beau corps du Christ avec les faces patibulaires et animales des tortionnaires sert avant tout à accuser la tension dramatique et à provoquer les larmes du dévot. Chez Bigre, la Flagellation confine à la dissection ; à force d'être battu de coups de fouets, le Christ est si écorché que sa chair est à vif et que l'Homme-Dieu laisse voir à nu l'intérieur même de son corps tourmenté :

Dans ce corps mis en proie à ces dénaturés
Rien ne reste d'entier aux membres déchirés,
Ce pitoyable corps, dont l'image m'effraie
Dépouillé de sa peau ne paraît qu'une plaie,
Tant de muscles, de nerfs, et d'organes divers
Sous les coups redoublés tressaillent découverts[25].

12 Cette anatomie quasi médicale du Christ possède un sens théologique précis : il s'agit de montrer que le Fils de Dieu est vraiment un homme et qu'il a donc vraiment souffert pendant sa Passion, ce que niaient un certain nombre d'hérésies christologiques. Cette scène est orchestrée par des tortionnaires en nombre indéterminé, mais à la mesure de l'horreur qu'ils provoquent :

Quoi, tigres forcenés, vous osez déchirer
Ce saint corps que le ciel fait gloire d'adorer,
Et sa mort est l'objet de vos rages brutales ?
Barbares furieux, monstres dénaturés,
Vous saurez dans l'horreur des peines infernales
Combien est grand celui que vous défigurez[26].

13 Les bourreaux ici décrits par Arnauld d'Andilly ne sont en fait que l'extériorisation de notre propre sadisme : ils sont toujours des « monstres » grimaçants et dif-formes parce qu'ils sont pécheurs et donc dé-formés par leurs crimes. Le résultat de cet acharnement est l'évanouissement de la beauté divine, déploré ici par Gabrielle de Coignart :

Mon âme, élève-toi, vois son sacré visage
Qui chasse de ton cœur tout ténébreux nuage,
Contemple la clarté et lumière des cieux,
Ces beaux yeux amoureux et sa face admirée
[Est] pour nos péchés toute défigurée[27].
La plus beau des humains a perdu sa figure,
Et la même beauté est tournée en laidure,
Et la très pure chair de son corps délicat
A perdu la splendeur de son divin éclat[28].

14 Dans ce passage où l'on entend les échos du chapitre d'Isaïe cité plus haut, la splendeur et la *claritas*, promises au corps glorieux des ressuscités et dont la Transfiguration avait donné un avant-goût, se sont ici dissipées. D'autres poètes préfèrent au terme de « défiguré » celui, plus paulinien et augustinien, de « déformer ». En fait, au cours de la Passion, le Christ perd non seulement sa beauté, mais au sens propre sa « forme humaine » ; sans figure ni visage, il n'est plus aux yeux des poètes dévotionnels qu'une créature monstrueuse ; amoureux des « barbares » qu'il est venu sauver, « l'homme des douleurs » a dû se rendre semblable à eux et devient lui-même, bien que dans un autre sens, l'un de ces « hommes de sang qui n'ont plus rien d'humain » dont parle Bigre pour désigner les bourreaux[29]. Pour sauver ces monstres qui représentent toute l'humanité pécheresse, il a en effet fallu que Jésus se rende semblable à ses assaillants et laisse s'effacer en lui aussi l'image divine ; très caractéristiques sont ces deux vers de Gevry, variation sur l'*ecce homo* : « Voilà l'homme pour toi si chargé de souffrances, Et si défiguré qu'on ne le connaît plus »[30]. L'*ostentatio Dei,* monstration du Christ devant le prétoire, devient ici exhibition d'un monstre sans identité. Une ironie sourde et terrible jaillit de ces *ecce homo* baroques, dans la mesure où la créature que Pilate présente à la foule n'a précisément plus rien d'humain : « on doute si d'un homme il fut l'ombre ou l'image »[31], écrit encore Gevry ; Dieu lui-même ne reconnaît plus son fils dans cette victime de l'abjection universelle :

Dans cet état affreux, Père plein de courroux !
Regardez votre Fils ! Le reconnaissez-vous ?
Qu'il meure, dit ce Dieu, je le veux, je l'ordonne[32].

15 Dans cette description de Bonnecamp, il ne s'agit ni bien sûr du Christ en gloire, ni non plus du Christ souffrant, mais d'un être sans forme, sans figure et sans visage, du rebut de l'univers. En rendant méconnaissable le Christ martyrisé, le poète joue certes sur le registre de l'affectivité et agit sur les fibres sensibles du lecteur, mais une telle description, pour exagérée qu'elle soit, est justifiée par la dialectique paulinienne de la *deformatio* et de la *reformatio.* Le pathétique et l'outrance pourront être jugés de mauvais goût, ils n'ont toutefois rien de gratuit : ils signifient que, pour dépasser la laideur, le Christ doit faire l'expérience de l'in-forme et perdre son visage dont Lévinas a montré qu'il constituait le socle de l'idée même d'humanité. Les tortures et la mort de Jésus sont le lieu d'un travail du négatif qui implique l'acceptation de la perte de la beauté : dans la mesure où celle-ci doit s'aliéner dans la matière informe pour relever cette dernière de sa difformité, le passage par la laideur devient un moment essentiel de l'œuvre de Rédemption.

16 La *kalokaghatie* du Christ rayonnant de la Transfiguration est donc scandaleusement brisée et détruite aux jours sombres de la Passion. Mais cet acharnement n'est possible que parce la défiguration du beau Dieu fait partie du plan de la Rédemption.

« Tout couvert d'une éclipse profonde » *: pulchritudo abscondita*

17 Les coups d'étrivières reçus par le Christ ne parviendront pas à anéantir totalement sa beauté. Les poètes soulignent volontiers l'incorruptibilité de Dieu au moment même où ils le décrivent en proie au supplice :

Lors chacun se résout de traduire au prétoire
Ce grand Dieu que les deux ne sauraient contenir,
Et d'y presser l'arrêt qui supprime sa gloire,
Elle de qui l'éclat ne peut jamais finir.[33]

18 Malgré leur triomphe provisoire, le vandalisme qu'exercent les Romains contre le Christ est voué à l'échec : la tentative pour supprimer sa gloire se heurte à l'éternité de son « éclat », cette *claritas* promise aux corps des ressuscités. Mais quelle peut être cette beauté qui résiste au martyre, ou même qui a besoin du martyre pour se révéler pleinement ?

19 On peut noter tout d'abord que cette beauté paradoxale de l'homme des douleurs n'est pas de l'ordre d'une transparition : rien ici qui puisse ressortir à l'idéal du *kalos kaghatos.* Cette beauté du supplice ne peut être que fort différente de la perfection plastique dont la Renaissance avait fait un paradigme esthétique. Pour ces poètes à la logique à la fois perverse et théologiquement très sûre, la défiguration est non pas un obstacle à l'expression de la beauté du Verbe, mais au contraire un moment de sa réalisation ; ils vont nous montrer non seulement que la beauté du Christ subsiste dans sa Passion, mais que cette défiguration est la condition qui rend possible l'épiphanie de la beauté divine au sein du supplice. Si Dieu passe de la *forma Dei* à la *forma servi,* fait-il autre chose que passer d'une beauté à une autre, en vertu même de la double signification du mot *forma ?* Nous prendrons pour tenter de le montrer l'exemple de deux couronnements d'épines, l'un de Jacques de Gevry et l'autre d'Arnauld d'Andilly ; dans ces deux stations du chemin de

croix, ils rendent au roi de carnaval, affublé d'un vieux manteau et d'un sceptre de roseau, la beauté majestueuse du roi de gloire :

> Puis le couvrent de pourpre, et sous cette écarlate
> Que le temps a rongé et réduite à lambeaux,
> L'on voit cet amoureux où la constance éclate,
> Qui brave la douleur, l'opprobre et ses bourreaux ;
> Qui rend à ce manteau, mais avec avantage,
> L'éclat de sa couleur qu'il reprend dans son sang,
> Et par la cruauté qui sans cesse l'outrage,
> Montre que la souffrance aime et suit l'innocent[34].

20 Le sang métamorphose la laideur de la guenille et lui redonne l'éclat de sa pourpre perdue avec une intensité que le manteau n'avait jamais connue : le poète transforme ainsi la scène de la Dérision en métaphore de l'opération rédemptrice du Christ, dont le sang versé rend à l'homme enlaidi par ses crimes une beauté plus grande que celle d'Adam au paradis. Le sang répandu, qui assure le salut des hommes, est empreint de beauté et confère la beauté ; il n'est plus considéré comme la conséquence de la violence injuste exercée contre l'innocent, mais comme la pierre alchimique qui change la boue en or et permet de restaurer la beauté perdue ; le manteau que les Romains font endosser à Jésus pour s'en moquer est ainsi le premier objet à bénéficier de l'œuvre de *reformatio* : les lambeaux de pourpre revêtent, tout luisants du précieux liquide, une splendeur inattendue. De même, pour Arnauld d'Andilly, le corps démembré du Messie surpasse toutes les beautés terrestres ; voici en effet sa paraphrase de la scène du couronnement d'épines par les soldats romains de Pilate :

> Que la pourpre des rois cède à cette écarlate
> Que ces méchants, ô Dieu, te donnent pour manteau ;
> Ton sang fait qu'aujourd'hui le rubis est moins beau,
> Bien que d'un feu si vif à nos yeux il éclate.
> Les épines qu'on teint dans ce sang non pareil
> Effacent la splendeur des rayons du soleil [...][35].

21 Ce n'est pas ici malgré le déshonneur qu'on lui fait subir que le Christ reste beau, c'est au contraire le martyre lui-même qui confère à Jésus une perfection d'ordre esthétique : le rubis et le soleil, métaphores topiques de la beauté, sont supplantés par le sang du Sauveur. La *kalokaghatie* des Grecs est ici entièrement subvertie : il ne s'agit plus, comme pour la Diotime du *Banquet,* de retrouver la beauté transcendante par la médiation des corps sensibles, mais de la découvrir dans l'horreur d'un corps martyrisé. Le *splendor* n'irradie pas à travers une chair spiritualisée et lumineuse, il se révèle au contraire à travers la forme d'un Christ sanglant et défiguré. La Flagellation n'est plus ici effacement de la *forma Dei,* mais le seul lieu où peut encore se manifester réellement la beauté divine, dans la mesure où c'est en assumant une totale identité avec la chair pécheresse[36] et en prenant sur lui la difformité humaine que le Messie la divinise et la re-forme. Nous sommes loin, ici, de la position de saint Augustin, qui distinguait entre la laideur du corps crucifié et la beauté de l'âme christique, visible par les seuls yeux de la foi[37]. Les baroques estiment plutôt que le Christ dans sa Passion est au fond l'expression la plus parfaite, bien que paradoxale, de la beauté absolue, voire la source de toute vraie beauté.

22 D'une colline à l'autre, du Thabor au Golgotha, la définition de la beauté s'est singulièrement compliquée. La montagne de la Transfiguration n'était que le lieu d'une théophanie somme toute classique[38] et au fond inutile : la magnificence divine qui resplendit ce jour-là ne servit pas au salut des hommes ; elle terrassa les apôtres effrayés de tant de gloire et cette vision, qui n'était pas à leur mesure, les aveugla au lieu de les

éclairer. Certes, le Christ y révéla sa beauté, mais dans un foudroiement jupitérien insupportable. Le mot « excès », répété huit fois dans le sonnet de Lazare de Sèlves cité plus haut, mérite d'être pris au sérieux et considéré dans sa valeur négative : la beauté transcendante et absolue n'est pas ce qui convient au monde déchu. La révélation du Thabor, presque clinquante à force d'être fulgurante, n'était pas proportionnée aux capacités ni aux besoins des hommes ; l'effet de sidération quelle provoqua paralysa les apôtres au lieu de les libérer. La véritable épiphanie se réalisa, contre toute attente, chez Pilate et sur le Golgotha : c'est dans le spectacle affreux et pourtant ordinaire d'un corps supplicié que se dévoile la vraie beauté surnaturelle et miraculeusement rédemptrice. En se dépouillant de sa gloire et en prenant sur lui la monstruosité de l'homme criminel, Dieu glorifie la chair souffrante ; il étend ainsi son règne jusqu'à y inclure, pour le transformer, ce qui fut le royaume de la laideur, des ténèbres et du péché[39]. Aussi n'est-ce ni par hasard, ni par une ironie déplacée que Lazare de Sèlves emploie encore le mot « transfiguré » pour désigner le Christ en Croix :

> Ce visage si beau, où toute grâce abonde,
> Qui des plus saints esprits est si fort désiré,
> Il ressemble au soleil, il est transfiguré,
> Car il est tout couvert d'une éclipse profonde[40].

23 La comparaison inattendue du Dieu martyr au soleil n'est pas une pointe brillante et ornementale : elle met sur le même plan l'éternelle beauté de Dieu et la lumière solaire inépuisable ; elle signifie que, même au milieu des tortures, le Christ reste le soleil du monde : l'éclipse, en tant qu'elle est absence et manque, désigne encore, en creux, l'astre du jour ; dans ce soleil noir de la Croix sur laquelle se déroule une Transfiguration à rebours, la divinité de Jésus se donne à voir sur un mode bien différent de celui du Thabor, où elle étincela avec tant d'« excès » et presque de maladresse[41]. Ici, c'est dans sa propre disparition que se dévoile la présence du beau Dieu caché[42]. Sans grandiloquence et sans brillant tapageur, la beauté divine apparaît dans l'humilité et l'abjection ; loin du faste et de l'éclat, rayonnante seulement de son horreur, cette beauté chrétienne, qui défie toutes les normes de l'esthétique, n'est-elle pas ce qu'au XVII^e^ siècle on appelle le *sublime* ?

24 La poésie dévotionnelle de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle offre ainsi au vieux débat sur la beauté du Christ une richesse et une originalité nouvelles. En cette époque baroque caractérisée par l'« excès » et où s'effondrent l'harmonie de la Renaissance et l'idéal du *kalon kaghaton*[43], la christologie catholique justifie le développement d'une poésie du morbide et de la défiguration ; les poètes se délectent du spectacle de la beauté saccagée et sont fascinés par la décomposition de la forme : le Christ est pour eux le beau monstre, éclatant d'une « horrible beauté[44] » ; mais s'il accepte de prendre sur lui notre nature corrompue, c'est pour la purifier, la diviniser, et l'embellir. La lumière étrange de la Passion permet au chrétien d'échapper à cette léthargie esthétique qui réduirait la beauté à la simple perception qu'en reçoivent les sens – ordre, proportion, symétrie –, et lui permet aussi de reconnaître la vraie beauté jusque dans la souffrance du martyre. Loin de toute niaiserie benoîtement sulpicienne, plus loin encore de tout esthétisme, les scènes de Flagellation et de Crucifixion de la poésie baroque cristallisent ainsi les incertitudes d'une réflexion sur le beau tourmentée et perverse : au moment de la mort de l'Homme-Dieu, les notions flottantes de beauté et de laideur en viennent à se confondre dans une relation de glissements et de renversements continuels ; bien plus que l'opposé antithétique du beau, le laid devient non seulement la menace toute proche dans laquelle

la beauté risque à tout moment de s'abîmer, mais aussi, surtout, la condition paradoxale de sa révélation.

NOTES

1. Origène, déjà, s'était aperçu de ce silence, du moins en ce qui concerne le Nouveau Testament (*Contra Celsum,* livre VI, chap. LXXVI).

2. Qu'est-ce que la beauté pour les Pères de l'Église ? Augustin lui-même s'interroge sur sa définition (« *Quid est ergo pulchrum ? et quid est pulchritudo ?* », *Confessions,* livre IV, chapitre XIII), d'autant plus difficile à cerner que de nombreux termes servent à l'évoquer (*species, forma, decor, pulchritudo,* voire *aptum* et *honestum*), et que ces mots ne sont pas exactement synonymes. Plusieurs traditions interfèrent : celle de Plotin, qui identifie beauté et lumière, mais aussi celle des stoïciens et de Cicéron, qui fait de la proportion et de la symétrie les fondements du beau. Saint Augustin hérite des deux courants : pour lui, la beauté résulte surtout de l'harmonie des *pondus, mensura* et *numerus,* mais exige aussi une *suavitas coloris* et la *claritas.* Pour une analyse rigoureuse de cette notion de beauté chez l'évêque d'Hippone, voir Jean-Michel Fontanier, *La Beauté selon saint Augustin,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998 ; pour l'époque médiévale, voir Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale* [1987], Paris, Grasset, 1997. Saint Thomas s'en tient à une définition ample : « *Pulchra dicuntur quae visa placent* » (*Somme théologique,* Ia Q 2 Art 3 Resp).

3. *Phèdre,* 246 d.

4. *Confessions,* livre III, chapitre VI. Dans le même ouvrage, l'évêque d'Hippone s'écrie : « *Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi !* Que je me suis mis tardivement à t'aimer, ô beauté si ancienne et si neuve, que je me suis mis tardivement à t'aimer ! ». Il évoque ainsi la beauté de Dieu bien plus souvent que son infinité. Voir Etienne Gilson, « L'infinité divine chez saint Augustin », in *Augustinus mavister.* Congrès international augustinien, Paris, Études augustiniennes, 1954, vol. I, p. 569-574.

5. Évangile de Jean, I,14.

6. Littéralement : « il se vida de lui-même ».

7. Philipp. , II, 5-11 (traduction de la Bible de Port-Royal ; éd. Philippe Sellier, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990).

8. Sur l'importance de la dimension esthétique de la Révélation chrétienne, le livre fondamental est ici celui d'Hans Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix. Aspects esthétiques de la Révélation,* Paris, Aubier, 1965-1983. Plusieurs travaux sont parus dans le sillage de ce grand ouvrage, en particulier celui de Francesca Aran Murphy, *Christ the Form of Beauty,* Edimbourg, T & T Clark, 1995, et *The Beauty of Christ : An Introduction to the Theology of Hans Urs von Balthasar,* éd. Bede McGregor et Thomas Norris, Edimbourg, T & T Clark, 1994.

9. Psaume XLIV, 3 (dans la numérotation de la Vulgate) : « *Speciosus forma prae filiis hominum, diffusa est gratia in labiis tuis ;propterea benedixit te Deus in aeternum* ».

10. Isaïe, LIII, 2-3.

11. Christoph Schönborn, qui paraphrase l'opinion de ce Père, écrit : « Prendre au sérieux l'Incarnation exige de voir dans l'humanité du Verbe non pas un instrument, un vêtement, une demeure extérieure étrangère, mais "la chair du Dieu incorruptible". Il s'ensuit que si la chair est propre au Verbe et que si le Verbe reste le Verbe substantiel au Père, il garde alors, même en tant

que Verbe incarné, sa "ressemblance avec Dieu le Père" » (*L'Icône du Christ. Fondements théologiques,* Paris, Le Cerf, 1986, p. 88).

12. Voir par exemple le Sermon 117,2 de saint Augustin ; sur les implications esthétiques de la dialectique *formatio/deformatio/reformatio,* voir Carol Harrison, *Beauty and Revelation in the Thought of Saint Augustine,* Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 140-191.

13. Robert Arnauld d'Andilly, *Poème sur la vie de Jésus-Christ,* Paris, Camusat, 1634, strophe LXIII.

14. Nicolas Frénicle, *Jésus crucifié,* Paris, Camusat, 1636, p. 121.

15. « La lumière brille dans les ténèbres », Évangile de Jean, I, 5.

16. Lazare de Sèlves, *Poésies spirituelles* (1620), éd. L. Donaldson-Evans, Genève, Droz, 1983, p. 50, « Sur l'Évangile de la Transfiguration ».

17. Épître aux Romains, V, 20.

18. Voir par exemple sa « Lamentation sur le Christ mort ».

19. Émile Mâle observe, en peinture, cette évolution radicale : « Le corps livide du crucifié se détache sur un ciel noir, éclairé de pâles lueurs, un ciel plein de menaces... au XV^e^ siècle, la Croix se dressait sous un ciel d'azur et il y avait entre la mort du Fils de Dieu et la sérénité de la nature un contraste qui attendrissait les âmes mystiques : le monde sauvé par le Rédempteur semblait sourire [...]. Le XVII^e^ siècle est grave comme le XII^e,^ qui représenta au pied de la Croix les éléments épouvantés par la mort du créateur de l'Univers » (*L'Art religieux du XVII^e^ siècle,* Paris, Armand Colin, 1987, p. 213).

20. Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1994, t. II, p. 525-532.

21. Pour Émile Mâle, la peinture se fait l'écho de modifications profondes de la sensibilité : « Les scènes de la Passion, dont le caractère douloureux avait été voilé par les artistes de la Renaissance, reparurent au XVII^e^ siècle, aussi pathétiques qu'au XV^e^. Il est curieux de voir renaître, au temps de la Contre-Réforme, l'esprit de la fin du Moyen Âge. L'art qui exaltait l'extase, la vision, le martyre, qui épouvantait la chrétienté en lui montrant la hideuse figure de la mort, ne pouvait manquer de remuer la sensibilité en racontant la Passion. Les écrivains religieux s'emparèrent des pages les plus tragiques des mystiques du XV^e^ et y ajoutèrent des traits nouveaux. L'art du XVII^e^ siècle, que Poussin, Philippe de Champaigne et Le Brun nous ont habitués à considérer comme un art de raison, fut en Europe un art de passion » (*op. cit.,* p. 208).

22. Sur la disproportion entre la sobriété des sources évangéliques et le traitement hyperbolique du thème dans l'iconographie chrétienne au XV^e^ et au XVII^e^ siècles, voir Louis Réau, *L'Iconographie de l'art chrétien,* Paris, PUF, 1957, t. II, p. 452.

23. *Les Révélations* de la sainte connurent à l'époque moderne de nombreuses rééditions, en particulier *Revelationes caelestes,* Monachii, Wagner et Hermann, 1680, livre I, chapitre X, p. 17-18.

24. N. Frénicle, *Jésus crucifié,* p. 3.

25. Bigre, *Jésus mourant. Poème dédié à la reine,* Paris, Pierre Moreau, 1644, p. 28. L'idée d'un Christ que les coups finissent par écorcher vient de sainte Brigitte : « *Verberatum usque ad costas, ita ut costae ejus viderentur* ».

26. Arnauld d'Andilly, *Poème sur la vie de Jésus-Christ,* strophe XLV.

27. Gabrielle de Coignart, « Discours sur la Passion de Notre Sauveur JC », *in* « Vers - chrétiens », *in Œuvres chrétiennes* [...], éd. Colette H. Winn, Paris, Droz, 1995, p. 463.

28. *Ibid,* p. 495.

29. Bigre, *Jésus mourant,* p. 27.

30. Jacques de Gevry, *Le Triomphe de l'amour sur la mort,* p. 93.

31. *Ibid,* p. 119.

32. De Bonnecamp, « Sur la Flagellation. Sonnet », in *Sonnets sur les principaux mystères de la naissance, de la vie, de la mort et de la Résurrection du Fils de Dieu,* Vennes [Vannes], Guillaume le Sieur, 1687, p. 43.

33. Jacques de Gevry, *Le Triomphe de l'amour sur la mort,* p. 59.

34. Jacques de Gevry, *Le Triomphe de l'amour sur la mort,* p. 87.

35. Arnauld d'Andilly, *Poème sur la vie de Jésus-Christ,* strophe XLVI.

36. Saint Paul, Épître aux Romains, VIII, 3.

37. « *Quam rem amamus in Christo ?* », demande Augustin, « *membra crucifixia, latus perforatum, an caritatem ?* » ; la question est purement rhétorique, car pour lui, il ne fait pas de doute que « *caritas amatur* » (*Enarrationes in psalmos,* ps. 127, § 8).

38. *Cf.* Apollonios de Rhodes, *Argonautiques,* II, 675-682 ; Euripide, *Bacchantes,* 230-231, etc.

39. Voir H. Urs von Balthazar, *La Gloire et la Croix, op. cit.*

40. Lazare de Sèlves, « Contemplation de Notre Seigneur Jésus-Christ élevé en Croix », strophe LVII, in *Poésies spirituelles,* p. 96.

41. Platon notait également, de son côté, que la confrontation avec le beau provoque l'effroi (*Phèdre,* 250 d).

42. *Cf.* saint Paul, Épître aux Colossiens, II, 3.

43. Voir sur ce point Michèle Clément, *Une Poétique de crise. Poètes baroques et mystiques (1570-1660),* Paris, Champion, 1996.

44. Cette étonnante formule est de Baudelaire.

AUTEUR

TONY GHEERAERT

Université de Rouen

Blazing Leviathan : les beautés de la raison dans *Le monde glorieux* de Margaret Cavendish (1666)

Line Cottegnies

1 En 1666, Margaret Cavendish, duchesse de Newcastle, faisait paraître un texte hybride, *The Description of a New World, called The Blazing World,* en guise d'annexe à un traité philosophique, *Observations upon Experimental Philosophy.* Roman de la science moderne, aussi atomisée que la ligne narrative, utopie féminine impossible[1], célébration du sujet et de la fiction au miroir, ce récit peut aussi se lire comme une fable, une parabole de la science dont il est le pendant[2], entretenant avec le traité qui le précède un rapport dialogique. Mais le roman ne se déploie réellement qu'après un préliminaire rocambolesque, au cours duquel « une jeune Dame » indéterminée acquiert le statut d'héroïne du récit en entrant dans le « monde glorieux » qui sert de cadre à l'histoire, pour devenir l'Impératrice toute puissante d'une société utopique. Or c'est sa beauté qui ouvre littéralement les portes de ce monde nouveau à la jeune femme ; trois épisodes-clés (deux dans le préliminaire, un autre dans la deuxième partie), qu'il faut rappeler tout d'abord, attribuent à la beauté un statut central mais changeant. Ils permettent de proposer une réflexion sur les principes épistémologiques radicalement sceptiques qui sous-tendent l'univers de Cavendish.

2 Les premières pages s'ouvrent sur le rapt d'une belle étrangère de noble naissance par un marchand. Ce dernier, dans une société qui accorde la suprématie à la naissance et à la fortune, semble réduit à employer cette violence pour obtenir la jouissance de la beauté interdite. Cavendish parodie ici les conventions de la « romance », en les transposant dans le contexte contemporain du développement des échanges commerciaux et substitue une figure de marchand au prince habituel. Dans le périple qui suit, une tempête (comme dans *La Nouvelle Atlantide* de Bacon, dont s'inspire l'auteur) emporte leur navire vers le pôle Nord, où il passe dans un autre monde relié au nôtre par le pôle. Au cours du voyage, tous meurent de froid, sauf la jeune femme, « grâce à l'éclat de sa beauté, la chaleur de sa jeunesse et la protection des dieux »[3]. Le pouvoir de Sésame de sa beauté ne cesse pas là ; secourue par des êtres hybrides, mi-hommes, mi-animaux, elle est

mise en présence de l'Empereur de ce monde idéal, bien humain quant à lui, et, toujours passive – pur objet mis sous le regard –, le séduit instantanément par le simple effet de sa beauté :

> On la mena devant l'Empereur qui, à peine l'eut-il aperçue, crut voir une déesse et s'offrit à l'adorer ; elle déclina aussitôt cet honneur, lui disant [...] que bien qu'elle vînt d'un autre monde, elle n'était qu'une mortelle. Ces paroles emplirent l'Empereur de joie et il fit d'elle son épouse, lui offrant tout pouvoir pour gouverner ce monde à sa guise, (p. 28-29.)

3 La concentration extrême, presque mécanique, des événements a quelque chose de comique, mais elle sert une mystique du regard ébloui qui dérive de tout un héritage littéraire d'inspiration néo-platonicienne et néo-pétrarquiste[4] : comme dans la littérature religieuse et amoureuse contemporaine, la beauté conquiert instantanément, en suscitant l'émerveillement et rend passif l'observateur fasciné, figé dans une pose de soumission dont le symbole est l'abdication du pouvoir. De fait, c'est cet acte fondateur de prise de pouvoir par celle que le texte nomme désormais l'« Impératrice » qui détermine ensuite la forme statique du roman : c'est en effet ce statut qui lui permet d'être l'interlocutrice des intellectuels du Monde glorieux dans une série de dialogues à caractère philosophique ou scientifique. Après la scène de sidération, Cavendish décrit longuement le costume porté par l'Impératrice lors de son couronnement, dans un passage où l'on peut reconnaître l'influence de l'iconographie emblématique italienne[5] ; la beauté est mise en scène, cette ostentation visant à renforcer l'amour et l'obéissance des sujets en admiration devant l'Impératrice : « Ses sujets... ne purent se résoudre à croire qu'elle n'était qu'une mortelle et continuèrent à la traiter avec toute la vénération et l'adoration dues à une déesse » (p. 29). C'est une mise en scène similaire de la beauté au deuxième livre qui constitue le troisième épisode, lorsque l'Impératrice décide d'apporter une aide militaire à son pays d'origine engagé dans une guerre d'origine commerciale – il s'agit de leur assurer la maîtrise des mers : à grands renforts de moyens techniques sophistiqués (sous-marins, feux d'artillerie, engins volants, bombes à retardement), elle apparaît à deux reprises dans un halo de lumière (obtenu par la combustion de la pierre-étoile, l'une des découvertes faites par les scientifiques du Monde glorieux), marchant sur les eaux, et éveille ainsi l'admiration et l'absolue soumission chez ses ennemis rassemblés en spectateurs : « On pensa qu'elle était une créature céleste, voire une déesse encore inconnue, et tous ressentirent le désir de l'adorer. » (p. 232.)

4 On peut repérer ici une progression dans la présentation de la beauté féminine, qui dessine comme une dialectique : au début du récit, elle marque un état de vulnérabilité extrême face à la violence masculine potentielle[6] ; en second lieu, elle peut s'avérer posséder une puissance propre qui permet par la « wonder » d'accéder miraculeusement au pouvoir absolu et d'imposer l'ordre et une soumission totale. La beauté de l'Impératrice est enfin un instrument politique efficace au service de la puissance absolue et, à ce titre, elle se met en scène au moyen de divers artifices techniques. La beauté naturelle, peut ainsi devenir le résultat de la construction d'un effet au service d'un monarque de type machiavélien. Cavendish hérite ici de lieux communs issus du néo-platonisme et du néo-pétrarquisme ; mais est remarquable l'appropriation du *topos* de l'émerveillement suscité par la beauté de la femme par un locuteur féminin désormais tout puissant. En outre, les postulats épistémologiques qui rendent possible l'utilisation de la beauté à des fins politique relèvent d'un certain scepticisme que Cavendish partage avec d'autres penseurs de son temps. La beauté, qu'une tradition ancienne présentait comme un reflet de la perfection divine[7] est, dans son œuvre fictionnelle et

philosophique, coupée désormais de tout lien avec la transcendance pour être appropriée comme une arme politique par un monarque puissant, et elle ne garde avec le divin qu'un lien rhétorique. Une seule fois dans *The Blazing World*[8], l'Impératrice détrompe son spectateur en état de sidération (l'Empereur) en lui rappelant qu'elle est mortelle. En revanche, l'apparition quasi magique de l'Impératrice marchant sur les eaux au milieu de gerbes de feu est destinée à tromper les spectateurs, même si, pour le lecteur, c'est le résultat d'un spectacle pyrotechnique complexe, remarquablement maîtrisé, sans intervention du merveilleux ou du surnaturel.

5 La célébration, dans le texte, de la beauté artificielle de l'Impératrice n'est rendue possible que par la complète séparation, exploitée par le pouvoir temporel, entre l'apparence du beau et toute dimension transcendante. Il est tentant de voir dans cette beauté artificielle, Gorgone sublime, une variante du Léviathan au sens où l'entendait Hobbes et auquel le frontispice originellement dessiné par Hollar (graveur anonyme) avait offert une traduction visuelle particulièrement mémorable[9]. Pour Hobbes, le Léviathan n'est pas simplement le monstre marin biblique, ennemi de Yahvé[10], mais ce « Dieu mortel », cet « homme artificiel » dont la puissance absolue garantit l'ordre social, bien qu'il soit lui-même mortel et soumis à Dieu :

> [T]he great power of [the] Governour, whom [he] compared to *Leviathan,* taking that comparison out of the two last verses of the one and fortieth of *Job,* where God having set forth the great power of *Leviathan,* called him King of the Proud. *There is nothing,* saith he, *on earth, to be compared with him. He is made so as not to be afraid.* [...] But because he is mortall, and subject to decay, as ail other Earthly creatures are; and because there is that in heaven (though not on earth) that he should stand in fear of, and whose Lawes he ought to obey.[11]

6 Avant d'explorer cette analogie inspirée par le *Leviathan,* que Cavendish avait lu[12], il convient d'étudier un peu plus en détail la désacralisation de la beauté transcendante et ses implications épistémologiques dans son œuvre ; puis les implications morales et politiques de tels principes mèneront à interroger les rapports entre physique et théorie politique. Enfin, on montrera comment l'image du *Léviathan* trouve, au-delà de la référence à Hobbes, une expression littéraire dans l'apologie des beautés de la raison et l'exaltation de la figure de l'auteur, sujet rationnel idéal.

7 L'Impératrice n'est pas tout à fait la seule à être définie par sa beauté dans le roman : elle partage cette qualité avec d'autres monarques glorieux, le roi et la reine d'Angleterre, à qui elle rend visite accompagnée de son double, la duchesse de Newcastle, convoquée dans le récit (*The Blazing World,* p. 192). À chacune de ses apparitions, vêtue de ses plus beaux atours (or, argent, pierres précieuses), elle suscite une adoration quasi mystique. La mise en scène de son apparition sur les eaux est conçue comme un spectacle – ainsi l'Impératrice prend soin de ne pas s'approcher de ceux qu'elle cherche à impressionner, pour que ses secrets ne soient pas percés à jour. Elle met à contribution les avancées technologiques du « Blazing World » pour construire son éblouissante apparence de puissance en trompe-l'œil. Le roman présente ainsi une apologie implicite de l'utilité de l'illusion et de l'artifice à mille lieux de la dénonciation du mensonge des apparences au cœur du discours éthique. Pour Cavendish, la beauté n'est pas un reflet du divin, ni le moyen d'accès à une quelconque connaissance ; dans le traité philosophique qui précède le roman, elle expose, en effet, une physique matérialiste et vitaliste[13] coupée de toute métaphysique. Or, dans la section finale, elle offre une rapide critique de la notion de beauté chez Platon qui témoigne d'une incompréhension révélatrice à l'égard de cette

pensée idéaliste. Selon elle, il ne peut pas exister de beauté universelle et transcendante et la notion-même de Beauté n'a pas de sens :

> As for his Ethicks, where [Plato] speaks of Beauty, Strength, Proportion, & c. I'le onely say this, That of all these, are different sorts [...]. Also beauty, considering onely that which is of the Body, there are so many several sorts, consisting in features, shapes, and proportions of Bodies, as it is impossible to describe properly what Beauty is, and wherein it really consists: for, what appears beautiful to some, may seem ill-favoured to others; and what seems extraordinary fair and handsome to one, may have but an indifferent character of another; so that, in my opinion, there's no such thing as an Universal Beauty, which may gain a general applause of all, and be judged alike by every one that views it. (*Observations,* p. 360-361.)

8 Dans les domaines physique et éthique, nulle beauté transcendante et unique ne fait l'unanimité, tandis qu'il existe autant de formes de beautés que d'éléments naturels. En outre, philosophe matérialiste et vitaliste, elle ne conçoit pas que Dieu ou les esprits interviennent d'une quelconque façon sur la nature[14]. Dieu existe bien, proteste-t-elle ici ou là, en rappelant son adhésion à la foi chrétienne de son pays[15], mais on ne peut rien en dire[16]. Il s'en tient à sa sphère, après avoir fait la Nature, comme lui, infinie et éternelle, bien que toute matérielle[17]. Et c'est cette Nature, ainsi que ses phénomènes, qui font désormais l'objet de la quête philosophique et scientifique. Cavendish contribue donc à sa manière au débat visant à établir les conditions de possibilité de la science moderne, insistant sur la séparation radicale entre science et théologie ou métaphysique. Elle va jusqu'à retourner l'avertissement biblique enjoignant l'homme à ne pas chercher à percer les secrets divins pour délivrer la philosophie de la religion. Selon elle, les savants ne doivent pas traiter de religion, ni les théologiens examiner les découvertes scientifiques par le prisme de la religion. En un siècle qui, peu d'années auparavant, avait vu l'Église mettre à l'index les travaux de Galilée et inquiéter Kepler, on saisit l'importance d'une telle démarche : « as Pure Natural Philosophers do not meddle with Divinity, or things Supernatural ; so Divines ought not to intrench upon Natural Philosophy » (*Observations,* p. 333).

9 S'il n'existe pas de notion de beauté transcendante, en revanche, chaque partie de la nature (et notamment chaque espèce) est parfaite en son genre : « for every several sort has as perfect a figure as another, according to the nature and propriety of its own kind or sort » (*ibid.,* p. 273). C'est à une sorte de décentrement de la notion de beauté, désormais également distribuée dans toute la nature, que l'on assiste. Toutes les créatures ont leur beauté propre et nulle créature n'est plus belle qu'une autre, car la nature est caractérisée par sa perfection, ce qui permet de conclure à un ordre global, généré par ses mouvements réguliers, harmonieux et ordonnés (*ibid.,* p. 277). Ainsi les êtres hybrides du *Blazing World,* hommes-ours, etc., ne sont pas des monstres, mais des espèces parfaites en leur genre[18]. En outre, l'argument de l'universalité des beautés amène Cavendish à refuser radicalement à l'homme sa position de prééminence dans la nature, proposition particulièrement audacieuse[19]. La Nature, en effet, n'est pas hiérarchisée : à tous les niveaux, on peut dire que la matière reproduit un modèle quasi démocratique d'organisation[20]. Cependant, si la philosophie de Cavendish est une pensée du fragmenté, de l'éclaté, elle semble pourtant avoir besoin de penser un principe fédérateur capable d'unifier ce réel qu'elle perçoit comme multiple et fragmentaire. Elle avait adhéré dans les années 1650 à un atomisme de type épicurien[21], avant de développer quelques années plus tard à peine une conception plus vitaliste de la matière, mais il semble que la Nature, notion particulièrement complexe dans sa pensée, ait toujours constitué pour elle une

superstructure quasi providentielle qui ordonne la nature créée. Dans les écrits philosophiques des années 1660, elle paraît anthropomorphisée, voire divinisée, et il est impossible de ne pas penser au frontispice du *Leviathan* où, dans le corps du gouverneur sont inscrits ceux des citoyens – on ne pouvait rêver meilleur emblème pour figurer la nature du souverain. De fait, dans ces textes tardifs, la Nature est décrite en termes organiques comme un grand corps bienveillant qui englobe toutes les créations naturelles, dans une perspective quasi épicurienne :

> [S]ince Nature is but one Body, it is intirely wise and knowing, ordering her selfmoving parts with all facility and ease, without any disturbances, living in pleasure and delight, with infinite Varieties and Curiosities, such as no single Part or Creature of hers can ever attain to. (*Observations,* p. 4.)

10 Mais elle est aussi un monarque de sexe féminin (au service de Dieu), « a monarchess » ; et c'est elle, et non Dieu, qui englobe la totalité de la nature créée, alors qu'Anne Conway, philosophe vitaliste contemporaine de Cavendish, avait quant à elle attribué cette fonction à Dieu, dans son propre système[22]. Pour justifier cette répartition des rôles, Cavendish recourt à la métaphore du modèle social, comme d'autres penseurs de la période, d'ailleurs : l'être humain n'est, par exemple, pas caractérisé par l'union d'une âme et d'un corps, mais c'est un « commonwealth » de parties équivalentes obéissant toutes à un monarque de genre féminin, la Nature – et ce qui vaut pour le corps vaut pour la nature créée dans sa totalité :

> [I]t is impossible, that one single part should be King of the whole Creature, since Rational and Sensitive Matter is divided into so many parts, which have equal power and force of action in their turns and severall imployments; for though Nature is a Monarchess over all her Creatures, yet in every particular Creature is a Republick, and not a Monarchy; for no part of any Creature has a sole supreme Power over the rest. (*Philosophical Letters,* p. 337.)

11 C'est par l'invocation de ce grand Léviathan, la « Nature », et au prix d'une entorse à la logique, que Cavendish réconcilie une physique matérialiste et une adhésion viscérale à la notion d'ordre, tant dans le domaine physique que politique.

12 Dans ces circonstances, le beau (le bon, le juste) ne peut plus avoir d'ancrage absolu ; il est relatif et, dans le domaine moral ou esthétique, soumis à interprétation :

> [W]hat one likes, another may dislike; what one loves, another may hate; what one counts Good, another may proclaim Bad; what one names Just, another may call Unjust. [...] [E]ven one and the same thing which one man loves today, he may chance to hate, or at least dislike, to morrow; for Nature is too various to be constant in her particulars, by reason of the perpetual alterations and changes they are subject to; which do all proceede from self-moving Matter, and not from incorporeal Idea's. Thus Rational Souls are changeable. (*Observations,* p. 360-361.)

13 La matière, dans tout ce qui est, est en perpétuel mouvement ; la Nature ne produit pas d'universaux, puisqu'il n'y a pas de correspondance entre un monde transcendant et un monde immanent. Quant à la partie rationnelle de la matière, la plus noble, elle peut elle-même subir des altérations. Dans ces circonstances, Cavendish tend à adopter un point de vue sceptique sur la possibilité de connaître la vérité des phénomènes étudiés : « [T]he undoubted truth in Natural Philosophy, is, in my opinion, like the Philosopher's Stone in Chymistry » (*Philosophical Letters,* p. 508). La vérité absolue n'est pas connaissable ; cependant, il existe des vérités intermédiaires qu'il est possible d'atteindre et qui sont utiles à l'humanité (*ibid.,* p. 508). Ce scepticisme amène Cavendish à présenter ses différentes hypothèses concernant les phénomènes naturels comme simplement aussi vraisemblables que d'autres[23].

14 Comme l'indique l'application récurrente de métaphores tirées du champ social au discours scientifique, ce relativisme épistémologique a évidemment des implications dans le domaine politique. Cavendish prétend refuser, cependant, de se lancer dans la réflexion politique : à de multiples reprises, en particulier dans *Philosophical Letters,* elle écarte ce sujet comme n'étant pas de son ressort ; elle critique la physique de Hobbes, mais refuse de commenter sa politique (*ibid.,* p. 47), et prétend ne pas même avoir lu la partie politique du *Leviathan.* Cependant, lorsque Cavendish parle d'ordre social, c'est en des termes qui semblent indiquer une certaine familiarité avec Hobbes, même si elle gauchit sa pensée[24]. Pour elle, les valeurs morales sont tout aussi relatives que la beauté et son texte, en bien des endroits, présente des réminiscences du célèbre passage du *Leviathan* où Hobbes démontre la nécessité d'en appeler à un gouverneur pour remédier au relativisme généralisé des valeurs :

> Whatsoever is the object of any mans Appetite or Desire; that is it, which he for his part calleth *Good:* And the object of his Hate, and Aversion, *Evill;* And of his Contempt, *Vile,* and *Inconsiderable.* For these words of Good, Evill, and Contemptible, are ever used with relation to the person that useth them: There being nothing simply and absolutely so; nor any common Rule of Good and Evill, to be taken from the Person of the man (where there is no common-wealth) or, (in a Commonwealth) from the Person that representeth it; or from an Arbitrator or Judge, whom men disagreeing shall by consent set up, and make his sentence the Rule thereof. (*Leviathan,* p. 120-121.)

15 La structure non-hiérarchisée de la matière, que Cavendish décrivait par la métaphore du « Commonwealth », ne peut être tolérée dans la société : exilée pendant la guerre civile et en partie ruinée, elle dérive de cette expérience, à laquelle elle fait allusion dans *The Blazing World,* un attachement viscéral à un pouvoir monarchique fort, tel celui qu'exerce son Impératrice sur le « Monde glorieux ». Son recueil d'essais moraux, *Orations of Divers Sorts* (1662), offre un aperçu terrifiant des effets de la guerre civile, présentée comme le mal absolu, tandis que le peuple se voit accusé de tous les maux. D'où la nécessité de ce « Leviathan » tout puissant que Cavendish identifie sans ambiguïté comme le monarque absolu – sans qu'aucune notion de consentement n'entre en ligne de compte. Le régime parfait est la monarchie: « For [...] a good King is the Center of a Commonwealth [...] which orders and disposes all to the best, and unites and composes all differences which otherwise would run into a confusion; and Unity [...] is sooner found, and easier made by one than by more, or many » (*Natures Pictures,* 1656, p. 326). Les époux Cavendish, comme leurs proches Thomas Hobbes ou William Davenant[25], se passionnent pour la question des moyens à mettre en œuvre pour maintenir l'ordre et assurer l'obéissance du peuple, vu comme une entité non-rationnelle. Davenant met l'accent sur l'éducation et la persuasion par des moyens non-intellectuels, en particulier au moyen de l'éloquence de la littérature et du théâtre, qui parviennent à emporter l'adhésion par des moyens non-rationnels[26]. Hobbes, lui-même conscient que, ainsi que le lui rappelait Davenant dans sa préface à *Gondibert* (qui lui était dédiée), « the weakest part of the people is their minds »[27], sait qu'il lui faut promouvoir sa doctrine à l'aide de la rhétorique et par l'éducation : il faut apprendre au peuple à respecter son souverain et ses lois[28]. Pour répondre au même souci, William Cavendish s'était inspiré de Machiavel[29] dans ses maximes politiques à l'intention de Charles II, restées manuscrites jusqu'au XX^{e} siècle : il avait défendu l'absolutisme et consacré un chapitre entier à « Ceremony and Order ». Il y établissait un lien direct entre la mise en scène du pouvoir et de la religion et l'ordre[30]. Margaret Cavendish elle-même avait repris ce thème dès 1655 dans un essai intitulé « Of Ceremony », publié dans *The Worlds Olio* (1655) :

> Ceremony is rather a superstitious shew, then a substance, it lives in formality not in reality, yet it is that which keeps up the Church, and is the life of religion, it heightens and glories the power of Kings, and States, it strikes such a reverence and respect in beholders, as it begets fear and wonder, in so much as it a mazes the spirits of men to humiliation, and adoration, and gives such a distance it deifies humane things. (p. 51.)

16 *The Blazing World* semble présenter l'application à la lettre de ces principes : l'éblouissante mise en scène de l'apparition de l'Impératrice participe de cette « ceremony » qui, selon eux, avait si cruellement manqué à Charles I^er^ (*An English Prince,* p. 145-156). William Cavendish, entre autres, avait souligné la nécessité d'imprimer le respect religieux au peuple par une religion ritualiste: « It [ceremony] keeps up God's house, the kings and the commonwealth, for without it there is not distinction, and then there must be confusion » (*ibid.,* p. 108). Or l'une des seules modifications qu'apporte l'Impératrice à la société du « Monde glorieux » – la seule qu'elle maintienne au dénouement – concerne la construction de deux chapelles superposées, en mouvement de rotation perpétuelle. La première, rayonnant de mille feux, évoque le Paradis pour un auditoire de justes qui viennent y trouver une figuration de ce qui les attend après la mort. La seconde, terrifiante, évoque les feux de l'Enfer, avec des moyens pyrotechniques destinés à susciter l'angoisse des flammes perpétuelles chez les pécheurs. C'est un théâtre religieux, baroque et spectaculaire, qu'invente l'Impératrice, soucieuse d'éviter les discordes civiles ou religieuses, pour y mettre en scène une religion unique, la sienne[31]. Elle entend renforcer encore l'obéissance de ses sujets en officiant elle-même dans les deux chapelles, s'ingéniant pour leur apparaître nimbée de lumière pour évoquer une forme angélique. Là encore, les résultats, la sidération, l'amour et la soumission, sont immédiats :

> [T]hus the Empress, by art, and her own ingenuity, did not only convert the Blazing World to her own religion, but kept them in a constant belief, without enforcement or blood-shed; for she knew well, that belief was a thing not to be forced or pressed upon the people, but to be instilled into their minds by gentle persuasions; and after this manner she encouraged them also in all other duties and employments, for fear, though it makes people obey, yet does it not last so long, nor is it so sure a means to keep them to their duties, as love. (*The Blazing World,* p. 164.)

17 On peut voir dans cet épisode un geste politique fort : un souverain intervient ici directement dans le gouvernement de l'église comme dans l'interprétation des textes sacrés, puisque l'Impératrice se met à professer elle-même devant ses fidèles. Or Hobbes lui-même énonçait des principes similaires dans le *De Cive* et dans le *Leviathan,* lorsqu'il attribuait au souverain la tâche de déterminer le canon et l'interprétation juste de la Bible, posant les bases d'une forme de religion « civile » dont allaient se souvenir les philosophes des Lumières[32]. L'exploitation machiavélienne de la beauté permet donc à Cavendish de mettre en pratique dans son monde imaginaire une théorie politique très librement inspirée de Hobbes (même si elle déforme sa doctrine), dans laquelle la religion et l'ostentation du pouvoir sont des instruments au service du monarque absolu.

18 Cependant, les expériences de l'Impératrice ne tardent pas à tourner court : ayant créé, comme Bacon l'avait préconisé dans sa « Maison de Salomon », des groupes de scientifiques chargés de développer en toute autonomie une forme de savoir spécialisée, elle se trouve confrontée à la montée des dissensions et des polémiques. La mort dans l'âme, elle est réduite à dissoudre les sociétés savantes pour assurer la paix civile (*The Blazing World,* p. 202). La science semblait ne pouvoir, à l'échelle d'une société entière, que mener au désordre. On peut conclure, comme Anna Battigelli, au pessimisme profond de

Cavendish, selon elle plus hobbésienne encore que Hobbes, car ne semblant pas croire à la possibilité d'éduquer les citoyens à la paix (*Exiles,* p. 83-84). Cavendish présenterait dans son œuvre un tropisme de la retraite solipsiste dans un monde privé, celui, notamment, de la fiction (*ibid.,* p. 82-83). Mais il faut peut-être nuancer l'échec de l'Impératrice dans *The Blazing World* : elle renonce en effet aux sociétés savantes, mais elle n'avait cessé de dénoncer les erreurs de méthode de ces savants du nouveau monde, à travers lesquels elle visait, entre autres, les expérimentateurs de la Société royale[33]. En outre, l'Impératrice ne revient pas sur toutes ses décisions, même si le texte n'est pas très explicite sur ce point : on peut supposer que les mesures religieuses ne sont pas remises en cause, puisqu'elles vont dans le sens, précisément, d'un accroissement par le souverain de son contrôle sur la population.

19 Dans la physique comme dans la vision politique, l'univers de Cavendish est ainsi caractérisé par une attitude résolument sceptique : en l'absence de vérité stable, il faut recourir à un Léviathan dont les œuvres ont la beauté et la justesse requises : le grand corps de la Nature d'un côté, le souverain absolu de l'autre. Mais il est une autre forme de beauté artificielle dans *The Blazing World,* qui pourrait bien constituer un troisième Léviathan. Il s'agit de la figure de l'auteur, ou de « the Authoress » (*The Blazing World,* p. 224), lorsqu'elle se met en abyme dans le roman. L'Impératrice fait en effet venir dans le « Monde glorieux » l'âme de la duchesse de Newcastle pour qu'elle lui serve de scribe – en écrivant le récit de ses aventures impériales qui s'avère être le roman lui-même (p. 183). Or la « Duchesse », ne pouvant conquérir un monde existant, décide de créer son propre monde, avec des lois d'organisation (tant physiques que politiques et morales) de son invention. Après avoir écarté, dans un passage fort drôle, toute une série d'hypothèses insatisfaisantes sur la structure de la matière (de Platon à Descartes en passant par Épicure et Hobbes), elle se résout finalement à mettre en œuvre ses propres lois :

> [L]orsque la Duchesse vit qu'aucun modèle ne lui était de la moindre utilité, elle résolut de créer un monde entièrement selon sa propre imagination, et ce monde fut composé de matière animée sensitive et rationnelle. [...] [L]e monde qui en résulta était si curieux et si plein de variété, si bien ordonné et si sagement gouverné, qu'il est impossible de le décrire, ou d'exprimer [...] la joie et le plaisir que ressentit la Duchesse d'avoir inventé ce monde... (p. 165-166.)

20 Il est tentant ici de lire dans cette nouvelle « fable dans la fable » l'émancipation du sujet rationnel (s'arrogeant symboliquement, ici, la position de Dieu) qui échappe au carcan des autorités, tant anciennes que modernes, et investit sa sphère propre : celle de la création par la littérature d'un monde gouverné par une physique, une théorie politique et une éthique personnelles, utopiquement réunies ici dans un tout harmonieux. Au contraire du « Monde glorieux », qui connaît en définitive des troubles sociaux et reste faillible (sa science et ses philosophes demeurant sujets à l'erreur), l'utopie fictionnelle du véritable sujet rationnel est un monde parfait : c'est l'apologie des beautés de la raison qu'il faut lire ici en filigrane. Elle seule permet d'ordonner l'univers à partir du sujet absolu conçu à l'image de Margaret I^re^, ainsi que se définit Cavendish dans la préface, autre Léviathan éblouissant qui se met en scène dans toute sa splendeur de créateur jubilant de son absolu pouvoir. Avec l'auteur tout-puissant, que l'on rapproche tout naturellement de la figure de la « Monarchess » Nature[34], il apparaît que l'image du Léviathan semble bien fonctionner comme une métaphore obsédante de l'imaginaire de Cavendish.

21 Dans l'épilogue, Cavendish revendique son statut hybride d'auteur de fiction et de philosophie, à grand renfort de néologismes, insistant sur la parenté, voire l'identité, des deux activités :

> By this poetical description, you may perceive, that my ambition is not only to be Empress, but Authoress of a whole world; and that the worlds I have made, both the Blazing and the other Philosophical World [...] are framed and composed of the most pure, that is, the rational parts of matter, which are the parts of my mind. (p. 224.)

22 Implicite dans ce recours à l'esprit seul et à la raison, il faut lire, sans doute, une critique de la philosophie expérimentale de la Société royale (dont *Observations* était une réfutation polémique), qui s'égare dans le labyrinthe du visible, se laissant distraire par les télescopes et les microscopes qui sont autant d'obstacles au raisonnement. De fait, la réflexion ébauchée par Cavendish n'est pas si éloignée de la pensée de Descartes, que Merleau-Ponty avait définie comme « une pensée qui ne veut plus hanter le visible et décide de la reconstruire selon le modèle qu'elle s'en donne ». Merleau-Ponty avait vu dans cette philosophie une réponse à un scepticisme initial radical, la tentative de réinventer l'espace « compté à partir du moi comme point ou degré zéro de la spatialité » [35]. *The Blazing World,* fable politique, philosophique, métalittéraire, ne fait pas autre chose : il est, à tous les niveaux, une célébration des beautés artificielles de la raison, à l'aube du siècle des Lumières.

NOTES

1. John Rogers propose de lire le texte comme une utopie féministe impensable dans la sphère politique dans *The Matter of Revolution,* Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1996, p. 177-211.

2. Cavendish présente son roman comme un divertissement pour elle-même et ceux de ses lecteurs qui sont philosophes, ainsi que comme un ouvrage de vulgarisation scientifique à l'intention des femmes (*cf.* Préface).

3. *Le Monde glorieux,* trad. L. Cottegnies, Paris, José Corti, 1999, p. 13. Toutes les citations en français en sont tirées.

4. Voir pour une étude de cette rhétorique L. Cottegnies, *L'Éclipse du regard,* Genève, Droz, 1997, p. 27-81.

5. *Cf.* notamment C. Ripa, *Iconologia,* Padoue, 1611.

6. Le théâtre de Cavendish abonde en ces moments où les femmes sont les cibles de tentatives de viol, par exemple dans *The Couvent of Pleasure. Cf. The Couvent of Pleasure and Other Plays,* éd. Anne Shaver, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 244.

7. *Cf.* B. Castiglione, *The Booke of the Courtyer* [1561], trad. Sir Thomas Hoby, éd. W. E. Henley, Londres, David Nutt, The Tudor Translations, 1900, p. 362-363.

8. *The Blazing World and Other Writings,* éd. Kate Lilley, Harmondsworth, Penguin, 1992, p. 132.

9. Voir Keith Brown, « The Artist of the *Leviathan* Title-page », *British Library Journal,* 4, 1978, p. 24-36, et « Introduction », *in* T. Hobbes, *Leviathan,* éd. Richard Tuck, Cambridge, CUP, 1996, p. LII-LIII. Il ne s'agit pas ici de dire que Hobbes est l'influence directe de Cavendish, mais plutôt qu'elle s'inspire librement de Hobbes.

10. Job III:8, XLI: 1-34; Psaumes LXXIV: 13-14, CIV: 26.

11. *Leviathan,* éd. C. B. Macpherson, Harmondsworth, Penguin, 1968, p. 362-363. Voir Job XLI : 24.

12. Elle en commente plusieurs passages dans *Philosophical Letters* (1664). Dans la correspondance de Charles Cavendish, beau-frère et mentor de Margaret, se trouve une lettre dans laquelle il déclare attendre avec impatience la publication du *Leviathan. Cf.* A. Battigelli, « Political thought / political action: Margaret Cavendish's hobbesian Dilemma », *in* Hilda Smith éd., *Women Writers and the Early Modem British Political Tradition,* Cambridge, CUP, 1998, p. 43.

13. Jay Stevenson montre les complexités d'une pensée de l'hybride qui s'oppose au mécanisme hobbésien : tout est matière, pour Cavendish, mais matière douée de volonté jusque dans ses moindres parties. *Cf.* « The Mechanist-Vitalist Soul of Margaret Cavendish », *SEL,* 36, 1996, p. 527-543.

14. *Cf. Philosophical Letters,* p. 227.

15. Par exemple dans *Philosophical Letters,* p. 322-323 et *Observations,* p. 361-362.

16. C'est aussi ce que Hobbes écrit, notamment dans les *Elements of Law* (1.10.2).

17. Pour Cavendish, la Nature est composée de trois degrés de matière, de la plus grossière (la matière inanimée) à la plus raffinée (la raison ou l'esprit), étroitement mêlés dans chacune de ses parties. Matérielle, elle est néanmoins douée de raison, de sensation et de mouvement (« self-knowing », « self-moving ») et possède toute liberté pour changer de formes et de figures internes. Voir notamment *Observations,* p. 158-160.

18. *Observations,* p. 272. S'interrogeant ailleurs sur l'existence des monstres dans notre monde, Cavendish ne les décrit pas comme des êtres privés de beauté mais admet qu'ils sont le produit de mouvements irréguliers, désordonnés ; la nature peut connaître des ratés (*Philosophical Letters,* p. 229). Néanmoins, laideur et monstruosité ne sont nulle part liées à une tare morale ou métaphysique.

19. « [N]either can we say Man is a more perfect figure than any of the rest of the Animal. » (*Observations,* p. 273) ; voir aussi p. 274-275.

20. *Cf. Philosophical Letters,* p. 337.

21. *Cf. Poems andFancies* (1653). Cependant, ses atomes, dès cette période, semblent parfois dotés de volonté ou de rationalité. J. Stevenson (*op. cit.*) montre que dès les années 1650, Cavendish offre une version toute personnelle et vitaliste du matérialisme. Il s'oppose à l'article classique de L. Sarasohn sur l'abandon de l'atomisme « orthodoxe » par Cavendish (*Cf.* « A Science Tumed Upside Down: Feminism and the Natural Philosophy of M. Cavendish », *Huntington Library Quarterly,* 47,1984, p. 289-307), position que partage néanmoins J. Rogers (*op. cit.*). Ce dernier explore les liens entre vitalisme « démocratique » et théorie politique pour conclure à l'échec de la science vitaliste. Je ne vois pas une telle contradiction entre un « démocratisme » de la matière d'un côté et un absolutisme politique de l'autre ; en réalité, la structure de la matière est déjà marquée par la présence d'un ordre rationnel quasi providentiel.

22. *Cf* Bronwen Price, « Feminine Modes of Knowing and Scientific Enquiry: M. Cavendish's Poetry as a Case Study », *in* Helen Wilcox éd., *Women and Literature in Britain 1500-1700,* Cambridge, CUP, 1996, p. 117-139.

23. *Cf. The Philosophical and Physical Opinions* (1655), p. 27.

24. Pour une présentation des convergences entre Cavendish et Hobbes, voir Anna Battigelli, *Margaret Cavendish and the Exiles of the Mind,* Lexington, University Press of Kentucky, 1998, p. 62-84.

25. *Cf.* « Préface », *Gondibert,* Londres, 1651, et la réponse à cette préface écrite par Hobbes. Comme Hobbes, Davenant fréquente le cercle Cavendish en exil dans les années 1640-1650. Une lettre de Charles Cavendish à John Pell fait allusion à l'envoi par Davenant du manuscrit de *Gondibert* (poème héroïque qui est dédié à Hobbes) à son frère William. *Cf.* Helen Hervey, « Hobbes and Descartes in the Light of some Unpublished Letters of the Correspondence between Sir Charles Cavendish and D[r] John Pell », *Osiris,* 10, 1952, p. 67-90.

26. *Cf.* Préface, *Gondibert,* éd. David F. Gladish, Oxford, Oxford University Press, 1971, *passim.*

27. *Op. cit.,* p. 37. Sur l'attitude ambivalente de Hobbes à l'égard de la rhétorique, voir Quentin Skinner, *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996, *passim.*

28. *Leviathan,* II: 30, p. 378-85.

29. Voir Gloria Italiano Anzilotti, « Introduction », *in* William Cavendish, *An English Prince: Newcastle's Machiavellian Political Guide to Charles II,* G. Italiano Anzilotti éd., Pise, Giardini Editori e Stampatori, 1988, p. 15-80. Pour un rapprochement entre les maximes de William et un texte de Margaret (« Judgement's Commonwealth ») qui figure dans *Worlds Olio* (1655), voir Ellayne Fowler, « Margaret Cavendish and the Ideal Commonwealth », *Utopian Studies,* 7 :1, 1996, p. 38-48.

30. « Although ceremony is nothing in itself, yet it does everything. For what is a king more than a subject, but for ceremony and order? When that fails him, he is ruined. What is the Church without ceremony and order? When that fails the Church is ruined. » (*op. cit.,* p. 142).

31. Battigelli souligne que l'Impératrice semble en cela imiter Henriette-Marie qui construisit Somerset House pour encourager les conversions au catholicisme (*Exiles,* p. 81).

32. « [T]he commonwealth [*civitas*] (that is, those who possess the power of the whole commonwealth) by right decides which *names* or *appellations* give honour to God and which do not; that is, which doctrines about the nature and Works of God should be publically held and professed. » (*De Cive,* cité par Richard Tuck, in *Thomas Hobbes,* Oxford, Oxford Paperbacks, 1989, p. 79) Voir sur ce point Tuck, *ibid.,* p. 79-81 et P.-F. Moreau, *Hobbes : Philosophie, science, religion,* Paris, PUF, 1989, p. 93-96.

33. Voir sur ce thème Battigelli, *ibid.,* p. 62-84 et Eve Keller, « Producing Petty Gods : Margaret Cavendish's Critique of Experimental Science », *ELH,* 64, 1997, p. 447-471.

34. Cf. Sophia B. Blaydes, « Nature is a Woman: the Duchess of Newcastle and Seventeenth Century Philosophy », *in* Donald C. Mell, Theodore E. D. Braun, Lucia M. Palmer éd., *Man, God, and Nature in the Enlightenment,* East Lansing, Colleagues Press, 1988, p. 51-64.

35. *L'Œil et l'esprit,* Paris, Gallimard, 1964, p. 59 et 36.

AUTEUR

LINE COTTEGNIES

Université de Vincennes - Saint-Denis (Paris VIII)

La grammaire de la monstruosité chez David Hume

Robert Mankin

1 Si par hypothèse on associe la relation du *kalon* au *kakon* avec un danger mortel ou une contiguïté avec la mort, le cas de David Hume semble fait pour nous réconforter immédiatement. De même que le philosophe écossais a su attendre sa dernière heure avec une sérénité rare, de même sa philosophie est dotée d'une grande capacité à faire abstraction d'un milieu menaçant, ou à établir certaines relations en faveur d'autres, ou à supporter l'ambivalence. Pour Hume, même l'identité est une élaboration hasardeuse. Le beau du narcissisme, la laideur de l'abjection : tous deux seraient fortuits.

2 La grande sérénité de cette philosophie provient du fait que cette vision est philosophique, c'est-à-dire marginale par rapport aux grandes régularités de la vie. La monstruosité foncière de la philosophie nous permet de retrouver la beauté simple et incontournable du quotidien. L'aporie nous remet sur la bonne voie, la voie ordinaire[1]. Si telles sont les grandes lignes de l'épistémologie chez Hume, il est remarquable que l'esthétique ne fonctionne pas de la même façon. Dans le domaine du goût nous ne pouvons pas faire hommage à un monde ordinaire.

> When we would make an experiment of this nature, and would try the force of any beauty or deformity, we must choose with care a proper time and place, and bring the fancy to a suitable situation and disposition. A perfect serenity of mind, a recollection of thought, a due attention to the object; if any of these circumstances be wanting, our experiment will be fallacious, and we shall be unable to judge of the catholic and universal beauty[2].

3 Dans la relation esthétique, comme Hume l'explore dans son essai tardif « Of the Standard of Taste » de 1757, la beauté n'est pas forcément effective. L'apercevoir, la ressentir relève non seulement de nos capacités mais également de notre disponibilité intime. Et si nos capacités sont engagées convenablement, nous saurons prendre en compte juste les éléments qu'il faut pour assurer « our experiment », entendu dans un sens sinon scientifique, au moins intentionnel. Dans notre laboratoire intérieur, nous « oublierions » par exemple que la beauté est fondée sur des mensonges, ou qu'elle se dégage au milieu d'impressions monstrueuses.

> If some negligent or irregular writers have pleased, they have not pleased by their transgressions of rule or order, but in spite of these transgressions: they have possessed other beauties, which were conformable to just criticism; and the force of these beauties has been able to overpower the disgust arising from the blemishes. Ariosto pleases; but not by his monstrous and improbable fictions, by his bizarre mixture of the serious and comic styles, by the want of coherence in his stories, or by the continual interruptions of his narration. He charms by the force and clearness of his expression, by his natural pictures of the passions, especially those of the gay and amorous kind: and however his faults may diminish our satisfaction, they are not able entirely to destroy it. (*E.* 236.)

4 Cette comptabilité psychologique semble une simple affaire d'addition. On aligne les satisfactions d'un côté et les sources de dégoût de l'autre, afin d'en tirer un bilan. Les beautés d'Arioste, moins les monstruosités qu'il commet, égalent notre jugement esthétique.

5 Il serait légitime de demander comment cette opération mathématique peut se réaliser. En présence de « fictions monstrueuses et improbables » et d'un « bizarre mélange de styles sérieux et comique », par exemple, comment fait notre lecteur solitaire pour discerner « la force et la clarté de l'expression » ? À première vue, il y a une étanchéité étonnante entre satisfaction et dégoût : le monstrueux ne pollue pas son environnement littéraire. En outre, Hume nous dit que le goût implique un monde de règles. À partir de l'expérience des œuvres, qui est d'abord une affaire de sentiments, les écrivains eux-mêmes, leurs lecteurs et ensuite une partie de la société reconnaissent un certain nombre d'expériences types, qui donnent lieu aux codifications de l'écriture. L'existence de ces règles implique aussi le grand projet de l'éducation, qui éloigne l'individu de sa sensibilité naturelle en le rendant poli. Le monde de la mondanité, de la culture, il convient de le répéter, ne tire pas une révérence à la nature (*E.* 243-244). Ces sentiments, d'ordre moral et partagés par tous les hommes, s'en éloignent. Avec des termes si glissants, ne pourrait-on pas soupçonner le projet même de société éclairée d'être lui-même un peu monstrueux ?

6 On aboutirait à la même interrogation en se demandant pourquoi Arioste, un grand artiste, commet tant d'impairs ? Et pour continuer dans ce sens : pourquoi Arioste ? Est-ce que l'Italie est restée trop proche de la nature ou de la superstition, et trop loin du monde poli ? Est-ce qu'une explication sociologique ou religieuse nous aiderait à comprendre pourquoi Arioste reste en deçà de la « catholic and universal beauty »[3] ? En fait les raisonnements de Hume sur le goût abordent à leur façon toutes ces questions, en nous laissant à peine le temps de les poser. Car l'argumentation passe d'une vision de règles externes formulées *a posteriori* à une capacité interne de discernement que Hume appelle « delicacy ». Ce n'est pas simplement le raffinement qu'il entend par ce terme. « Delicacy » est également une affaire de susceptibilité, une disponibilité aiguë et parfois malheureuse, pour relier le monde intérieur aux choses et aux autres personnes[4]. Malgré ce retour à l'individu, et à une finesse intime qui relève tout autant de la nature que de l'éducation, le privilège de la délicatesse reste bien à l'écart d'une condition naturelle. Ceux qui sont vraiment délicats sont peu nombreux.

> Thus, though the principles of taste be universal, and nearly, if not entirely, the same in all men; yet few are qualified to give judgment on any work of art, or establish their own sentiment as the standard of beauty. (*E.* 246-247.)

7 Les règles énoncent un système réel, empirique et universel (*E.* 248) mais paradoxalement, très peu de gens peuvent l'appliquer ou l'évaluer. À mi-chemin dans son

essai sur le goût, et après avoir parcouru certains des actes nécessaires pour user de la vraie délicatesse, Hume souligne une fois de plus cette asymétrie.

> But where are such critics to be found? By what marks are they to be known? How distinguish them from pretenders? These questions are embarrassing; and seem to throw us back into the same uncertainty from which, during the course of this Essay, we have endeavoured to extricate ourselves. (*E.* 247.)

8 « Embarrassing » est un terme bien placide pour qualifier l'incertitude qu'un sceptique comme Hume jugerait malvenue. Le scandale possible du goût est un scandale que la méthode expérimentale de Locke et même la philosophie sceptique ne sont pas prêtes à envisager : qu'il existerait une idée générale et valide qui n'est pas le produit d'impressions particulières.

9 Nonobstant, c'est ici que Hume exécute une sorte de virage qui ne sera pleinement exploré qu'avec la philosophie kantienne. Il s'agit d'une reconnaissance catégorique.

> Whether any particular person be endowed with good sense and a delicate imagination, free from prejudice, may often be the subject of dispute, and be liable to great discussion and inquiry: but that such a character is valuable and estimable, will be agreed in by all mankind. Where these doubts occur, men can do no more than in other disputable questions which are submitted to the understanding: they must produce the best arguments that their invention suggests to them [...] It is sufficient for our present purpose, if we have proved, that the taste of all individuals is not upon an equal footing, and that some men in general, however difficult to be particularly pitched upon, will be acknowledged by universal sentiment to have a preference above others. (*E.* 248.)

10 L'évidence avec laquelle une imagination délicate est admirable ne relève pas de l'état de politesse en vigueur dans une nation civilisée. C'est « all mankind » qui reconnaît de telles valeurs comme « indisputable ». La personne qui émettrait une réserve sur ces valeurs n'est même pas un barbare. Cette personne hypothétique qui douterait des valeurs qui informent la vie de toute l'humanité – et tout particulièrement la vie de certains individus eux-mêmes difficiles à identifier – aurait un statut curieux : hors nature (*Enq.* 226), hors société, une sorte de monstre liminal et neutre. Tout le monde ressent la réponse à la question que personne ne pose. L'accord universel est fondé sur la possibilité – ou devrait-on dire l'impossibilité ? – d'un dialogue bancal.

11 L'idée d'accord universel, de reconnaissance catégorique, informe non seulement l'esthétique mais également la pensée de la morale chez Hume. Au lieu d'être incarnée, comme le goût, dans « some men in general », la morale est figurée par « the general voice » (*Enq.* 176). Cette voix énonce l'évidence devant laquelle personne ne peut protester, et c'est par ce biais qu'on pourrait dire que le monstre est exilé. Qui peut nier que le bon est bon ? ou que le beau est beau ? Ces deux questions reviennent à celle du plaisir : qui nierait que le plaisir est ce qui fait plaisir ? Pour Hume, il est impossible d'aller au-delà, de faire remonter une réflexion morale *ad infinitum* (*Enq.* 293). Et par ailleurs, sur un plan très pragmatique, comme il admet en parlant d'Arioste, la simplicité de ce modèle fait que l'erreur est presque impossible (*E.* 237-238). La voix générale est toujours prête à revoir les détails particuliers car rien en matière de beauté ou de « beauté morale », à part l'approbation qu'on ressent, n'est inscrit définitivement dans la nature des choses (*Enq.* 172-173). La beauté chez Arioste pourrait ainsi être grandie par cette insistance au lieu d'être compromise par la présence de défauts. La beauté, en tant que beauté, sera toujours plus belle que la laideur (*Enq.* 271). Même si certains plaisirs

sont plus valables que d'autres, l'humanité est dotée d'une harmonie de voix dans ce domaine, qui frôle l'*a priori,* et que Hume nomme d'un mot significatif :

> It is indeed obvious, that writers of all nations and all ages concur in applauding justice, humanity, magnanimity, prudence, veracity; and in blaming the opposite qualities. (*E.* 232.)

12 « It is indeed obvious » : cela veut dire que ce qui est reconnu deviendrait ce qui est convenu (*Enq.* 272) et qu'aucune dispute n'est possible. Inutile de fournir des preuves ou même de « produire les meilleurs arguments que l'on sait inventer ». On invoque un point immobile et tautologique – on est d'accord qu'on est d'accord -qui barre la route (obviam) à toute discussion ultérieure. Même si la philosophie épistémologique soulève les pires difficultés, ce qui est « obvious » sort toujours indemne.

> If, in the Sound State of an organ, there be an entire or a considerable uniformity of sentiment among men, we may thence derive an idea of the perfect beauty: in like manner as the appearance of objects in daylight, to the eye of a man in health, is denominated their true and real colour, even while colour is allowed to be merely **a** phantasm of the senses. (*E.* 238-239.)

13 À la différence de l'analyse de l'identité personnelle, ici le fortuit ne joue plus le rôle déterminant. Ainsi, on pourrait dire que c'est une beauté supplémentaire du système de Hume de pouvoir solidement fonder la vérité en morale et en esthétique sur un fantasme des sens, une phénoménalité capricieuse.

14 Il aurait fallu ajouter à la dernière phrase « en toute sérénité » – de pouvoir fonder ces vérités en toute sérénité – s'il n'y avait pas tout au long de ce discours, et même assez généralement dans la philosophie de Hume, un *leitmotiv* d'intranquillité, de dispute. Comme nous l'avons déjà remarqué, cette dispute n'est pas ordinaire. Il s'agit de quelqu'un qui disputerait de ce qui est universellement reconnu, c'est-à-dire une dispute là où il n'y a pas Heu d'en avoir. Dans certains cas, la dispute s'avère n'être fondée sur rien, un désaccord dans les mots et pas dans les choses, ou une affaire de différences dans les détails qui masquent un accord dans les principes. Dans d'autres cas, comme avec le texte sur les connaisseurs individuels, la dispute est d'une envergure limitée. Mais si l'idée de dispute en général fait tache d'encre, les grands connaisseurs de Hume ont tendance à circonscrire le problème. Duncan Forbes, analyste de la pensée politique de Hume, écrit à propos des écrits sur l'histoire :

> Hume was at his best (and knew it) where there was controversy, and two rival theories to be considered and weighed, rival views of what happened linked to opposing political philosophies, and an « establishment » ideology to be corrected, and this was preeminently the case for the seventeenth century...[5]

15 Mais il tend ainsi à réduire la dispute à une stratégie d'exposition, presque de stylistique, la manière tacitéenne. Ce goût pour les controverses mènerait à une sorte de paix ou du moins à un dépassement des conflits les plus apparents. Dans ce sens, l'emphase de Forbes est à juxtaposer avec les vues d'un autre savant, L. A. Selby-Bigge, pour qui la singularité de Hume est en apparence tout le contraire :

> ... but whereas Humes contemporaries were much stronger in criticism of one another's principles than in the establishment of their own, Humes writings are from the first distinguished by a great detachment from particular controversies. (*Enq.*VIII, n. 1.)

16 Cette fois-ci, Hume est le philosophe de la paix par définition, détaché des controverses depuis le début et pour toujours, comme s'il avait trouvé moyen d'engager un débat, ou même une dispute, plus généralement contre les disputes. Ce qui nous importe ici, c'est

que Hume soit reconnaissable dans chacune de ces appréciations, que ce qu'il appelle son « reconciling project » se situe à la fois avant et après les controverses, dedans et dehors (*Enq.* 95), sans égards pour les genres bien délimités qui occupent les deux savants, l'histoire et la philosophie traditionnelle.

17 Cependant il y a un cas de dispute qui est indéniable, qui traverse explicitement toutes les barrières génériques chez Hume et au sujet de laquelle on pourrait reprendre Forbes ainsi : tout en remportant la victoire, Hume *was at his worst (and knew it).* C'est dans la controverse qui l'oppose à Jean-Jacques Rousseau en 1766. À cette occasion, Hume fait état de « plus d'incidents extraordinaires qu'aucune autre aventure de ma vie »[6]. Cette controverse singulière donne lieu à un écrit étrange, l'*Exposé succinct de la contestation qui s'est élevée entre M. Hume & M. Rousseau,* que Hume semble refuser jusque dans les dernières lignes du texte où il nie la publication tout en la préparant (p. 126-127). Dans cet écrit, son statut de philosophe et d'homme de lettres dans le monde sera mis en jeu, et mis à mal, ce qu'on voit déjà par le fait que le texte paraît d'abord à Paris en traduction française et ensuite à Londres dans un anglais qui n'est pas exactement celui de l'original. Mais plus largement encore, le cas de Hume devient une brève méditation sur ce que c'est que l'homme en tant que tel, ou sur la difficulté qu'il y a à distinguer entre le meilleur et le plus noir des hommes (94). Nous ne sommes plus loin de la question du monstre.

18 À l'origine de cette histoire, il y a un élan chez Hume pour aider Rousseau qui fuit la proscription en France et la persécution religieuse en Suisse à cause de ses écrits. Avant d'agir, Hume n'entretient pas de liens proprement philosophiques ni personnels avec Rousseau. Nonobstant, il invite l'écrivain suisse à se réfugier en Angleterre, voire à venir habiter sa maison à Edimbourg, sans avoir plus de mobiles que ce qu'il appelle un « acte d'humanité » (49). Par la suite, Hume citera des raisons plus concrètes et plus affectives à cette action, ayant trait au statut des hommes de lettres et à la protection de la pensée contre le fanatisme religieux (55-56).

19 Mais le caractère excessif, pathétique et excessivement personnalisé de son acte de sauvetage va plus loin. Il cadre non seulement avec la réputation de celui que les salons parisiens saluèrent comme « le bon David », mais également avec les écrits philosophiques de celui-ci. « Nothing », dit Hume dans *An Enquiry concerning the Principles of Morals,* « can bestow more merit on any human creature than the sentiment of benevolence in an eminent degree » (*Enq.* 181). Clé de voûte du système moral, la bienfaisance est un sentiment gratuit à la base de toute relation humaine et elle institue la différence absolue entre morale et esthétique d'un côté, et raison de l'autre. Ce sentiment est général chez l'homme, et hautement communicatif. C'est ainsi que cette *Enquiry* sur la morale deviendra, selon l'avis de l'auteur, « of all my writings, historical, philosophical, or literary, incomparably the best » (*E.* 611). Avec la logique déjà évoquée, on pourrait constater une fois de plus que le bon ne peut qu'être bon ; la morale ne peut qu'être belle (*Enq.* 260). Pourquoi s'étonner, alors, de cette générosité publique, sans bornes et en même temps prête à recourir aux voies secrètes pour combler son objet ? Rousseau lui-même semblera agréer cette vision morale et esthétiquement parfaite, quand il écrit : « J'ai parlé ici d'abondance de cœur, et rendant avec le plus grand plaisir justice aux bons offices de M. Hume » (84). Comblé, Rousseau comble à son tour, d'abondance et presque de redondance.

20 C'est dire que la chute est prévisible. Rousseau commencera à s'alarmer des actes d'humanité venant de son « patron ». Par exemple, Rousseau constatera que tout en Angleterre lui arrive par « vos amis et vos soins » (74), comme si le public anglais pouvait

n'être qu'une marionnette agitée par Hume. De plus, l'exilé flairera les machinations mises en œuvre pour lui assurer un bon séjour, lui épargnant des frais dans la vie quotidienne tandis que l'on fait pour lui des démarches auprès du Roi pour lui obtenir une pension. Rousseau finira par accuser son grand bienfaiteur d'être en fait un persécuteur de plus, qui agit non pas par humanité mais par détournement de la nature humaine. Dans la beauté morale de Hume, il dépiste un mensonge social, parisien.

21 Ce n'est pas Hume mais Marmontel, vivant dans le cercle des ennemis confirmés de Rousseau, qui livre le terme apparemment inévitable du conflit. Rappelant dans ses *Mémoires* (1804) comment le baron d'Holbach ne voyait rien de prometteur dans la bienfaisance de Hume envers Rousseau, Marmontel met en scène la chute des attributs honorables que sont la bonté, l'amitié, le bonheur et une certaine vision de l'homme.

> « Monsieur, lui dit le baron, vous allez réchauffer une vipère dans votre sein ; je vous en avertis, vous en sentirez la morsure »... Mais le bon David Hume croyait voir plus de passion que de vérité dans l'avis que le baron lui donnait. Il ne laissa donc pas d'emmener Rousseau avec lui et de lui rendre dans sa patrie tous les bons offices de l'amitié. Il croyait, et il devait croire avoir rendu heureux le plus sensible et le meilleur des hommes ; il s'en félicitait dans toutes les lettres qu'il écrivait au baron d'Holbach, et il ne cessait de combattre la mauvaise opinion que le baron avait de Rousseau. Il lui faisait l'éloge de la bonté, de la candeur, de l'ingénuité de son ami... Tous les courriers, les lettres de Hume répétaient les mêmes louanges, et celui-ci en nous les lisant nous disait toujours : « Il ne connaît pas encore ; patience, il le connaîtra ». En effet, peu de temps après, il reçoit une lettre dans laquelle Hume débute ainsi : « Vous aviez bien raison, monsieur le baron ! Rousseau est un monstre ! » « Ah ! nous dit le baron froidement et sans s'étonner : il le connaît enfin ! »[7]

22 Pour caractériser cette dispute de philosophes, Marmontel emploie un schéma tout biblique, jusqu'à la vipère qui détruit l'innocence en apportant la connaissance. Mais le mot final de l'histoire n'est pas biblique ni même à coup sûr moral. Rousseau n'est pas un pêcheur, ni un ingrat – mais un monstre.

23 Cette déclaration frontale, impolie, à laquelle Marmontel fait référence serait donc l'unique fois au cours de la dispute où nous rencontrons cette accusation chez Hume[8]. Ce cas a peu à voir avec les monstres recensés jusqu'ici. Nous sommes loin de la monstruosité de la philosophie sceptique qui est en fin de compte bénéfique, traçant une limite aux questionnements et nous reportant vers l'ordinaire ; loin également de la politesse et du monde artificiel et sociable qui est façonné à son usage, où le raffinement consiste à pouvoir parler de la nature ; loin d'Arioste, où la monstruosité était un obstacle somme toute secondaire dans l'appréhension de la beauté. Ici le fait d'être un monstre est grave, car il annonce une aberration singulière, une faille dans l'ordre du monde.

24 Le lieu par excellence du monstre dans le discours moral du XVIII[e] siècle est tenu par les Romains, tels Néron, Verrès ou Catilina. Mais chez Hume ces prodiges de cruauté et de violence ne sont que des hommes (cf. *Enq.* 292-293) et il ne leur accorde jamais un statut à part. Tout comme la bienfaisance illustre l'existence et le fonctionnement de la vertu, leurs cas démontrent les mécanismes symétriques de blâme et de désapprobation, ainsi que l'éventuelle nécessité de désobéissance politique[9]. Par ailleurs, ces personnages vicieux ont la même psychologie que le reste de l'humanité. Ils ne nient pas que le bon est bon.

25 Dans quel sens, donc, Rousseau peut-il être un monstre ? Au lieu de le traiter comme un monstre classique, extrême mais moralement condamnable, Hume balaiera tous les

champs d'analyse possibles, y compris l'esthétique. Dans un premier temps, il verra le cas de Rousseau comme fort banal. Avec la bonhomie d'un bienfaiteur sûr de la transparence de ses propres gestes, il saura dédramatiser les bizarreries de Rousseau. Notons que cette fois-ci il ne s'agit pour Hume ni de ressentir du *pathos* ni de faire des reproches d'ingratitude.

> Je reconnus là cette faiblesse ordinaire de mon ami, qui veut toujours être un objet d'intérêt en passant pour un homme opprimé par l'infortune, la maladie, les persécutions, lors même qu'il est le plus tranquille et le plus heureux. Son affectation de sensibilité extrême était un artifice trop souvent répété pour en imposer à un homme qui le connaissait aussi bien que moi (72).

26 Loin d'être un monstre, Rousseau est tout ce qu'il y a d'ordinaire. Par contre, ce qui est inquiétant, c'est qu'il ruse pour cacher un bonheur parfait, qui lui provient des actes de bienfaisance de son ami. La monstruosité de Rousseau, c'est d'affecter que son cas est « extrême » et malheureux, au lieu de reconnaître le bonheur du bonheur. Il en fait une fiction. Devant ces réactions incompréhensibles, Hume se contentera de soupirer : « Mais il n'y a pas le sens commun dans votre récit » (120 ; 68, 124). Il connaît Rousseau et le fonctionnement d'un monde où les règles communes existent.

27 Le sens commun est bien sûr une ressource importante pour Hume le philosophe mais il sert ici de garde-fou contre un questionnement qui est tout sauf ordinaire. Quelques lignes avant d'invoquer le sens commun, Hume avait commenté en ces termes le fait qu'il ait raconté à d'autres des détails relativement intimes de la vie de Rousseau :

> Personne, je pense, n'imaginera que je préparais d'avance une apologie au cas que je me brouillasse avec vous, événement que j'aurais regardé alors comme le plus incroyable de tous les événements humains (120).

28 Personne, c'est encore une fois le cas limite qui sous-tend et garantit l'accord entre les hommes, la transparence et la communauté du sens commun. Mais cette fois-ci la place du monstre est expressément associée à Rousseau. Rousseau, lui, l'imagina bien... Il s'ensuit que l'avantage n'est plus massivement dans le camp de la morale et de l'ordinaire. L'identité de « personne » est désormais ouverte au débat, et il faut admettre que la position de Rousseau est plus réaliste, moins métaphysique, que celle de Hume. L'existence de ce débat inattendu confère au langage un poids qu'on pourrait bien appeler monstrueux. C'est ainsi que Hume redoute l'éloquence de Rousseau, qui pourrait bouleverser l'évidence de la vie en société, à savoir que le bon David est bon. Le contexte précis de cette crainte est une des singularités de l'histoire littéraire. L'*Exposé succinct* est une petite œuvre écrite sous le coup de la terreur que fait peser la menace de la parution d'un grand livre : pendant ses mois d'exil en Angleterre, Rousseau rédige les *Confessions,* et le philosophe, historien et homme du monde qu'est David Hume craint pour sa place aux yeux de la postérité s'il est malmené par l'artifice et la séduction rhétoriques de Rousseau. L'*Exposé* est donc explicitement une contre-attaque *avant* la première bataille, et dans ce sens un acte aussi difficile à harmoniser avec la bienfaisance absolue que proche de l'idée d'une dispute faussement paisible et en vérité féroce.

29 À cette crainte très sérieuse pour le destin des idées au sein d'un espace public qui est si profondément socialisé qu'il est capable d'être manipulé, un deuxième élément vient s'ajouter. « Il n'y a pas le sens commun dans votre récit » est péremptoire, mais d'une faiblesse calculée. Hume renoue avec l'innocence que, à en croire Marmontel, il avait désormais perdue. Si Hume reconnaît par ailleurs que ni la morale ni la politique n'admettent de valeurs pures[10], en constatant l'absence de sens commun dans les allégations de son protégé, il ne lui reconnaît plus d'être de son monde. Quand il ne serait

plus question de la « faiblesse ordinaire » de Rousseau, qu'est-ce qui en resterait ? On pourrait répondre avec la description des tares d'Arioste:

> his monstrous and improbable fictions... his bizarre mixture of the serious and comic styles... the want of coherence in his stories... the continual interruptions of his narration.

30 Cette fois-ci, les bonnes conditions de laboratoire sont perdues. Il manque également ce sens du goût expérimenté, ce savoir-lire, qui ferait la part des choses entre la laideur laide et la laideur qui en fait signifie ou au moins n'inhibe pas le beau. Vu depuis une perspective ordinaire, ce monde extraordinaire est sans nuances, entièrement négatif. Au mieux, Hume vacillera entre une morale condescendante envers ce pauvre Rousseau et un constat esthétique de sa faillite. Rousseau, dit-il vers la fin de son texte,

> se regarde comme le seul être de l'Univers, et croit bonnement que tout le genre humain conspire contre lui. Son plus grand bienfaiteur, étant celui qui incommode le plus son orgueil, devient le principal objet de son animosité. Il est vrai qu'il emploie pour soutenir ses bizarreries, des fictions et des mensonges ; mais c'est une ressource si commune dans les têtes faibles qui flottent continuellement entre la sobre raison et la folie totale, que personne ne doit s'en étonner[11]. (p. 125.)

31 Il n'est pas surprenant qu'un acte d'humanité soit répudié par un être qui se voit seul au monde, ni que le concept de « personne » soit enfin revenu du bon côté. Même Rousseau en serait d'accord. Le monstre est de nouveau casé, garant de l'ordre. Disons que la dispute est gagnée.

32 Mais il faut remarquer qu'au moyen du mot « folie », c'est Rousseau et non pas un personnage virtuel qui est renvoyé de la société humaine. Ce banissement dépasse clairement la morale, car il est beaucoup plus sévère, et encore moins bienfaisant, que ce contre quoi Hume s'était ému au départ. Là où Hume vacille entre moralisme et une condamnation esthétique, et dérape lui aussi vers une sorte de monstruosité, Rousseau « flotte [...] entre la sobre raison et la folie totale ». L'inquiétant dans ce constat, c'est « qu'en même temps je doute fort qu'en aucune circonstance de sa vie M. Rousseau ait joui plus entièrement de toute sa raison » (125). La folie use de la raison pour s'exprimer, et le résultat, comme Hume est obligé de reconnaître, ce sont des lettres délirantes, agressives mais pleines de beautés. Il est impossible de dire si le cas-limite Rousseau devient une œuvre d'art monstrueusement belle ou une œuvre de raison pure et aberrante. Mais une chose est certaine. Une articulation se dessine entre le monstrueux de la raison et de l'esthétique, qui nous donnerait, peut-être, une œuvre d'imagination intéressée, une œuvre qui recentre sur soi-même. Qu'on l'associe à la *selfishness* que Hume cherche à bannir comme principe déterminant de la nature humaine ; à une activité spéculatrice ayant, à défaut d'une vraisemblance externe, une forte cohérence interne, comme une religion de soi ; ou à une intentionnalité secrète détectable dans les actes humains – cette œuvre ne doit pas voir le jour. En revanche, l'*Exposé succinct,* qu'on oublie si facilement dans la carrière de Hume, paraîtra très nettement en avance, une quinzaine d'années, sur les *Confessions* de Rousseau.

NOTES

1. David Hume, *An Enquiry concerning Human Understanding,* section I *in Enquiries concerning Human Understanding and concerning the Principles of Morals,* éd. L. A. Selby Bigge et P. H. Nidditch, Oxford, Oxford University Press, 1975 [1893], p. 7. D'autres références à ce volume seront données dans le texte, précédées par *Enq.*

2. « Of the Standard of Taste », *in* David Hume, *Essays. Moral, Political and Literary,* Oxford, Oxford University Press, 1963, p. 237. D'autres références à cet ouvrage seront données dans le texte, précédées par la lettre *E.*

3. Voir la fin de « Of the Standard of Taste » sur la religion et les exemples apparemment gratuits de Boccace et Pétrarque (*E.* 253-255).

4. « Of the Delicacy of Taste and Passion » (*E.* 3-7).

5. « Introduction » à David Hume, *The History of Great Britain. The Reigns of James I and Charles I,* éd. Duncan Forbes, Harmondsworth, Penguin Books, 1970, p. 10.

6. David Hume, *Exposé succinct de la contestation qui s'est élevée entre M. Hume & M. Rousseau, avec les pièces justificatives, et la lettre de M. de Voltaire à ce sujet,* éd. Jean-Pierre Jackson, Paris, Éditions Alive, 1998, p. 123. Les références à cette édition, malheureusement très défectueuse, seront données dans le texte.

7. Jean-François Marmontel, *Mémoires,* éd. Jean-Pierre Guicciardi et Gilles Thierriat, Paris, Mercure de France, 1999, p. 273.

8. *Cf.* Ernst Campbell Mossner, *The Life of David Hume,* Oxford, Oxford University Press, 1980 [1954], p. 526. Notons que Rousseau emploiera le terme pour se désigner d'une façon polémique (110, 115).

9. Même si, en politique, l'histoire a appris à la société moderne qu'il n'est pas utile d'avoir des monstres. L'ordre social est plus précieux. *Cf.* David *Hume, A Treatise of Human Nature,* éd. L. A. Selby-Bigge et P. H. Nidditch, Oxford, Oxford University Press, 1978 [1888]), p. 552; *Enq.* 180-181, 292-293.

10. *Cf. Enq. 233*; *Treatise,* III. II.10, p. 562.

11. Cette citation, ainsi que la suivante, restituent quelques mots qui paraissent pour la première fois dans l'édition anglaise de l'*Exposé.*

AUTEUR

ROBERT MANKIN

Université Denis Diderot (Paris 7)

Beauté aveugle et monstruosité sensible : le détournement de la question esthétique chez Diderot (La *Lettre sur les aveugles*)

Stéphane Lojkine

1 Diderot ne théorise pas à proprement parler le Beau. Il rencontre différentes modélisations, il se mesure à différents discours sur le Beau[1]. Il y a d'abord le Beau compris comme *merveille* du monde ; articulé au Bien, il s'offre au sujet comme spectacle du monde et de la nature et détermine la croyance en Dieu, créateur du meilleur des mondes possibles ; cette conception est pour ainsi dire dès le départ mise à distance par Diderot[2]. Mais la merveille ne demeure jamais loin, toujours disposée pour faire retour, offrir le plaisir d'un contraste, le vertige d'une superposition avec les laideurs de ce qui, réellement, est donné à voir. Ensuite vient le Beau compris comme *rapport* [3], d'abord rapport interne, c'est-à-dire harmonie et consonnance des parties ordonnées par rapport à un tout (on est encore très proche du Beau comme merveille), puis rapport externe, mimétique, de la chose imitée à son imitation : le Beau se technicise alors et peut tout aussi bien qualifier la représentation d'une chose laide, une laideur bien imitée.

2 Surgit alors l'idée inquiétante d'une instabilité et d'une réversibilité fondamentale du Beau[4]. Diderot articule cette réversibilité à un discours d'inspiration platonicienne, où le Beau est compris comme *modèle idéal de beauté,* c'est-à-dire comme image abstraite, absente, à la fois étrangère au réel et étrangère à la technique, comme *fantasma,* à la fois fantôme et représentation, à partir duquel l'artiste travaille[5]. C'est là l'élaboration théorique la plus originale de Diderot. Ce dialogue de l'artiste avec le fantôme, le *fantasma* de la représentation, met alors en évidence non plus la réversibilité, mais la monstruosité du Beau, que le contact avec le réel expose et déforme, que la représentation défait en le façonnant.

3 On sent bien pourtant, à reconstituer ces discours sur le Beau, qu'on manque ce qui a constitué l'apport essentiel de Diderot à la question du Beau. Le Beau nous fait sortir de la

modélisation. La question esthétique ouverte par le Beau saisit alors celui-ci non plus comme l'objet d'un traité sur les universaux, mais comme le symptôme d'une faille logique, d'un point où le discours, où la pensée même dérapent, sidérés, emportés vers autre chose. Le Beau devient alors le fondement irreprésentable de la représentation. La jouissance esthétique, parce qu'elle procède de ce fondement, ne peut donc faire l'objet d'un discours, ni même d'un *autre* discours ; elle ouvre précisément un silence et une confusion, elle a à voir avec le fantasme, avec la hantise d'une vérité féminine de la jouissance, vérité saisie dans ce qui la constitue de scandaleux, d'incompréhensible, pour ce que plaisir et savoir confondus y font l'économie, sinon du langage, du moins de son articulation rhétorique.

4 Dès lors qu'elle ne fait plus l'objet d'un discours, d'un traité, mais surgit pourrait-on croire accidentellement, en fait plutôt symptomatiquement, la question esthétique fait l'objet d'un double détournement : d'abord la démystification du modèle géométral de la vision pose les fondements du matérialisme philosophique ; ensuite, d'une façon plus générale, plus englobante, la gageure de la représentation de la jouissance féminine ouvre à l'écriture subversive. Nous montrerons tout du moins que ce double détournement constitue l'enjeu majeur de la *Lettre sur les aveugles.*

Le beau comme négation du visible

Négations

5 Le texte de la *Lettre sur les aveugles* s'ouvre sur une négation, ou plutôt sur une série de négations. Pour rendre compte de ce qu'est l'appréhension du visible, il faudrait observer et analyser ce qu'éprouve l'aveugle-né qui soudain recouvre la vue. Mais, écrit Diderot,

> Je me doutais bien, Madame, que l'aveugle-née à qui M. de Réaumur vient de faire abattre la cataracte, ne vous apprendrait pas ce que vous vouliez savoir. (DPV IV 17, 1re phrase de la *Lettre.*)

6 M. de Réaumur, qui a opéré la demoiselle Simoneau, n'a pas permis que Diderot ni que son interlocutrice à qui la *Lettre* est adressée assistent à l'opération. Le spectacle, l'expérience n'ont donc pas été vus, première négation de la vision, premier manque pour le texte, première mise en défaut pour la pensée. Cette opération elle-même, ce rétablissement de la vision par la coupure du scalpel, consiste dans l'abolition d'une négation, la soustraction d'une soustraction. Il y a là comme une soustraction au second degré. Enfin, la formulation de Diderot suggère que la déception aurait été la même devant le spectacle que Réaumur leur a refusé, un spectacle où « je ne voyais rien à gagner pour mon instruction ni pour la vôtre » : une troisième négation est ici en jeu, une sorte de soustraction fondatrice qui lie l'aveugle à quelque chose d'incompréhensible dans la vision. Cette troisième négation était mise en avant dès la première page du livre, mais de façon cryptée : la *Lettre* porte en effet en exergue une citation déformée de Virgile, *Possunt, nec poste videntur,* « ils peuvent et ils paraissent ne pas pouvoir ». On doit comprendre probablement que les aveugles, qui paraissent ne pas pouvoir voir, s'avèrent en fait tout à fait capables de contourner leur handicap. Diderot s'étend en fait tout au long de la *Lettre* sur les prouesses des divers aveugles exceptionnels qu'il a rencontrés ou dont il a entendu parler.

7 *Nec posse videntur,* signifie littéralement « ils ne sont pas vus pouvoir ». Ils ne sont pas vus, troisième négation de la vue. Le cercle des non-voyants s'élargit : l'aveugle ne voit

pas ; les philosophes ne voient pas l'aveugle voir tout à coup, grâce à la chirurgie ; l'humanité tout entière enfin ne voit pas que les aveugles ont toujours vu.

8 Virgile avait en fait écrit, au chant V de l'*Énéide,* à propos d'une course de bateaux, *possunt quia posse videntur,* « ils peuvent [gagner la course] car ils croient pouvoir [la gagner] ». Le détournement de la référence virgilienne est souligné par le changement typographique : *nec* est en romain dans une citation en italique. « Ils croient », autre sens de *videntur,* marque bien que dans son détournement de la formule virgilienne Diderot, en ramenant *videri* « croire » vers *videri* « paraître », a ravivé, rapproché le sens étymologique du verbe, « être vu ». *Quia* est devenu *nec,* la négation est le point focal d'un détournement lourd de conséquences. *Quia,* c'est l'enchaînement logique des causes, constitutif du discours ; *nec,* c'est l'opposition visuelle des contraires, qui fonde le dispositif. Il faut donc lire cela aussi autrement que du discours. D'un *côté, possunt nec posse,* ce retournement de l'impuissance en puissance par le pivotement de la négation ; de l'autre *videntur,* vision passivée, vision de quelque chose de subi.

9 Il y a donc au commencement trois négations. Négation du cadre de l'expérience, Diderot et son interlocutrice ne voient pas l'aveugle ; négation du champ de l'expérience, les aveugles dont il sera finalement question dans la *Lettre,* n'ayant pas subi l'opération de la cataracte, sont des aveugles qui ne voient pas et continuent de ne pas voir ; enfin, en exergue, négation de l'enjeu de l'expérience, l'aveugle n'est pas vu pouvoir voir, et pourtant n'est pas sans voir ; les frontières mêmes du champ du visible sont niées.

Suppléments

10 Le texte affronte pour ainsi dire d'emblée une dépression, une série de soustractions, qu'il compense par une série de déplacements. Une logique du supplément se met en place. En premier lieu, l'opération de Réaumur n'a pas été vue, mais le texte de la *Lettre* y suppléera :

> Que je serais heureux, si le récit d'un de nos entretiens pouvait me tenir lieu auprès de vous du spectacle que je vous avais trop légèrement promis ! (p. 17.)

11 En second lieu, les aveugles auxquels s'intéressera la *Lettre* n'ont pas été opérés, mais le toucher et l'ouïe suppléent à leurs yeux défaillants, si bien qu'ils ne demandent pas à voir. L'aveugle du Puiseaux est très net à ce sujet :

> Il vaudrait donc bien autant qu'on perfectionnât en moi l'organe que j'ai, que de m'accorder celui qui me manque, (p. 23.)

12 Un bras télescopique serait préférable à l'acquisition d'un sens nouveau : la logique du supplément refuse tout saut épistémologique. Enfin, en troisième lieu, la dimension scopique du visible échappe aux aveugles, mais la dioptrique cartésienne supplée par la géométrie à cette irréductibilité.

13 Chacun de ces suppléments, dans le texte, dans l'expérience sensible et dans sa modélisation, induit un déplacement qui constitue un dispositif. Le « récit [des] entretiens », dans son désordre apparent[6], *dispose* les réflexions et les expériences qui remplacent le spectacle manqué de l'opération et surtout le discours de Réaumur ordonnant démonstrativement ses observations[7] : en témoignent les « Additions » tardives à la *Lettre,* qui en complètent le dispositif. Le tact de l'aveugle, ses manipulations, établissent dans un espace purement mathématique et abstrait[8], dans l'espace même de la *Dioptrique* cartésienne, la *disposition* des objets méticuleusement rangés, ordonnés[9]. Enfin, « la machine de Saunderson » (p. 36) inventée pour le calcul et pour la géométrie, consiste

à *placer*[10] « sur la table » quadrillée prévue à cet effet les clous à petites et grosses têtes, dont la répartition dans l'espace fait sens. Contrairement à nos chiffres arabes, fondés sur un système différentiel qui individualise des formes différentes, les clous de Saunderson ne sont que de deux sortes : seule leur disposition dans l'espace, seules leurs places respectives font sens[11].

14 Les additions et les soustractions qui scandent tant le contenu que l'énonciation de la *Lettre* ne se contentent donc pas d'établir un équilibre, de rendre compte d'un système de compensations, d'équivalences entre le voir et le dire, entre la vision et la géométrie, entre le visible et le jeu différentiel du signifiant. La logique du supplément opère un déplacement. Le point de départ est un jeu du plus et du moins ; pris entre la double coupure des yeux qui manquent et de la cataracte abattue, l'aveugle figure ce jeu. Mais l'aveugle n'est pas seulement celui qui ne voit pas. *Videntur,* il est celui qui est vu, et par là il fait voir autre chose.

15 Cette autre façon de voir se manifeste d'abord dans le difficile rapport de l'aveugle au langage[12]. Qu'est-ce qu'un miroir pour l'aveugle ? Qu'est-ce que des yeux ? Qu'est-ce que le mot physionomie (p. 26) ? Le langage n'est pas seulement pris en défaut pour ce qu'il rend compte de réalités étrangères à l'aveugle. L'aveugle contourne cette soustraction liminaire, propose sa définition et suscite une admiration gênée[13]. Ses définitions ingénieuses ne sont pas fausses en soi, ou tout du moins elles ne sont pas *plus* fausses que les définitions attendues du voyant. Mais elles sont caricaturales. Elles dénudent la mécanique convenue de ce que modélise le langage et font apparaître de façon voyante une autre dimension du réel, ignorée par la modélisation géométrale.

Du relief au dispositif

16 Par le relief que donne à voir le miroir[14], par la pression de l'air sur l'œil[15], l'aveugle dégage la primauté sur le langage de l'espace, du dispositif dans l'espace et, au moment où il est confronté aux limites de ses définitions, au moment où il ne comprend plus, l'aveugle pointe ce qui, dans ce dispositif, échappe à la réduction géométrale. La question du relief brouille en effet les repères de la dioptrique cartésienne : un miroir donne l'illusion du relief ; une perspective en trompe-l'œil produit la même illusion. Pourtant ni le miroir, ni le trompe-l'œil ne sont conformés selon le relief qu'ils transmettent mécaniquement à l'œil. Si l'effet de l'image sur l'œil est le même que celui du bâton de l'aveugle sur sa main, comment expliquer ce relief qui surgit de nulle part ?

17 C'est que dans l'espace quelque chose du visible tout d'un coup prend du relief à partir de rien, quelque chose que l'œil ne maîtrise pas, quelque chose qui part de l'objet regardé, qui fait retour dans la vision d'une façon incontrôlée, pour ainsi dire incompréhensible[16]. Il est question ici de beaucoup plus que du relief. Ici se dessine l'enjeu tout à la fois poétique et épistémologique de la *Lettre sur les aveugles,* le passage au dispositif : dispositif du texte qui n'est pas le discours de Réaumur mais cet entretien ou cette série d'entretiens apparemment décousus ; dispositif des confrontations avec les aveugles de Diderot, non pas le déroulement linéaire d'une opération chirurgicale, mais la conjoncture et les retournements imprévisibles d'un saisissant face à face ; enfin dispositifs imaginés dans l'espace par l'aveugle, mettant en évidence les limites de la dioptrique cartésienne. Le dispositif met en échec la logique primitive de la *Lettre,* cette logique du supplément à laquelle il substitue une logique seconde, fondée sur l'effet retour dans le dispositif.

18 En effet, au cœur des soustractions et additions mises en place dans le cadre de la logique du supplément apparaît ce qui ne peut en aucun cas être suppléé. La vision suscite un effet-retour autour de ce quelque chose que l'aveugle ne peut pas conceptualiser, autour d'un pivot incompréhensible qui fait symptôme. Ce point aveugle pour l'aveugle a à voir avec la Beauté.

Le Beau comme symptôme

19 Le Beau est précisément ce qui, dans le visible, fait symptôme. La *Dioptrique* qui fait voir avec des bâtons ne rend pas compte du Beau :

> À force d'étudier par le tact la disposition que nous exigeons entre les parties qui composent un tout, pour l'appeler beau, un aveugle parvient à faire une juste application de ce terme. Mais quand il dit, *cela est beau,* il ne juge pas, il rapporte seulement le jugement de ceux qui voient : et que font autre chose les trois quarts de ceux qui décident d'une pièce de théâtre, après l'avoir entendue, ou d'un livre après l'avoir lu ? La beauté pour un aveugle n'est qu'un mot, quand elle est séparée de l'utilité ; et avec un organe de moins, combien de choses dont l'utilité lui échappe ? Les aveugles ne sont-ils pas bien à plaindre de n'estimer beau que ce qui est bon ! combien de choses admirables perdues pour eux ! Le seul bien qui les dédommage de cette perte, c'est d'avoir des idées du beau, à la vérité moins étendues, mais plus nettes que des philosophes clairvoyants qui en ont traité fort au long. (DPV IV 19.)

20 Ici encore, Diderot place au départ de l'analyse une expérience défaillante : l'aveugle qui cherche à concevoir le beau déplace, comme il en a l'habitude chaque fois qu'il est confronté aux données du visible, ce qui relève de l'œil vers ce que sa main est capable d'appréhender par le tact. Le spectacle perdu des « choses admirables » est compensé par l'étude de « la disposition » des « parties qui composent un tout » et, dans cette disposition, par la recherche des symétries.

21 L'aveugle procède ainsi, par nécessité, à une géométralisation du visible qui constitue la base de la dioptrique cartésienne :

> Madame, ouvrez la *Dioptrique* de Descartes, et vous y verrez les phénomènes de la vue rapportés à ceux du toucher, et des planches d'optique pleines de figures d'hommes occupés à voir avec des bâtons. Descartes et tous ceux qui sont venus depuis, n'ont pu nous donner d'idées plus nettes de la vision ; et ce grand philosophe n'a point eu à cet égard plus d'avantage sur notre aveugle, que le peuple qui a des yeux. (p. 21.)

22 La défaillance de l'aveugle pointe la défaillance théorique de la *Dioptrique.* L'aveugle, s'il réussit à circonscrire une sorte de convention extérieure, sociale du Beau, n'éprouve pas le sentiment intime du Beau. L'émotion esthétique, dans ce qu'elle a d'irréductible à la disposition géométrale des formes, mais aussi à l'utilité fonctionnelle des objets, demeure pour lui incompréhensible, inaccessible. L'aveugle compense, supplée, il se « dédommage de cette perte » en excellant dans ce qu'il lui reste : on ne fait pas meilleur géomètre que lui. Mais le meilleur de l'œil est perdu pour lui, cette expérience sensible du Beau que ne modélise aucun discours.

Poétique de la réversion, entrelacs du regard

23 La logique du supplément marque ici ses limites et cède le pas à un second ressort du texte, fondé sur le pivotement, la réversibilité, le retournement. De la « disposition » des

objets, on passe au dispositif de la vision, fondé sur l'aller et retour de l'œil et du regard : à l'œil qui se pose sur l'objet répond le regard qui fait retour depuis l'objet ; ça me regarde, ça montre. Ce phénomène de retour, de ce qui est regardé vers l'œil qui le regarde, est inaccessible à l'aveugle. Mais l'aveugle, par son incompréhension, en pointe l'existence. Par l'aveugle, Diderot met en évidence la monstration du visible, qui manifeste à l'œil le Beau en tant qu'il relève du « ça montre », en tant qu'il est un phénomène de retour, en tant qu'il est l'informe autour de quoi, dans la vision, ça tourne.

24 Il faut prendre en compte tous les niveaux du texte où se joue cette réversion. Il y a d'abord l'écriture diderotienne du chiasme, qui retourne les termes et défait les suppléments ; par le chiasme, le discours entre dans une logique du visible. Ce faisant, le chiasme fait rater l'expérience.

25 Puis ce sont les ratés de l'expérience, ce passage au point de vue de l'aveugle qui aveugle la question du point de vue et fait surgir, au-delà des discours modélisateurs, non seulement l'irréductibilité scopique du visible, mais conjointement à elle la brutalité du réel.

26 Ce retournement du réel constitue le troisième niveau du texte, le plus radical dans ses enjeux et ses implications : il est le moment de la révolte de l'aveugle, de son face à face avec la loi, loi des hommes et loi de Dieu, qu'il nie et défie de toutes ses forces.

Chiasmes

27 La prédilection de Diderot pour le chiasme a été remarquée depuis longtemps, non seulement comme caractéristique du style de Diderot, mais comme forme même de sa pensée dialogique[17]. Le chiasme constitue la structure de base du passage de l'écriture d'une logique discursive à une logique du dispositif. Donnons quelques exemples. Le brouillage des définitions de l'aveugle confronté d'une part à la surface plane du miroir, d'autre part à l'illusion de profondeur donnée par la peinture en trompe-l'œil donne lieu à la formulation suivante : « il était tenté de croire que, la glace peignant les objets, le peintre pour les représenter, peignait peut-être une glace » (p. 22). Le chiasme, qui inverse le syntagme « la glace peignant » en « peignait une glace », figure l'effet-retour de la vision, mais le figure du point de vue de l'aveugle, c'est-à-dire dans le vertige d'une formulation incompréhensible. La phrase échappe à la logique d'un développement linéaire puisque le chiasme oblige à la visualiser dans l'espace, comme superposition, comme croisement de termes. Par le passage au dispositif, le texte se matérialise ainsi comme orée du visible. Dans la nasse du chiasme est saisi ce pivot incompréhensible autour duquel la vision fait retour pour manifester la beauté, ici la beauté de la peinture saisie d'abord comme vertige face à l'illusion de profondeur.

28 Même lorsqu'il semble ne pas du tout traiter de la vision, le chiasme rend compte de cette même irréductibilité phénoménologique autour de quoi se produit l'effet retour, et dont la dimension scopique n'est que l'une des manifestations. La comparaison de l'aveugle avec les voyants est par exemple superposée à la comparaison des animaux, privés de raison, avec l'homme, animal raisonnable. Or de même que l'aveugle-né ne désire pas la vue comme une faculté supérieure à toutes celles qu'il possède par ailleurs et qu'il a développées en fonction de son handicap[18], il n'y a aucune raison pour que les animaux soient convaincus de la supériorité de l'homme sous prétexte que la raison serait une faculté supérieure à leurs divers attributs. Diderot formule ainsi ce point de vue :

> tous les animaux, nous accordant volontiers une raison avec laquelle nous aurions grand besoin de leur instinct, se prétendront doués d'un instinct avec lequel ils se passent fort bien de notre raison (p. 23).

29 Le chiasme produit par l'interversion des mots « raison » et « instinct » figure le retournement de point de vue, la prise de parole dans le face à face de ceux à qui la parole ne devait pas être donnée, de ces Autres, animaux ou aveugles, frappés par la soustraction et renvoyant justement cette soustraction dans l'autre camp, le nôtre. Le chiasme figure donc l'effet retour de ce qui est vu, le pivotement du *videntur* autour de la négation d'un manque, par le passage de « nous aurions grand besoin de » à « ils se passent fort bien de ». Ce qui est vu et retourné, c'est l'instinct des animaux : l'instinct était regardé comme défaut de raison, comme pure soustraction ; il fait retour comme apanage des animaux, comme ce qui nous manque. L'instinct est ce qui échappe aux modélisations géométrales de la raison ; son irréductibilité est du même ordre que l'irréductibilité scopique dont la beauté est le symptôme.

30 Dans le glissement du premier chiasme vers le second, du relief de la glace vers l'instinct des animaux, se dessine le détournement proprement diderotien de la question esthétique, et, par lui, l'enjeu fondamental de la *Lettre sur les aveugles :* la question du Beau, marquant la limite du discours cartésien, de ses modélisations géométrales et de sa logique du supplément, ouvre l'entretien philosophique au dispositif, un dispositif fondé sur le retournement dans le face à face. Toute une économie de la révolte se met alors en branle dans le texte, dont les enjeux ne sont plus la seule définition du Beau, ou du visible, mais la représentation même du monde dans son rapport avec la loi.

Révoltes

31 Le discours révolté de l'aveugle Saunderson est préparé par une querelle de jeunesse entre l'aveugle du Puiseaux et l'un de ses frères :

> Impatienté des propos désagréables qu'il en essuyait, il saisit le premier objet qui lui tomba sous la main, le lui lança, l'atteignit au milieu du front, et l'étendit par terre.
> Cette aventure, et quelques autres le firent appeler à la police. Les signes extérieurs de la puissance qui nous affectent si vivement n'en imposent point aux aveugles. Le nôtre comparut devant le magistrat, comme devant son semblable. Les menaces ne l'intimidèrent point. « Que me ferez-vous, dit-il, à M. Hérault, – je vous jetterai dans un cul de basse-fosse, lui répondit le magistrat. » – Eh, Monsieur, lui répliqua l'aveugle, il y a vingt-cinq ans que j'y suis. (p. 24.)

32 De façon inattendue pour son frère, l'objet que lui lance l'aveugle atteint droit à son but, car « notre aveugle adresse au bruit » ; quant à la réponse lancée à Hérault de Vaucresson, le terrible lieutenant de police grand pourfendeur de jansénistes et de convulsionnaires, elle fait mouche. Le face à face avec l'aveugle connaît un retournement de situation imprévu.

33 Cette brutalité de l'objet et de la réplique fait irruption au cœur de la réversion comme dimension barbare de l'homme, irréductible à la rationalité cartésienne. En l'aveugle outragé, c'est la bête blessée qui répond. Dans ce texte qui ne cède jamais à l'apitoiement sur les infirmités, le cri que suscite la douleur de vivre le handicap se retourne en bravade héroïque. Diderot conclut ainsi l'anecdote :

> Nous sortons de la vie, comme d'un spectacle enchanteur ; l'aveugle en sort ainsi que d'un cachot : si nous avons à vivre plus de plaisir que lui, convenez qu'il a bien moins de regret à mourir.

34 Ce qui fait défaut à l'aveugle, c'est la beauté comprise comme merveille du monde, le « spectacle enchanteur » qui pour lui se réduit à un cachot. Ce que nous avons devant les yeux, et qui est de l'ordre de la jouissance, d'une jouissance continue identifiée au désir et au bonheur de vivre, cette expérience sensible, intime, journalière de la beauté visible du monde lui est soustraite.

35 L'aveugle se moque de voir ou de ne pas voir des objets avec des yeux. Ce qui lui fait vraiment défaut, c'est la jouissance de la vision, la privation du « spectacle enchanteur ». Plus explicite, Saunderson conclut en mourant : « Je renonce sans peine à une vie qui n'a été pour moi qu'un long désir, et qu'une privation continuelle » (p. 54).

36 Pourtant là encore les choses se retournent. Le défaut de jouissance ouvre l'aveugle au détachement philosophique. Rien ne le retient, rien ne l'offusque. Le défaut de la beauté ouvre à la vérité du monde.

37 Diderot avance très progressivement sur ce terrain. Il commence par suggérer que la soustraction de la vision a pour l'aveugle des conséquences métaphysiques et morales sur lesquelles il vaudrait mieux peut-être jeter le voile :

> Notre métaphysique ne s'accorde pas mieux avec la leur. Combien de principes pour eux qui ne sont que des absurdités pour nous, et réciproquement. Je pourrais entrer là-dessus dans un détail qui vous amuserait sans doute ; mais que de certaines gens qui voient du crime à tout, ne manqueraient pas d'accuser d'irréligion ; comme s'il dépendait de moi de faire apercevoir aux aveugles, les choses autrement qu'ils ne les aperçoivent. Je me contenterai d'observer une chose dont, je crois qu'il faut que tout le monde convienne ; c'est que ce grand raisonnement qu'on tire des merveilles de la nature, est bien faible pour des aveugles, (p. 28.)

38 Au cœur de la subversion métaphysique, c'est bien l'absence du Beau compris comme merveille du monde qui fait son œuvre. La soustraction du Beau ne déconstruit plus la seule modélisation géométrale et cartésienne de la vision, mais l'ensemble de l'armature métaphysique sur laquelle repose notre monde. Diderot demeure encore vague, mais suggère déjà que les fondements de la religion sont attaqués. Or là encore l'incompréhension de l'aveugle se retourne dans le face à face et ce qu'il n'aperçoit pas cesse d'être traité comme manque pour ouvrir au contraire à une réévaluation du réel appuyée sur ce vide, sur cette négation inaugurale.

39 « Combien de principes pour eux qui ne sont que des absurdités pour nous, et réciproquement ». Par cette réciprocité qui ouvre la possibilité d'un chiasme, c'est-à-dire d'une vision, l'aveugle n'est plus définitivement celui qui ne sait pas ou celui qui sait moins. Le dispositif opère la réversion du manque, le pivotement autour du *videntur* : l'aveugle est vu ne pas savoir, et cette soustraction donnée à voir se retourne en fondation d'un autre savoir, matérialiste et athée. Or la soustraction porte précisément sur le Beau, sur cette absence terrible pour l'aveugle abandonné par la Nature à sa propre nature défectueuse, abandonné par la Beauté aveugle du monde à la monstruosité sensible de sa condition.

40 Mais il faut attendre la scène des derniers moments de Saunderson et la brutalité sans merci de son dialogue, sur son lit de mort, avec le pasteur Holmes, pour que Diderot explicite le contenu de cette révolte :

> Le ministre commença par lui objecter les merveilles de la nature : « Eh ! Monsieur, lui disait le philosophe aveugle, laissez là tout ce beau spectacle qui n'a jamais été

> fait pour moi ! J'ai été condamné à passer ma vie dans les ténèbres, et vous me citez des prodiges que je n'entends point, et qui ne prouvent que pour vous et que pour ceux qui voient comme vous. Si vous voulez que je croie en Dieu, il faut que vous me le fassiez toucher. » (p. 48.)

41 La condamnation aux ténèbres rappelle le cul de basse-fosse de M. Hérault : la révolte de Saunderson est bien la même au départ que celle de l'aveugle du Puiseaux ; elle part de ce même raidissement dans la soustraction du Beau, dans le défaut de jouissance. Mais l'aveugle philosophe y superpose la résonance du fameux *nisi immitam digitum* évangélique : l'incrédulité de Saunderson récupère les paroles de l'incrédulité de saint Thomas. Le parallélisme cartésien de la vision et du toucher se retourne en mise en accusation de la révélation.

Du monstre esthétique au monstre idéologique

Intériorisation du discours monstrueux

42 Le retournement affecte le dispositif même. Le rapport de l'aveugle avec le discours institué s'inverse. Quant il s'agissait de la vision, le discours institué se situait du côté de l'aveugle : la modélisation géométrale, cartésienne, admise du visible, fondée sur l'identité de la vision et du toucher, constitue le monde de l'aveugle ; l'irréductibilité scopique de la vision, le Beau pris comme symptôme de cette irréductibilité sont des phénomènes extérieurs à l'aveugle, que la limite posée par son handicap pointe comme un supplément qui lui est définitivement étranger.

43 Au contraire, quand il s'agit de la révélation, le discours institué, traditionnel et permis que porte M. Holmes devient le discours extérieur à l'aveugle : le monde de l'aveugle est constitué par l'inquiétante étrangeté du matérialisme athée. Dieu y apparaît non plus comme un supplément incompréhensible ouvrant à un autre monde, mais comme une facilité intellectuelle qui décourage l'investigation et bride le savoir :

> Un phénomène est-il, à notre avis, au-dessus de l'homme, nous disons aussitôt, c'est l'ouvrage d'un Dieu ; notre vanité ne se contente pas à moins : ne pourrions-nous pas mettre dans nos discours un peu moins d'orgueil et un peu plus de philosophie ? Si la nature nous offre un nœud difficile à délier, laissons-le pour ce qu'il est, et n'employons pas à le couper la main d'un Être qui devient ensuite pour nous un nouveau nœud plus indissoluble que le premier, (p. 49.)

44 Bien sûr, ce discours de Saunderson est présenté comme un discours aveugle au même titre que le discours cartésien sur le visible ; il est réfuté par Diderot aussitôt Saunderson mort (p. 52-53). Mais l'interversion des positions respectives du discours nouveau et du discours institué dans le face à face de l'aveugle et du voyant déconstruit ce parallélisme. Le dispositif de la *Lettre* induit hors-discours un retournement. La *Lettre* ne peut qu'exhiber la vérité de l'aveugle ; ce qui reste ici, autour de quoi ça tourne, la donnée irréductible du réel à partir de laquelle s'opère la réversion constitutive du dispositif, c'est cette anti-profession de foi de l'aveugle mourant, l'horrible vérité de ce discours monstrueux. Le ça qui se retourne, Saunderson le figure par l'image du nœud.

45 Autant le discours de la *Dioptrique* éloignait l'aveugle du réel auquel il substituait un espace mathématique abstrait, autant le discours matérialiste de Saunderson ramène au contraire l'aveugle au cœur du réel, par l'évocation des monstres. Les monstres sont l'effet-retour, dans le réel, du discours théologique sur le Beau :

> Je puis vous demander, par exemple, qui vous a dit à vous, à Leibnitz, à Clark et à Neuton, que dans les premiers instants de la formation des animaux, les uns n'étaient pas sans tête et les autres sans pieds ? Je puis vous soutenir que ceux-ci n'avaient point d'estomac, et ceux-là, point d'intestins ; que tels à qui un estomac, un palais et des dents semblaient promettre de la durée, ont cessé par quelque vice du cœur ou des poumons ; que les monstres se sont anéantis successivement ; que toutes les combinaisons vicieuses de la matière ont disparu, et qu'il n'est resté que celles où le mécanisme n'impliquait aucune contradiction importante et qui pouvaient subsister par elle-même et se perpétuer, (p. 50.)

46 Au discours sur les merveilles de la nature, Saunderson répond donc par une évocation des monstres, au principe rationnel de la Création ordonnée du monde, il oppose un principe de hasard et d'anarchie. Le monstre devient ici la norme de ce que la nature produit ; ce qui dans la nature manifeste un certain ordre, une symétrie, une beauté et une stabilité dans son organisation constitue au contraire, pour Saunderson, l'exception momentanée. Par ce renversement, par ce coup de force, l'aveugle prend place dans le monde et y légitime sa monstruosité. Il exhibe sa monstruosité sensible face à la beauté aveugle, irréelle, de cette illusion de monde théologiquement ordonné. La réalité sensible, brutale, du monstre défait le discours de la beauté.

Le problème de Molyneux, ou l'œil comme dispositif

47 Après cette brutale mise en accusation du Beau par Saunderson sur son lit de mort, il semble que plus rien des jouissances propres au visible ne puisse être sauvé. Diderot reprend pourtant la question par un autre biais, le problème de Molyneux : il s'agit de savoir si l'aveugle-né, venant à jouir de la vue et voyant un cube et une sphère sans pouvoir les toucher, « pourra les discerner et dire quel est le cube et quel est le globe » (p. 56). Or le problème essentiel n'est pas pour l'aveugle de distinguer le cube de la sphère, mais, plus globalement, de savoir si l'aveugle pourra voir quelque chose et dans quelles conditions, dans quels délais. Le problème de Molyneux s'avère absurde et indécidable ; Diderot met en évidence une hypothèse implicite dans ce débat et il la récuse catégoriquement : en se demandant si l'aveugle qui distingue le cube de la sphère par le toucher distinguera, après son opération, le cube de la sphère par la vue, Molyneux subordonne implicitement la vue au toucher ; il fait de la vue un autre toucher, un toucher métaphorique, suivant en cela les modélisations de la *Dioptrique* cartésienne dont Diderot a marqué les limites. Le problème de Molyneux revient à savoir si l'aveugle effectuera spontanément la métaphore du tact au regard ou s'il devra se réapproprier cette métaphore par l'expérience nouvelle de ses mains conjointes à ses yeux.

48 Or la rencontre avec les « vrais » aveugles, ceux à qui on ne s'intéresse pas seulement une fois qu'ils sont devenus voyants, a fait émerger, nous l'avons vu, cette irréductibilité scopique de ce qui dans la vision fait retour et ne se traduit pas dans le toucher. Diderot radicalise et généralise sa position dans cette dernière partie de la *Lettre,* en montrant que l'irréductibilité est propre à chaque sens. L'œil distingue les formes par ses propres moyens, par la couleur notamment, des moyens qui n'ont rien à voir avec les modélisations géométrales du toucher.

49 L'œil est lui-même un dispositif. Il conviendra de laisser « tout le temps nécessaire aux humeurs de l'œil pour se *disposer* convenablement » (p. 63). Une fois l'opération de la cataracte achevée, seule cette disposition des parties rendra la vision possible. Par la déconstruction du problème de Molyneux, l'aveugle virtuel de Diderot est ainsi vu ne pas

pouvoir voir, malgré son opération. Il voit mécaniquement, car l'abaissement chirurgical de la cataracte rétablit le champ géométral de la vision ; mais il ne voit pas physiologiquement tant que les humeurs, la cornée, la prunelle, la rétine ne sont pas accommodées à la vision. Ainsi achève de se retourner le *videntur* et d'être détourné l'exergue virgilien : *possunt nec posse videntur,* ils peuvent voir et nous voyons qu'ils ne le peuvent pas.

La beauté comme surface

50 La description par Diderot de cette spécificité physiologique du dispositif oculaire, où l'œil ne fonctionne plus comme le miroir cartésien mais dans le mouvement continuel des déformations, conformations, incurvations de ses parties molles, nous ramène de façon inattendue à l'évocation du beau : « il n'y a point de peintre assez habile pour approcher de la beauté et de l'exactitude des miniatures qui se peignent dans le fond de nos yeux » (p. 63). La belle miniature est la nouvelle beauté, dans cette sémiologie du dispositif qui prend peu à peu possession du texte. Cette beauté qui se projette sur le fond de l'œil n'a plus rien à voir avec la merveille théologique d'un monde créé ; elle est l'identité rigoureuse, photographique « de la représentation à l'objet représenté » (*ibid.*). C'est une beauté non plus d'admiration, mais de rapport.

51 Mais surtout la nouvelle beauté, dans le dispositif physiologique de l'œil comparé à un peintre en miniatures, est une beauté de surface. Elle se peint « dans le fond de nos yeux », elle est la « toile » d'un « tableau » intérieur. La beauté a à voir avec un imaginaire des surfaces.

52 Cet imaginaire des surfaces qui modélise la beauté en tant qu'elle est comprise dans le dispositif de la vision est un imaginaire accessible à l'aveugle. Il figure matériellement, pour l'aveugle, la limite face à l'irréductible. La surface du miroir, pour l'aveugle du Puiseaux, était le point de départ de l'énigme du visible. Quant à Saunderson, il avait fait preuve d'une sorte de voir-peau, il avait tenté de faire de tout son corps une surface sensible suppléant à l'absence, chez lui, des organes de la vue :

> Saunderson voyait donc par la peau ; cette enveloppe était donc en lui d'une sensibilité si exquise, qu'on peut assurer qu'avec un peu d'habitude, il serait parvenu à reconnaître un de ses amis, dont un dessinateur lui aurait tracé le portrait sur la main, et qu'il aurait prononcé sur la succession des sensations excitées par le crayon ; c'est Monsieur un tel. Il y a donc aussi une peinture pour les aveugles ; celle à qui leur propre peau servirait de toile, (p. 47.)

53 Cette sensibilité paradoxale de l'aveugle, dont la peau devient support de la peinture du monde et pour qui la jouissance esthétique se matérialise en un délicat frissonnement de toute son enveloppe corporelle, prépare l'avènement d'une fantasmatique des surfaces, des membranes, des parois. L'expérience exquise du voir-peau se retourne en effet en la représentation angoissée d'une peau murant le corps de l'homme, obstruant sa bouche. Saunderson en fait l'hypothèse, lorsqu'il évoque les monstres que la nature est capable de produire :

> Si le premier homme eût eu le larynx fermé, eût manqué d'aliments convenables, eût péché par les parties de la génération, n'eût point rencontré sa compagne, ou se fut répandu dans une autre espèce, M. Holmes, que devenait le genre humain ? il eût été enveloppé dans la dépuration générale de l'univers (p. 51).

54 Le larynx fermé, c'est l'impossibilité de crier. La succession des hypothèses monstrueuses pose une série d'équivalences fantasmatiques : si le larynx est fermé, le cri ne peut sortir ;

de là on passe à la nourriture qui ne peut rentrer, puis à la pénétration qui ne peut se faire. L'homme est monstrueusement imaginé comme pure surface. Il glisse alors dans la défécation universelle, c'est-à-dire dans la réversion des absorptions ou pénétrations impossibles. Il ne glisse pas d'ailleurs, il est enveloppé, surface prise dans une autre surface.

55 Cet imaginaire des surfaces rejaillit dans un tout autre contexte, au cours d'une expérience imaginée par Diderot :

> Si l'on vous plaçait à votre insu, entre le pouce et l'index, un papier ou quelque autre substance unie, mince et flexible, il n'y aurait que votre œil qui pût vous informer que le contact de ces doigts ne se ferait pas immédiatement. J'observerai en passant qu'il serait infiniment plus difficile de tromper là-dessus un aveugle, qu'une personne qui a l'habitude de voir. (p. 62-63.)

56 Une fois de plus, par cette expérience, Diderot prouve que le toucher ne rend pas compte de tout ce qui est accessible par la vue : l'œil voit mais les doigts ne sentent pas la feuille placée entre le pouce et l'index. Pourtant l'expérience se retourne immédiatement contre elle-même : l'aveugle, dont la sensibilité tactile est plus développée, sentira la feuille que le voyant n'aura pas remarquée. Quelque chose se retourne donc autour d'une surface, autour de cette « substance unie, mince et flexible » qui figure à la fois la limite du visible et du tactile et, chaque fois, renvoie à leurs respectifs excédents irréductibles.

57 Enfin, dans le problème de Molyneux, Diderot substitue subrepticement le cercle à la sphère, le carré au cube parce que, dit-il,

> celui qui se sert de ses yeux pour la première fois, ne voit que des surfaces et qu'il ne sait ce que c'est que saillie ; la saillie d'un corps à la vue consistant en ce que quelques-uns de ses points paraissent plus voisins de nous que les autres (p. 69).

58 Ce terme de saillie est étrange, au lieu du mot relief, utilisé à plusieurs reprises dans la *Lettre.* Comment n'y pas percevoir l'écho d'une signifiance, de cette autre saillie qui, selon Trévoux, « se dit aussi en parlant de l'accouplement de quelques animaux ». Ce verbe actif « est synonyme de couvrir, & se conjugue comme *saillir* terme d'hydraulique ». Nous sommes décidément en pleine physique des fluides : la description physiologique du dispositif oculaire et de ses humeurs y conduisait. Et Saunderson n'avait-il pas glissé du voir-peau au larynx fermé, puis à quelque péché dans la conformation des « parties de la génération » ?

La surface comme jouissance subversive

59 Une continuité fantasmatique s'esquisse ainsi entre la belle surface que le monde imprime en miniature au fond de l'œil et la surface qui marque la limite entre la modélisation cartésienne du regard et la dimension non modélisable de ce qui, dans le visible, relève d'une irréductibilité scopique. La surface est à la fois le support et le modèle de la vision ; elle intervient techniquement et symboliquement dans sa description phénoménologique. Par cette double articulation, à la fois structurale et signifiante, la surface constitue un dispositif à partir duquel Diderot déploiera tout un imaginaire sexualisé de la membrane, en tant que tout à la fois elle corporise, fétichise les modélisations de l'ancien monde, logocentrique et cartésien, et, par cette fétichisation, dépasse et retourne ces modélisations.

60 L'imaginaire de la membrane a à voir par là à la fois avec la formalisation idéale, mais réductrice, du Beau et avec son dépassement, son retournement monstrueux, par lequel

penser une refondation symbolique. Cette fonctionalité des surfaces mises en œuvre dans la *Lettre sur les aveugles* s'éclaire lorsque ce texte est mis en relation avec son corollaire romanesque, *Les Bijoux indiscrets.*

61 Le rituel de l'anneau magique retourné, dans *Les Bijoux,* supplée, dans la monotonie même de sa répétition, à ce que Mangogul voudrait mais ne peut savoir de sa favorite : est-elle fidèle et, derrière cette interrogation, est-elle satisfaite ? Les essais sont donc, comme les expériences de la *Lettre sur les aveugles,* les suppléments d'une expérience inaugurale qui fait défaut. Ils scrutent le mystère du sexe féminin saisi dans son ambivalence de surface sensible et d'ouverture, ou autrement dit de locuteur lisse, plat, aux paroles sans feintes ni arrière-pensées, et de témoin en relief, portant un regard subversivement critique. Deux regards se croisent donc, celui de Mangogul et celui du sexe qui parle, à la lisière, à la surface sensible du sexe un instant ouvert à la parole. Ce croisement est celui-là même du regard que modélise la *Lettre sur les aveugles.*

62 Retrouver la beauté de la femme aimée suppose cet arrêt en deçà de l'enveloppe, de la membrane, ce suspens du regard, ce *respect* de l'autre sexe. À l'autre bout de l'œuvre de Diderot, le marquis des Arcis, dans l'histoire de M^{me} de la Pommeraie, fait la même expérience et affronte le même face à face que le Mangogul des *Bijoux.*

63 Au commencement de la *Lettre sur les aveugles,* celle qui se soustrait à l'œil de l'observatrice, c'est la demoiselle Simoneau opérée par Réaumur, une *Simoneau* que Diderot changera en Suzanne Simonin, révoltée contre le voile qui l'obstrue dans *La Religieuse :* même voile-membrane où se joue la jouissance féminine, jusqu'à l'hystérie homosexuelle de la supérieure de Sainte-Eutrope.

64 L'addition de 1782 à la *Lettre sur les aveugles* rétablit *in extremis,* en fin de texte, la présence de la belle vierge aveugle, M^{lle} de Salignac, la nièce de Sophie Volland. La femme sans yeux nous est alors donnée à voir, dans sa monstrueuse beauté.

65 Il ne s'agit pas tant ici de l'autre jouissance où résiderait le secret d'un savoir féminin que, face à la saillie géométrale, dans le frémissement de la membrane, du ressort profond de toute pensée subversive. C'est toujours ce moment qui, en dernier ressort, est donné à voir comme le moment théâtral d'un ressaisissement poétique :

> Le malade était assis ; voilà sa cataracte enlevée, Daviel pose sa main sur des yeux qu'il venait de rouvrir à la lumière. Une femme âgée, debout à côté de lui, montrait le plus vif intérêt au succès de l'opération, elle tremblait de tous ses membres à chaque mouvement de l'opérateur. Celui-ci lui fait signe d'approcher et la place à genoux en face de l'opéré ; il éloigne ses mains, le malade ouvre les yeux, il voit, il s'écrie : Ah ! c'est ma mère ! (p. 97-98.)

66 Du tremblement maternel au face à face aveuglé, puis à la vision et au cri, ce qui se révèle dans cette scène de la vision, dans sa beauté irréductible, ce sont les retrouvailles avec le lien archaïque, cette vision puissante, au-delà du beau et du monstrueux, de la mère-surface qui enveloppe, et qui chez Diderot fonde la pensée matérialiste.

NOTES

1. Entreprenant une reconstruction généalogique de ces différentes confrontations, Jacques Chouillet y dégage avec netteté que la théorisation idéalisante du Beau est pour Diderot dès le départ affrontée à son envers matérialiste, la réflexion sur les monstres (Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot,* Paris, Armand Colin, 1973, p. 52-55 à propos de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury et de sa traduction/commentaire par Diderot ; p. 133-138 à propos de la *Lettre sur les aveugles* ; p. 277 à propos de l'article « Beau » de l'*Encyclopédie* ; p. 389 à propos de l'article « Imparfait »).

2. *Essai sur le mérite et la vertu,* 2e partie, 3e section, DPV I 322-323. Nous donnons toutes les références à Diderot dans l'édition des *Œuvres complètes* publiée chez Hermann, dite édition DPV du nom de ses fondateurs, H. Dieckmann, J. Proust et J. Varlot.

3. « J'appelle donc *beau* hors de moi tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; & *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée. » (article « Beau », DPV VI 156.) Sur le Beau comme rapport chez Diderot, voir Jacques Chouillet, *op. cit.,* p. 110 (contexte philosophique) ; p. 128-129 (les *Principes d'acoustique*) ; p. 310-312 (l'article « Beau »).

4. Voir la digression sur Hercule et Antinoüs dans le *Salon de 1765,* DPV XIV 125-128, et « cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse », au début des *Essais sur la peinture,* DPV XIV 343-344.

5. Préambule du *Salon de 1767,* DPV XVI 64 (le fantôme) et 69-70 (le modèle idéal). Sur le modèle idéal, voir mon introduction au *Paradoxe sur le comédien,* Paris, Armand Colin, 1992, et les références dans l'index.

6. Le désordre est la garantie de la réalité des expériences : « Voilà, Madame, des circonstances assez peu philosophiques, mais par cette raison même plus propres à vous faire juger, que le personnage dont je vous entretiens n'est point imaginaire » (p. 18). Au désordre de l'expérience correspond le désordre de l'entretien : « Nous voilà bien loin de nos aveugles, direz-vous ; mais il faut que vous ayez la bonté, Madame, de me passer toutes ces digressions : je vous ai promis un entretien, et je ne puis vous tenir parole sans cette indulgence », (p. 45). Voir aussi, à la fin de la *Lettre :* « Et toujours des écarts, me direz-vous. Oui, Madame, c'est la condition de notre traité. » (p. 66). Puis, par antiphrase, « je passerai, Madame, sans digression » (p. 68). Enfin, la dernière phrase : « il y a deux heures que j'ai l'honneur de vous entretenir, sans m'ennuyer et sans vous rien dire » (p. 72). Non seulement l'écriture est digressive, mais le discours est fragmentaire. Diderot présente ainsi les *ultima verba* de l'aveugle Saunderson, qui constituent pourtant le point culminant de la *Lettre :* « ils eurent ensemble un entretien sur l'existence de Dieu dont il nous reste quelques fragments » (p. 48). Quant aux additions, présentées comme la succession de huit fragments, elles s'ouvrent ainsi : « Je vais jeter sans ordre sur le papier des phénomènes » (p. 95).

7. « Les observations d'un homme aussi célèbre ont moins besoin de spectateurs, quand elles se font ; que d'auditeurs, quand elles sont faites » (p. 17). La *Lettre* supplée donc les observations, qui elles-mêmes suppléent le spectacle.

8. Diderot, reprenant une réflexion des *Éléments d'algèbre* de Saunderson, suggère que « l'aveugle-né aperçoit les choses d'une manière beaucoup plus abstraite que nous » (p. 32) ; d'une façon plus générale, les aveugles « voient la matière d'une manière beaucoup plus abstraite que nous » (p. 28).

9. La manie de l'ordre est l'un des premiers traits que Diderot relève dans sa description de l'aveugle du Puiseaux : « Son premier soin est de mettre en place tout ce qu'on a déplacé pendant le jour ; et quand sa femme s'éveille, elle trouve ordinairement la maison rangée » (p. 19).

10. « Les épingles à grosse tête ne se *plaçaient* jamais qu'au centre du carré ; [...] Le chiffre 1 était représenté par une épingle à petite *tête, placée* au centre du carré [...]. Le chiffre 2 par une épingle à grosse tête *placée* au centre du carré, et par une épingle à petite *tète placée* sur un des côtés au point 1 » (et ainsi de suite jusqu'au chiffre 9, voir p. 35-36). Plus loin, pour poser une addition : « Je *place* le second nombre sur la seconde rangée de carrés [...]. Je *place* le troisième nombre sous la troisième rangée de carrés, et ainsi de suite » (p. 38). Ce même *verbe placer* servira dans les *Salons* à établir l'organisation géométrale des tableaux que Diderot décrit.

11. La machine de Sauderson apporte à l'interlocutrice de la *Lettre* un savoir qui supplée à celui qui faisait liminairement défaut : « Vous ne seriez pas fâchée qu'on vous en fît l'explication, pourvu que vous fussiez en état de l'entendre ; et vous allez voir, quelle ne suppose aucune connaissance que vous n'ayez, et qu'elle vous serait très utile, s'il vous prenait jamais envie de faire de longs calculs à tâtons » (p. 35).

12. « Vous êtes surpris de ce que je fais, et pourquoi ne vous étonnez-vous pas de ce que je parle ? », remarque l'aveugle du Puiseaux (p. 25). A quoi Diderot enchérit : « il faut avouer conséquemment qu'un aveugle-né doit apprendre à parler plus difficilement qu'un autre, puisque le nombre des objets non sensibles étant beaucoup plus grand pour lui, il a bien moins de champ que nous pour comparer et pour combiner » (p. 26).

13. Pour le miroir, « Descartes aveugle-né, aurait dû, ce me semble, s'applaudir d'une pareille définition » (p. 20). Pour les yeux, « Cette réponse nous fit tomber des nues, et tandis que nous nous entreregardions avec admiration [...] » (p. 21).

14. « Je lui demandai ce qu'il entendait par un miroir ; une machine, me répondit-il, qui met les choses en relief, loin d'elles-mêmes, si elles se trouvent placées convenablement par rapport à elle » (p. 20).

15. Pour l'aveugle, l'œil est « un organe sur lequel l'air fait l'effet de mon bâton sur ma main » (p. 21).

16. « La facilité que nous avons de créer, pour ainsi dire, de nouveaux objets, par le moyen d'une petite glace, est *quelque chose de plus incompréhensible* pour eux, que des astres qu'ils ont été condamnés à ne voir jamais » (p. 28). Contrairement à l'astronomie, qui se prête parfaitement à la réduction et à la modélisation géométrale, l'illusion du relief sur la surface plane du miroir demeure pour l'aveugle la chose la plus incompréhensible dans la vision.

17. Voir Georges Daniel, *Le Style de Diderot,* Genève, Droz, 1986, chapitre IV, « Le thème de la réversibilité » ; et Jean Starobinski, « Sur l'emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau* », *Revue de métaphysique et de morale,* n° 89,1984, p. 182-196.

18. Diderot vise ainsi la première phrase et, par là, le présupposé théorique de la *Dioptrique :* « Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue étant le plus universel et le plus noble, il n'y a point de doute que les inventions qui servent à augmenter sa puissance ne soient des plus utiles qui puissent être. » (Descartes, *Œuvres philosophiques,* I, éd. F. Alquié, Paris, Classiques Garnier, p. 651)

AUTEUR

STÉPHANE LOJKINE

Université Paul Valéry - Montpellier III

« Nigra sed formosa » : notes sur le statut de la prose dans la poésie française du XVII^e^ siècle au préromantisme

Christian Leroy

1 En étudiant l'histoire de la poésie en prose française du XVII^e^ siècle à nos jours[1], je me suis aperçu qu'opposants et partisans du genre parlaient souvent de la prose en la personnifiant soit pour lui dénier soit pour lui reconnaître un certain nombre de ces qualités qui font la beauté physique : la régularité des traits, l'harmonie des proportions, la grâce du port. Dans le système poétique classique issu de la Renaissance, cette évocation de la prose est majoritairement négative et les représentations qu'on en donne en font parfois même un véritable *monstre* – au sens où, en 1962, dans sa conférence de Bruxelles sur « la monstruosité et le monstrueux[2] », Georges Canguilhem a défini la notion comme « é-normité » – rupture avec la règle générale. Mais à y mieux regarder, cette prose, qu'on pourrait comparer en un premier temps à la Bête du conte de Madame Le Prince de Beaumont porté au cinéma par Jean Cocteau, tient aussi, comme toutes les « Bêtes » des contes de fées, de Cendrillon ou de Peau d'Âne : sous sa laideur éventuellement monstrueuse, il y a peut-être également de la beauté – physique tout d'abord bien sûr mais aussi peut-être plus intérieure et tenant au rapport que la prose entretient, par exemple, avec le bien et le vrai. Il n'en reste pas moins que cette beauté est assez particulière : non pas blanche mais noire, non pas harmonieuse mais sauvage, non pas gracieuse mais mélancolique. D'où le titre de cette communication emprunté au Cantique des cantiques : je suis noire, dit l'Épouse (« *nigra sum* »), et pourtant (« *sed* »), je suis belle (« *formosa* »)[3]. C'est la manière dont, du XVII^e^ siècle à l'époque préromantique, ces points de vue sur la prose en poésie, non seulement se succèdent mais s'articulent que je voudrais essayer de détailler ici.

Laideur de la prose

Un matériau sans attraits

2 Dans le système poétique tel qu'il se présente au début du XVII[e] siècle, seul le vers peut prétendre relever du beau : tout d'abord, le lien théorique qui unit la poésie et ce matériau depuis l'Antiquité réserve à lui seul le statut de « discours orné » – et donc beau. Par ailleurs, le travail des poètes, de Ronsard à Malherbe, avait permis de formaliser un mètre dont la régularité, l'unité, l'harmonie correspondaient à la définition traditionnelle de la beauté. D'où une présentation de la poésie en vers comme une attirante jeune fille et cela même dans les ouvrages de prose qui défendent les mérites de celle-ci : c'est, par exemple, le cas dans le *Mont-Parnasse,* un livre de 1663 à la gloire du prosateur Guez de Balzac[4] où les muses qui défendent le vers contre la prose apparaissent dans toute leur splendeur. Au contraire, l'élaboration esthétique de la prose était restée très en retard par rapport au vers : sous le signe de 1'« essai » plus que de la réussite. Au mieux, au XVI[e] siècle, dans le genre oratoire, la prose pouvait-elle manifester quelque éclat en imitant la période cicéronienne ou la brièveté sénéquéenne[5]. Enfin, dans le domaine plus proprement littéraire, l'absence de vraies grammaires et/ou de dictionnaires avait empêché jusqu'à Vaugelas d'élaborer des modèles de phrases pouvant prétendre à une beauté conforme au génie de notre langue. Dans ces conditions, il était impossible de reconnaître *a priori* la moindre beauté à la prose – du moins avant que Guez de Balzac, Voiture ou plus tard Cottin ne réussissent à faire valoir ses qualités : encore est-ce avant tout dans le genre épistolaire[6].

Une fille disgraciée

3 Est-il dès lors étonnant que dans des commentaires critiques consacrés à la poésie en prose, ce matériau soit comparé à une femme sans beauté ? Elle reste, pour reprendre l'expression employée par Biaise de Vigenère, à la fin du XVI[e] siècle, semblable à « quelque espousée de village, un peu basannée du hasle [...] »[7] – c'est-à dire trop brune de peau. De ce point de vue, la prose est bien littéralement la *noiraude* que notre titre annonçait. Or, cette représentation négative ne vaut pas que pour le visage : tout le corps est concerné. Déjà Vigenère ajoutait à sa description « et hors de chair [...] », c'est à dire trop maigre, là où, pour mener à bien l'entreprise de donner aux écrits en prose le lustre des œuvres en vers, il aurait fallu, continuait Vigenère une « [...] belle jeune fille, fresche et en bon point »[8] – à la fois saine et un peu ronde. En outre, cette jeune fille dépourvue de rondeurs à une époque où celles-ci était un élément de la beauté féminine est aussi boiteuse : en tout cas, elle apparaît comme incapable d'aller droit. Ainsi, à la fin du XVIII[e] siècle, André Chénier énumère dans un poème sur la poésie de son temps un certain nombre de poèmes épiques en prose qu'il montre ensuite « [...] de la poésie affectant la parure/Trébucher l'un sur l'autre [...] »[9] comme s'il s'agissait bien de boiteux.

Un véritable monstre

4 Et pour continuer de dresser le portrait de la prose en poésie selon ses détracteurs (mais aussi ses partisans), cette pauvre fille disgraciée qu'est la prose n'est pas loin d'apparaître comme un monstre. C'est en tout cas l'expression qu'utilise Voltaire dans l'article

« Épopée » du *Dictionnaire philosophique* : « Pour les Poèmes en prose », dit-il, « je ne sais ce que c'est que ce monstre »[10]. À l'évidence, cette représentation de la prose en poésie comme un « monstre » correspond bien à la définition que propose Canguilhem dans *La Connaissance de la vie* où, comme nous le rappelions dès l'introduction, il définit le monstrueux comme rupture avec la norme[11]. En effet, pour Voltaire, le recours à la prose en poésie conduit à créer des œuvres mixtes que l'esthétique classique de séparation de genres interdit formellement. On pourrait néanmoins objecter que la prose en poésie est moins monstrueuse en elle-même que par le résultat auquel elle fait arriver : le monstre, c'est la poésie en prose, pas le matériau en lui-même[12]. Il est vrai que Voltaire recourt au même lexique de la monstruosité pour tout ce qui procède du mixte comme par exemple la comédie larmoyante[13]. Il n'en reste pas moins que l'on retrouve une idée du même ordre concernant spécifiquement la prose cette fois chez un contemporain de Voltaire, Houdar de La Mothe. Ce partisan de la poésie en prose décline en effet une autre figure de 1'« é-normité » : celle de l'avorton, expliquant à propos de sa mise en prose de la première scène du *Mithridate* de Racine qu'il a « réduit » les vers en prose[14].

« À y mieux regarder »

La solution du maquillage

5 « Demy poésie » pour reprendre l'expression de G. Guéret dans *La Guerre des auteurs* en 1671[15], résultat monstrueux d'une manipulation sinon *génétique* du moins *générique,* et sous le signe de l'avorton, la poésie en prose (ou la prose en poésie) a toujours, il est vrai, la possibilité de dissimuler sa laideur naturelle en se dotant de traits propres aux vers : il lui suffit de se maquiller. Rappelons-nous que Chénier avait lui-même recouru à cette image à propos des épopées en prose en parlant de « parure »[16]. D'où le vers blanc qui abonde à l'époque classique dans les tragédies, les épopées et les hymnes en prose sous forme d'alexandrins, de décasyllabes ou d'octosyllabes[17] et dont la dénomination même témoigne du désir de faire disparaître le « hâle » de la prose[18]. D'où encore, le style noble qui permet de multiplier les figures, comme la périphrase, pour évoquer la majesté du vers[19] : on est encore dans une logique de la parure. Enfin, sans toucher véritablement à la prose, on peut aussi améliorer l'aspect des œuvres qui recourent à ce matériau en y mêlant des vers comme le fait Cazotte dans *Ollivier* (1763) ou Florian dans *Estelle et Némorin* (1788) – essais, pour le premier, de romance en prose et pour le second, de pastorale en prose.

« Poésie du style » et harmonie de la prose

6 Il n'en reste pas moins que cette « cosmétique » reste pour beaucoup illusoire : elle voue la prose au *mignard* et au ridicule d'« ornements affectés »[20] sans la rendre réellement belle. Celle-ci aurait donc continué à être majoritairement méprisée si on n'avait découvert (ou plutôt redécouvert) quelle aussi avait un « nombre »[21] qui, dans sa variété même, pouvait peut-être n'être pas qualifié de beau – l'adjectif semblant réservé au principe de régularité du vers classique – mais du moins participait d'une certaine harmonie[22] lui conférant grâce et charme – qualités esthétiques plus intérieures, il est vrai. C'est cette grâce que l'abbé Batteux propose d'appeler « poésie du style » dans la partie de ses *Principes de la littérature* consacrée aux genres de prose[23], donnant à cette

notion un statut intermédiaire entre la poésie proprement dite, encore liée au vers, et la prose oratoire[24]. Cette « poésie » de la prose impliquait qu'on reconnût une valeur esthétique à celle-ci jusqu'en poésie. Or, c'est bien ce qui se passe quand, vers la fin du XVIII[e] siècle, commentant l'éloquence de J.-J. Rousseau, qui est pour lui un véritable poète en prose, L.-S. Mercier dit d'elle que pour avoir les qualités de la poésie, « sa prose [...] n'a pas besoin de rimes, d'hémistiches, de césures [...] »[25] – c'est-à-dire d'aucune des parures du vers, si l'on veut.

Portrait de « la libre éloquence »

7 En effet, cette prose, continuait Mercier, « [...] a sa marche, son nombre, sa force et son harmonie »[26], qui n'ont rien avoir avec ceux du vers qu'elle n'a donc plus à imiter pour se faire considérer comme belle[27]. Or, cette beauté « objective » de la prose transparaissait déjà au début du XVIII[e] siècle dans la manière dont Houdar de la Mothe présentait « la libre éloquence » – c'est-à-dire la prose entendue comme *oratio soluta* (discours libre par opposition à l'enchaînement du vers – *oratio stricta*) : sous sa plume, la prose était déjà une « déesse majestueuse », pleine de « charmes » et dont les « cheveux abandonnés » « flottent sur [l]es épaules en ondes négligées » au point de susciter le désir du poète[28]. Nous voici donc bien loin de la fille disgraciée que nous évoquions en commençant.

8 Bien sûr ce portrait est dû à un théoricien de la poésie en prose et on peut douter qu'il ait été accepté par tous à son époque. Il n'en reste pas moins qu'il s'inscrit dans un véritable processus de métamorphose qui correspond aussi au changement des critères esthétiques au XVIII[e] siècle, l'abandon du formalisme d'esprit aristotélicien ne liant plus la beauté à l'artifice mais au naturel. Or, ce qui rend beau la prose, c'est, comme le disait dès avril 1731 le rédacteur du *Mercure,* son caractère naturel : en effet, « La belle prose est noble, douce, facile, naturelle »[29] et la prose est belle de toutes ces qualités qui sont déjà morales.

La beauté du noir

De la « Kunstprosa » à la « Naturprosa »[30]

9 Au vrai, cette beauté de la prose ne se révélera pleinement qu'à partir du moment où, au cours du XVIII[e] siècle, les auteurs de tragédies, d'épopées et de pièces lyriques en prose, délaissant l'imitation du vers, passeront d'une conception de la « belle prose » comme « prose d'art » (*Kunstprosa*) à une conception de celle-ci comme « prose naturelle » (*Naturprosa*) pour reprendre une terminologie préromantique. Ce mouvement déjà sensible dans le *Télémaque* de Fénelon à la fin du XVII[e] siècle (où le vers blanc n'est utilisé qu'en de rares endroits) se poursuivra jusqu'à Chateaubriand qui, par exemple, insiste bien dans la dernière préface d'*Atala* en 1805 sur la suppression des épithètes oisives qui n'étaient là, dit-il en substance, que pour créer une impression de beauté artificielle[31]. Dans cette manière de se faire plus naturelle encore que la « nature » littéraire même ne l'exigerait, la prose en vient alors à pouvoir rivaliser avec le vers dont, en un mouvement de renversement symétrique sur lequel nous reviendrons[32], les qualités formelles sont désormais senties comme de « vains artifices »[33]. Au contraire, la « nouvelle prose » naturelle relève, elle, de la (*véritable*) langue des origines (*bonnes*) de l'humanité que se doit d'utiliser toute poésie pour un homme du XVIII[e] siècle. Ce faisant, elle est non seulement du côté du beau mais aussi de celui du vrai et du bien. Et surtout, elle dit mieux

que le vers le rapport du moi au Monde dans le cadre de la constitution du genre lyrique comme avenir du genre poétique tout entier : comme l'affirme aussi l'abbé Batteux, « la Poésie est une imitation de la belle nature exprimée par le discours mesuré et la Prose ou l'Éloquence, la Nature elle-même exprimée par le discours libre »[34].

Un laideur assumée

10 Dans cette perspective, tous les défauts que l'on trouvait à la prose, on les découvre désormais dans le vers. Ainsi l'abbé Du Bos, après avoir affirmé que « la nécessité de rimer est la règle [...] dont l'observation coûte le plus et jette le moins de beauté dans le vers », ajoute : « La rime estropie souvent le sens du discours et elle l'énerve presque toujours »[35] .

11 Ainsi la boiteuse, ce serait la poésie en vers, le vers lui-même et plus la prose. Mais de son côté, la prose pourrait très bien rester noire, boiteuse et vaguement monstrueuse, que cela ne changerait rien à sa nouvelle beauté. En effet, sa noirceur, sa maigreur excessive et son caractère inachevé sont même revendiqués comme autant de qualités. Ainsi à la fin du XVIII[e] siècle, Évariste Parny conseille-t-il aux indigènes de Madagascar dont il publie une traduction en prose des chansons : « Méfiez vous des blancs »[36]. Ce conseil vise bien sûr les colons blancs mais pourquoi pas ne pas en faire une lecture « méta-poétique » qui présenterait comme un danger pour la poésie en prose le recours au vers blanc ou à tout autre effet de blanchissement ? Dans le même esprit, cette réhabilitation de la prose ne va pas non plus jusqu'à lui faire quitter le domaine de l'*énorme* : au contraire, cette appartenance devient à son tour une qualité. Comme le dit Diderot au milieu du XVIII[e] siècle : « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage »[37] – en quoi tiendra donc sa nouvelle beauté. Or, la prose correspond parfaitement à cette nouvelle beauté : dans l'article « rime » du *Dictionnaire philosophique,* Voltaire ne définissait-il pas les sectateurs de la prose en poésie comme des barbares[38] ?

Violence et passion : le beau monstre[39]

12 Et c'est bien à cette exigence de barbarie que répond la prose noire. Ainsi est-elle du côté des peuples non-civilisés : c'est du moins comme cela qu'Évariste Parny justifie sa pseudo-traduction en prose des *Chansons madécasses* (1787) par le fait que chez les « sauvages » de Madagascar dont il dit reproduire les chants « (la) poésie n'est qu'une prose soignée »[40].

13 Sa sauvagerie s'accompagne d'ailleurs d'une certaine brutalité. Comme le dit dès le début du XVIII[e] siècle, Houdar de La Mothe, la beauté de l'éloquence – c'est-à-dire de la prose – est faite « [d']expressions audacieuses, [de] figures hyperboliques, [d']un langage reculé de l'usage ordinaire et particulier aux écrivains qui font profession d'idées rares et de peintures énergiques »[41].

14 Car c'est bien d'énergie qu'il s'agit avec la prose : de vivacité, d'élan et de rupture – en relation avec l'éclatement du monde classique en la multitude des monades *rococo.* C'est d'ailleurs ce que traduit la pratique de Marmontel – traducteur qui semble ne s'intéresser en 1764 à *La Pharsale* de Lucain que parce que « [...] le plus grand nombre de ses vers sont brisés »[42], et qu'en cela, ils relèvent déjà de cette prose naturelle selon le cœur du traducteur qui y recourt d'ailleurs pour mettre le poète latin en français[43]. D'ailleurs vers le milieu du XVIII[e] siècle, un certain Chevalier de la Tremblaye n'avait-il pas écrit une

prière en prose entièrement composée de monosyllabes, portant à son comble la parcellisation du matériau ?[44]

15 Ce triomphe de la prose et de ses beautés propres va l'orienter à l'époque romantique vers l'exploration de toutes les noirceurs – terme entendu désormais au sens que l'adjectif peut avoir dans « humeur noire » ou *mélancolie*[45]. Loin d'être un triomphe glorieux, celui de la prose s'exprimera en effet dans le domaine de la poésie sous le signe d'une douleur proche de ce que Paul Bénichou appellera pour le XIX[e] siècle le « désenchantement »[46] : discours du réel, la prose entraîne dans le domaine poétique un triomphe de la technique comme chez Mercier qui consacre plusieurs textes de son recueil poétique *Mon Bonnet de nuit* (1784) à des sujets historiques (« Turenne »), scientifiques (« Les insectes »), critiques (« Romans ») qui riont, ni en eux-mêmes ni dans leur traitement, quoi que ce soit de poétique. À l'inverse, dans ce même ouvrage, les sujets poétiques sont mis à distance dans des textes explicitement frappés d'irréalité, généralement sous-titrés « songes » et où leur prestige est proprement défiguré. Ainsi dans le « poème » « Sémiramis », la reine légendaire est réduite à l'état de momie noirâtre [47] qui, ressuscitée par le poète en prose, se livre à une mise à plat de son propre mythe. Il en résulte un sentiment d'amertume où néanmoins la poésie en prose se complaît comme si la beauté de ce matériau résidait en fait dans sa capacité à dire le noir des choses.

NOTES

1. Christian Leroy, *La Poésie en prose française du XVII[e] siècle à nos jours,* Paris, Champion, 2001.

2. G. Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux » repris dans *La Connaissance de la vie,* Paris, Vrin, 1992, p. 155-184.

3. Cantique des cantiques, « Introduction », verset 5. La poésie biblique a toujours fourni aux partisans de la prose l'autorité d'une poésie ignorant le vers. *Cf.* Fénelon (*Lettre à l'Académie,* 1715) : « Rien n'égale la magnificence des Cantiques de Moyse [...] Toute l'Écriture est pleine de Poésie dans les endroits même où l'on ne trouve aucune trace de versification » (Paris, Hachette, 1899, p. 53). Cet argument est, du XVII[e] siècle au XIX[e] siècle, un heu commun des préfaces d'épopées en prose. Le choix de cette référence n'est donc pas seulement une accroche « gratuite » : elle renvoie bien à la question de la prose en poésie.

4. M. D. S., *Le Mont-Parnasse ou de la préférence entre la prose et la poésie,* Paris, chez Pierre de la Bresche, 1663.

5. *Cf.* Ch. Mouchel, *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance (Le débat sur le « meilleur style » dans la littérature érudite de 1555 à 1620),* Marburg, Hitzeroth, coll. « Ars rhetorica », 1990.

6. *Cf.* G. Guillaume, *J.-L. Guez de Balzac et la prosefrançaise,* Paris, 1927. Sur d'autres auteurs que Balzac, voir, par exemple, E. Bury, « Un laboratoire de la prose française : la difficile élaboration du Quinte-Curce de Vaugelas » in *Les Voies de l'invention aux XVI et XVII[e] siècles,* Montréal, 1993, p. 189-208.

7. Cité par Roger Zuber, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique* [1968], Paris, Albin Michel, 1995, p. 25. Cette comparaison rappelle (et justifie ?) la référence au « *nigra sum* » de notre titre. Dans le Cantique des cantiques, l'adjectif « noire » signifierait simplement « hâlée » (*cf.* édition Brépols de la Bible – Paris, 1969, p. 826, note 5). Ici « hâlée » est évidemment négatif

dans une civilisation où la beauté féminine était du côté du blanc laiteux. Que la prose soit par essence « noire », serait confirmé par le recours au vers « blanc » pour la poétiser et l'embellir. *Cf. infra* notes 16 et 17.

8. *Cf.* note 7.

9. Cité par B. Petermann, *Der Streit um Vers und Prosa in der Französischen Literatur des XVIII. Jahrhhunderts,* Halle, 1913, p. 77.

10. Voltaire, *Dictionnaire philosophique,* article « épopée », in *Œuvres complètes,* Paris, Garnier, 1878, tome XVIII, p. 580.

11. *Cf. supra,* note 2.

12. On pouvait déjà faire la même remarque à propos de notre référence à Chénier au paragraphe précédent sur les poèmes en prose « boiteux ». Il est d'ailleurs de fait que dans le domaine poétique peu d'écrits visent le matériau en lui-même. Tout au plus peut-on rappeler la proscription du vers « prosaïque » et du vers blanc par Vaugelas et les esthéticiens classiques.

13. Voltaire, *Dictionnaire philosophique,* article « art dramatique », *Œuvres complètes, op. cit,* tome XVII, p. 419-420. Dans ce cas, Voltaire parle de genre « bâtard » et présente la comédie comme « défigurée » par le pathétique. Le mixte comme figure de la monstruosité poétique est un élément que la poésie en prose ne cesse de décliner plus ou moins positivement jusqu'au « miracle » baudelairien d'une « prose sans rythme et sans rime » (préface des *Petits Poèmes en prose*) : *cf.,* par exemple, au XIX^e^ siècle, la figure du centaure chez M. de Guérin (dans *Le Centaure*) ou Barbey d'Aurevilly (dans *Amaïdee*).

14. Houdar de La Mothe, *Œuvres,* Paris, Prault, 1754, tome IV, « Comparaison de la première scène de *Mithridate* avec la même scène réduite en prose », p. 415. Le thème de l'avorton est à mettre en rapport avec celui de l'impuissance : *cf.* Voltaire, *Dictionnaire philosophique,* article « art dramatique », *op. cit.* p. 417 : « Fénelon fit son *Télémaque* en prose parce qu'il ne pouvait le faire en vers » et le mot « impuissance » est explicitement utilisé dans le même contexte (p. 420). Ce thème de la réduction se retrouve constamment dans la problématique de la poésie en prose : dans les titres (*cf.* encore les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire au XIX^e^ siècle) ; dans l'esthétique du fragment (par exemple pour la traduction par morceaux des *Poésies d'Ossian* à partir des années 1760) ; dans le fait que les tragédies et les épopées en prose tendent à devenir de plus en plus courtes du XVII^e^ siècle à la période pré-romantique : ainsi la tragédie en prose de Landois, *Silvie* (1742), n'est-elle plus qu'« en un acte ». De même, les poèmes épiques en prose ne comptent plus fréquemment que six chants. Ainsi Rousseau qualifie son épopée – en quatre chants – *Le Lévite d'Ephraïm* de « petit poème en prose » (*cf. Œuvres complètes,* Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. II, « Premier projet de préface », p. 1205).

15. G. Guéret, *La Guerre des auteurs* (1671), page 4 – cité par R. Zuber, *op. cit.*

16. *Cf. supra* note 8, l'expression « affecter la parure » – c'est aussi l'image du geai (noir...) qui se pare des plumes du paon. Voir La Fontaine, *Fables,* IV, 9, « Le geai paré des plumes du paon ». Cette référence à la Fontaine n'est pas gratuite : praticien d'un vers « libre », le fabuliste a composé un certain nombre de fables dont il est possible de faire une lecture métapoétique concernant les rapports vers-prose : par exemple « la cigale et la fourmi » (*Fables,* I, 1).

17. Ce dernier mètre est d'ailleurs explicitement recommandé par D'Alembert pour qui « Les vers de huit syllabes sont ceux qui doivent le plus fréquemment se trouver dans la prose harmonieuse » (*Œuvres,* Paris, 1822, IV, « Mélanges littéraires », p. 530).

18. On sait que dans ses « Instructions à M. le Metteur en pages », A. Bertrand donne encore, en 1842, comme « *règle générale* » de « blanchir » comme si le texte était de la poésie : « [...] M. le Metteur en pages [...] jettera de *larges blancs* entre les *couplets* comme si c'était des strophes en vers » (*Gaspard de la nuit,* Paris, Payot, 1925, page 301). Le recours au vers blanc donne la prose mesurée d'un Marmontel par exemple. *Cf.* Musset *in* « Le poète déchu » : « Il y avait au siècle dernier un prosateur qui écrivait en vers de huit pieds ; je crois que c'était Marmontel. » (*Œuvres complètes en prose,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, page 317). L'emploi de

l'expression « vers blanc » n'est pas absolument propre : elle devrait être réservée (comme c'est le cas aux XVIII[e] et XIX[e] siècles) au vers non rimé. Par exemple, Voltaire traduit en vers blancs certaines scènes de *Jules César* de Shakespeare. L'expression semble venir de l'anglais « blank verse » qui désigne le pentamètre non rimé. Les partisans de la poésie en prose se sont servis du modèle fourni par le vers blanc anglais pour en tirer la preuve qu'on pouvait écrire de la poésie sans vers car en français la notion de vers est impensable sans l'existence de la rime : un vers sans rime devient de la prose. À partir de là, l'expression a valu pour toute structure rappelant en prose celle de l'alexandrin, du décasyllabe, de l'octosyllabe ou de l'hexamètre – indépendamment de tout contexte poétique.

19. En 1738, l'abbé de Roussy compose ainsi une épopée *Aurélia* sur la prise d'Orléans par Jeanne d'Arc où il présente son héroïne entourée du « riant Clermont » ou de l'« aimable Dufort » sur le modèle des épithètes de nature homérique ; de même, pour désigner la mer du Nord, Bitaubé parlera, dans son épopée des *Bataves* (1773), du « séjour ténébreux de la tempête » situé « vers le pôle septentrional ». C'est dans ce cas que l'on parle de « prose poétique ». *Cf.* A. Chérel, *La Prose poétique française,* Paris, L'Artisan du livre, 1940.

20. Ch. Sorrel, *Le Guide de l'Histoire de France,* appendice à la *Bibliothèque française,* Paris, 1664 – cité par R. Zuber, *op. cit.,* p. 25.

21. Au sens d'« harmonie qui résulte d'un certain arrangement des mots » (*cf.* article « nombre », *Dictionnaire encyclopédique Quillet*).

22. Voir aussi, par exemple, l'article « Harmonie du style » dans Marmontel, *Éléments de littérature de Paris,* Maumus, 1830, t. III, p. 8-33.

23. *Cf. Principes de la littérature,* Paris, Dessain, nouvelle édition, 1777, vol. I (« Les beaux-arts réduits à un même principe »), « Troisième Partie », chapitre VI, p. 195.

24. Un peu de la même manière que dans les années 1660, *Le Mont-Parnasse* donnait à l'oeuvre de Guez de Balzac, sacré « poète en prose », une place à part entre les vers et la prose.

25. De Jean-Jacques Rousseau (1791), I, p. 43.

26. *Cf. supra* note 21.

27. *Cf.* aussi D'Alembert qui, à la faveur de ses *Réflexions sur l'élocution dramatique,* reconnaît que poésie en vers et prose stylée ont « chacune [...] une sorte de mélodie qui leur est propre » – D'Alembert, *Œuvres,* Paris, Belin, p. 821.

28. *Cf.* « [...] d'un seul de ses regards [elle] se rend maîtresse de mon cœur ». Houdar de la Mothe, « La libre éloquence », in *Œuvres,* Paris, Prault, 1753, tome II, p. 531-540.

29. *Mercure,* avril 1731, p. 648. Si le « naturel » n'exclut pas la « noblesse » c'est que celle-ci n'est pas sentie comme un élément artificiel du côté de la pompe, mais comme la manifestationmême du beau dans la nature.

30. Nous empruntons cette distinction aux préromantiques allemands, en particulier F. Schlegel. *Cf.* J. Monroe, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Political Genre,* Ithaca, Cornell University Press, 1987.

31. Chateaubriand, *Atala,* Paris, Garnier-Flammarion, 1964 : « Le style, dégagé des épithètes qui l'embarrassait, marche peut-être avec plus de naturel et de simplicité. » – « Préface de 1805 », p. 53.

32. *Cf. infra,* III, B. (« Une laideur assumée »), le motif du vers défiguré.

33. Bien avant cette date, en 1609, R. Bouchet dans la préface de sa pastorale *Sidère* mettait déjà explicitement en relation le choix de la prose et l'idée de nature : « J'ai voulu expérimenter, écrivaitil, si la naturelle beauté de notre langue remplirait la scène sans être relevée de nombre, de mesure et de rime ». Et pour lui, la réponse était évidemment oui. *Cf.* aussi sur les défauts du vers, l'article « Harmonie du style » de Marmontel qui fait la liste de tous les poètes dont les vers sont durs : Racine, Boileau, La Mothe (*op. cit.,* t. III, p. 11-12). De même, là où on parlait de richesse du vers, on parle aussi de clinquant et/ou au contraire de style sans éclat : « De combien de traits vifs et enlevans la rime et la mesure n'émoussent-elles pas la pointe ? » demande le père

Toumemine dans une lettre de 1730 à La Mothe (Cité par l'abbé Trublet *in Mémoires pour servir à l'histoire de MM. Fontenelle et de Lamothe,* 1759, page 411). Enfin, la distinction qu'on opère très souvent au XVIII[e] siècle entre poète et versificateur allait faire du poète en vers un maniaque (le métromane) somme toute peu différent d'un animal voire d'une machine (*Cf.* Voltaire lui-même qui parle de la « mécanique du vers » et qui, à propos de Louis Racine, écrit qu'« il la connaissait aussi bien que son père » (mais il) « n'en avait ni l'âme ni les grâces ». [*Catalogue alphabétique de la plupart des écrivains qui ont paru dans le siècle de Louis XIV* – 1752, *Œuvres,* Paris, t. XIV, p. 118]). On comprend dans ces conditions que le rédacteur de la *Bibliothèque des Sciences et des beaux-arts* note en 1776 que la prose de l'abbé Reyrac, auteur très admiré d'un Hymne au soleil (1776) « [...] est plus poétique que la plupart des vers qui ont paru en France depuis des années » (Bibliothèque des Sciences et des beaux-arts, 1778, vol. 49, p. 176). Dans cette perspective, le modèle du beau en poésie tend d'ailleurs à s'inverser et le vers est estimé en fonction de son degré de ressemblance avec la prose non poétique : c'est ainsi que l'académicien Duclos fait l'éloge de vers qu'il a lui-même composés en disant : « Cela est beau comme de la prose ». *Cf.* L. Le Bourgo, *Un Homme de lettres au XVIII[e] siècle, Duclos,* Bordeaux, 1904, p. 140. L'anecdote est rapportée par La Harpe dans son *Cours de littérature* (tome VIII, p. 269). Les vers en question étaient ceux d'un livret d'opéra, *Les Caractères de la folie* (1743) : « Que les plaisirs augmentent nos ardeurs :/Règne, amour, règne dans notre âme,/Qu'à jamais ton feu nous enflamme,/Épuise tes traits sur nos cœurs ». On notera que le recours à la prose en poésie « lyrique » (au sens classique d'opéra tout d'abord comme au sens général de poésie) pose moins de problème que pour la tragédie ou l'épopée dans la mesure où le lyrisme implique un accompagnement musical qui rend inutile la versification comme substitut à cet accompagnement. Ce n'est donc pas un hasard si le triomphe esthétique de la prose s'opère dans un contexte musical. On rapprochera enfin l'affirmation de Duclos de celle de Robinet en 1668 à propos du *Don Juan* de Molière : « Cette prose est si théâtrale/Qu'en douceur le vers elle égale » (cité par B. Petermann, *op. cit.* page 16). À la différence de la tragédie, la comédie, d'emblée vouée au bas, n'excluait pas le vers, voire appelait la prose. Le succès de la grande comédie moliéresque en prose fut un argument de légitimation de l'usage de la prose en poésie (tragique) dès la fin du XVII[e] siècle. Sur la notion de vers « prosaïque », *cf.* par exemple le père du Cerceau (*op. cit.*).

34. Abbé Batteux, *op. cit.* t. I, chapitre VI, p. 47.

35. Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* Utrecht, 1732, t .I, p. 188.

36. Évariste Parny, *Œuvres,* Paris, Dupont et Cie, 1827, t. II, *Chansons madécasses,* « chanson cinquième », p. 11.

37. Denis Diderot, *Œuvres esthétiques,* Paris, Garnier, 1988, *De la Poésie dramatique,* – chapitre XVIII « Des mœurs » (1758), p. 259. C'est cette esthétique du barbare qui explique le succès de la version française en prose des *Poésies d'Ossian* de MacPherson, traduite par Turgot, Suard, Diderot et bien d'autres.

38. *Op. cit.* t. XX, p. 373 : « Nous apprenons qu'il s'élève une petite secte de barbares qui veut qu'on fasse désormais des tragédies en prose [...]. Ah barbares ».

39. On notera que cette expression sert à qualifier le centaure dans le poème en prose homonyme de M. de Guérin : être mixte – *a priori* négatif – le centaure est ici définitivement vu de façon positive.

40. *Op. cit.* « Avertissement », page 4. On a ici affaire à une sorte de laïcisation du thème de la poésie « sans versification » de la Bible. Mais c'était déjà le cas de la poésie des Sévarambes qui sous la plume de Denis Vairasse à la fin du XVII[e] siècle adressaient leurs prières au Soleil en recourant à la prose (D. Vairasse, *Histoire des Sévarambes*, Paris, Barbin, 1677).

41. *Œuvres,* t. IV, p. 413-415.

42. Marmontel, *La Pharsale de Lucain traduite en français,* Paris, Merlin, 1766, « Préface », p. V-VIII. Sur la violence de la prose, qui « frappe », « terrasse », « arrache », voir aussi L.-S. Mercier sur Rousseau (*cf. supra* note 25). Et Mercier de dire que cette éloquence « peut se nommer poésie ».

43. Ce choix de Lucain, neveu de Sénèque, n'est pas non plus un hasard si on admet qu'il témoigne du désir de rompre avec une prose périodique d'esprit cicéronien pour pratiquer la *brevitas* sénéquéenne – *cf. supra* note 5.
44. Le poème commençait par ces mots : « Ô toi qui, tel que le dieu que nous a peint le plus grand des Grecs… » *Cf.* la *Correspondance littéraire de Grimm et Diderot,* août 1780 (édition de 1877-1882), p. 320-321.
45. Il y a un poème en prose de Mercier qui s'intitule « Mélancolie » : *cf.* L.-S. Mercier, *Mon Bonnet de nuit,* Paris, 1784, t. III, p. 296-302. De même Madame Rolland en compose un du même titre (mentionné par V. Clayton, *The Prose Poem in French Literature of the Eighteenth Century,* New York, 1936). *Cf.* aussi É. Parny qui dans l'« Avertissement » des *Chansons madécasses* (*op. cit.*) lie l'absence de versification de la poésie de Madagascar à la « musique simple, douce et toujours mélancolique » qui lui sert de support.
46. Paul Bénichou, *L'École du désenchantement,* Paris, Gallimard, 1992.
47. L.-S. Mercier, *Mon Bonnet de nuit,* tome II, Paris, 1784, p. 236-240.

AUTEUR

CHRISTIAN LEROY

Lycée Henri-IV (Paris) Centre de recherches révolutionnaires et romantiques (Clermont-Ferrand)

II. Les monstres de la beauté. Imaginaire et séduction

La séduction du monstre Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasques

Gisèle MathieuCastellani

1 La beauté et ses monstres... Ce séduisant intitulé semble suggérer plusieurs parcours. S'agit-il de considérer d'abord ces monstres qui, comme dans le conte de Psyché, font parfois cortège à la beauté ? Ou bien s'attachera-t-on à la métamorphose d'un objet de beauté en monstre aboyant, comme Scylla ? Ou encore à la monstruosité d'un bel hybride, comme la fabuleuse Sirène, cette femme superbe dont le corps s'achève en queue de poisson, emblème du fantastique depuis Horace[1] ? Ou encore la légendaire Mélusine, femme jusqu'à mi-corps, serpent au-dessous des « boursavits », selon Rabelais, et qui enfante de beaux enfants, tous pourtant monstrueux ? Ne conviendrait-il pas plutôt de prendre en considération le caractère monstrueux de la beauté en tant que telle ? N'y aurait-il pas, en effet, des monstres de beauté, comme il y a des monstres de laideur ?

2 Tandis que le monstre entre à la Renaissance dans le vaste paradigme des prodiges, ostentes et merveilles, Ambroise Paré le définit plus précisément comme ce qui se produit non pas « du tout contre nature », comme la créature prodigieuse, mais seulement « *outre* le cours *ordinaire* de la nature » : on est alors conduit à imaginer que la beauté peut en effet avoir elle aussi quelque chose d'*outré,* d'excessif, de non-ordinaire, et que par là elle provoque la stupeur. Mais de la stupeur à l'horreur, quel est au juste le trajet ? C'est à cette interrogation que répondent quelques mythes et légendes, ou plutôt leurs récits posent la question du lien possible entre la beauté et le monstre.

3 Parmi eux, le mythe de Méduse est sans doute l'un de ceux qui ont le plus fasciné l'imaginaire de la Renaissance et de l'âge baroque : la plus belle des trois Gorgones, dont le regard empierrant est redouté et désiré, est ce monstre à la chevelure serpentine que quelques lignes de Freud ont présenté dans sa fascinante ambivalence à la fois comme l'emblème terrible de la castration par le motif de la décapitation, et comme le symbole heureux de l'érection, par le motif de la pétrification[2]. Si Méduse, la monstrueuse Méduse, dit l'*horreur de la beauté,* et la menace qu'elle fait peser sur quiconque la voit, et plus précisément l'horreur du sexe féminin selon Ferenczi[3] la *beauté de l'horreur* séduit les

fervents de la triple Diane, tandis que *beauté et horreur* accouplées hantent les rêves macabres de l'amant baroque.

4 Un autre monstre retient également l'attention : l'hybridité sexuelle, adorable dans le mythe, terrifiante dans l'ordinaire de la vie, comme le montrait Marie Delcourt[4] séduit également l'imaginaire de la Renaissance ; Hermaphrodite, singulier produit d'une heureuse métamorphose qui lui permet de réaliser dans son corps ce que lui promettait son nom double, combinant le nom du dieu son père, et celui de la déesse sa mère, est ce beau monstre qui comble le désir de bisexualité de l'artiste maniériste.

5 D'un autre côté, le monstrueux, associé au grotesque, peut encore être l'emblème d'une beauté spéciale, lorsque l'artiste, comme Montaigne, choisit de s'opposer à la raisonnable esthétique classique, détestant l'hybride, le difforme, l'informe, pour privilégier ces chimères et ces monstres fantasques qui hantent une imagination sensible au sinueux, au capricieux ; et voici que le corps monstrueux devient l'emblème de l'écriture de l'essai et de son esthétique : « Que sont-ce ici aussi, à la vérité, que crotesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ni proportion que fortuite ? »[5]

L'horreur de la beauté : monstrueuse Méduse

6 L'image de Méduse, de l'horrible Méduse, apporte une note tragique au motif précieux pétrarquien de l'œil qui tue :

> Lorsque mon œil pour t'œillader s'amuse,
> Le tien habile à ses traits décocher,
> Par ses vertus m'empierre en un rocher,
> Comme au regard d'une horrible Méduse[6].

7 Muret, commentateur des *Amours,* rappelle à ce propos la fable concernant les filles de Phorque, et d'abord l'étymologie du mot Gorgone, « car Gorgon en grec est à dire terrible & hideux à voir » :

> Les Gorgones se nommaient Euryale, Sthénon et Méduse, desquelles Méduse seule était mortelle, les deux autres immortelles. Celles-ci eurent le chef couvert d'écailles de Dragon, les dents longues comme celles d'un Sanglier, & des ailes, à tout lesquelles elles volaient par l'air. Avaient d'avantage cette propriété, que ceux qui les regardaient, soudain étaient changés en pierres [...] ; mais ceux qui en parlent plus selon la vérité comme un nommé Serein[7] & autres, disent que les Gorgones furent au vrai douées d'excellente beauté : tant que ceux qui les voyaient, en devenaient tout étourdis, et hors de sentiment : d'où l'on a pris l'occasion de feindre, qu'ils se convertissaient en pierres[8].

8 Ce commentaire ne manque pas d'intérêt : l'humaniste souligne, certes, la monstruosité des sœurs hybrides, dont l'animalité croise l'humanité, la « hideuse forme » qui leur vaut leur nom, mais il n'oublie pas de signaler leur « excellente beauté », et choisit de déclarer « selon la vérité » la version légendaire qui l'atteste ; l'érudit propose alors une interprétation subtile[9], en attribuant la beauté même du monstre à la fascination qu'il exerce, en un étrange alliage de séduction et d'horreur, et il renvoie à la stupeur que provoque une étonnante beauté l'étourdissement, la perte de connaissance, l'engourdissement des sensations. Il faut en effet que l'horrible Méduse soit excellemment belle pour que sa vue suscite la stupeur. Liée au symbolisme du serpent, par sa chevelure faite de serpents dressés, et engendrant des serpents : « Le sang fut bien maudit de la Gorgone face/Qui premier engendra les serpents venimeux ! »[10], elle est par

là même figure de la dangereuse séduction. Méduse dit ainsi d'abord chez Ronsard le danger de l'aliénation, la perte de contrôle :

> Légers Démons [...]
> Dites Courriers [...]
> Rasant nos champs, dites, a'vez vous point vu
> Cette beauté qui tant me fait la guerre ?
> Si de fortune elle vous voit çà bas,
> Libres par l'air vous ne refuirez pas,
> Tant doucement sa douce force abuse :
> Ou comme moi esclave vous fera
> De sa beauté, qui vous transformera
> D'un seul regard ainsi qu'une Méduse.[11]

9 Et l'horreur de la pétrification : « Doux est son ris, qui la Méduse même / Endurcirait en quelque roche blême »[12]. La hantise de l'empierrement constitue en effet le motif central d'un Éros craintif, qui célèbre le servage tout en redoutant la perte de franchise :

> Dedans le corps de ma belle Pandore
> Se mit l'esprit, lequel pierre me rend,
> De la Gorgone au regard empierrant,
> Bien que son chef sans serpents se redore.
> Son seul regard me durcit en rocher [...].[13]
> Mais hélas je n'ai pas le bouclier renommé
> Dont contre tous périls Vulcan l'avait armé,
> Par lequel sans danger il put voir la Gorgone.
> Au contraire à l'instant que je m'ose approcher
> De ma belle Méduse inhumaine et félonne,
> Un trait de ses regards me transforme en rocher.[14]
> On s'empierrait voyant le chef médusien.
> Que ton regard, Aimée, est pire que le sien,
> Qui tout d'un coup m'enflamme, et m'englace et m'empierre ![15]

10 Bien que le motif ne soit d'abord qu'une variante dramatique du *topos* pétrarquiste du bel œil qui tue, il se charge alors d'une force singulière, en mêlant intimement l'horreur et la séduction qui composent la figure d'une féminité désirée et redoutée, dont l'attrait tient précisément au danger. Aussi bien à la crainte de voir le monstre s'allie le désir de le voir.

11 Voir Méduse : singulier désir ! Comme si à l'horreur de la pétrification promise s'attachait précisément l'attrait d'une insensibilité souhaitée (... ou d'une heureuse rigidité ?) :

> Que n'ai-je vu Méduse au lieu de son visage !
> Las ! Je serais exempt du tourment qui m'outrage,
> M'ayant changé en roc où la mort ne peut rien.
> Donc pensant à Gorgone et à sa face extrême,
> On devrait souhaiter qu'elle eût pour notre bien
> Ou l'œil aussi hideux ou le pouvoir de même.[16]

12 L'appel à Méduse retourne le *topos*... De la crainte née de la vue d'une face au dangereux pouvoir de la métamorphose, au souhait pervers d'être transformé par le regard, l'amant baroque dit la complication d'un Éros où l'idéalisation de l'objet de beauté se double de terreur :

> Renais, renais encor, Méduse monstrueuse,
> Et transforme en rocher par ton hideux regard
> Ce mien corps transformé de maint amoureux dard [...]
> Et mon esprit quittant sa prison douloureuse [...]
> Ait un antre obscurci pour résidence heureuse.[17]

13 Le motif topique de l'œil qui voit ce qu'il n'eût pas dû voir, diversement illustré par les mythes de Narcisse, d'Actéon, de Penthée, se double alors d'un motif plus étrange, où se déclare l'angoisse que suscite le sexe féminin interdit :

> Oui, car mes traîtres yeux ont attisé ce feu,
> À cause que j'ai veu
> Ton trésor le plus cher, dont tu t'es offensée.
> Belle, que n'ai-je vu en ce point malheureux
> Le visage pierreux
> De l'horrible Gorgone, engeance infortunée !
> J'eusse été guerdonné de mon ambition,
> Et mon affliction
> Eût peut-être assouvi ta chaleur effrénée.[18]

14 L'objet de beauté, bien différent de ce qu'il était dans la lyrique pétrarquienne, se caractérise par une chaleur mauvaise, signe de perversion et d'excès. Lorsqu'il s'agit de dire l'horreur que suscite une féminité troublante, Méduse est alors associée, comme chez Jodelle, à d'autres figures, soit agents de la métamorphose, comme Méduse ou Médée, soit patients comme Myrrha, Scylla ou Arachné :

> Gorgon s'horribla bien, quand sa tête tant belle
> Se vit de noirs serpents en lieu de poil changée.
> [...]
> Mais tu es cent fois plus, sur ton point de vieillesse,
> Pute, traîtresse, fière, horrible et charmeresse,
> Que Myrrhe, Scylle, Arachne, et Méduse, et Médée.[19]

15 Le cri d'amour est un cri de haine, comme le cri de haine est un cri d'amour. Horrible *et* charmeresse : voici l'horreur liée au charme, à la pratique magicienne. À la fois agent et patient de la métamorphose, belle devenue horrible sans cesser d'être belle, plus belle encore d'être horrible, Méduse est ce beau monstre qui séduit comme Scylle. Les noirs serpents qui tiennent lieu de cheveux sont l'emblème d'une féminité monstrueuse et séduisante, monstrueusement séduisante comme celle de la Sirène ou de Mélusine : n'est-ce point un serpent qui séduisit Ève dans le jardin enchanté ? Et le serpent n'est-il pas synonyme du membre viril[20] ?

16 Méduse dit ainsi l'horreur de la beauté, d'une beauté qui sidère et empierre, qui fige le désir masculin : figure de la castration, elle porte les fantasmes d'une virilité « mal assumée », qui redoute la pétrification, tout en désirant la fermeté du roc. Vouloir être dur comme pierre, craindre d'être insensible comme le roc : les deux postulations contraires hantent ces textes où la figure serpentine de Méduse dit quelque chose d'un désir accompagné de peur. Ce monstre de beauté représente en quelque sorte l'envers du mythe pétrarquien.

La beauté de l'horreur : Hécate et ses Euménides

17 La figure de Diane, comme celle de Méduse, associe beauté et monstruosité ; mais tandis que celle-ci dit de biais l'horreur de la beauté – et du sexe féminin qui « méduse », qu'on ne peut voir sans stupeur –, celle-là déclare plutôt la beauté de l'horreur, car Diane n'*a* rien d'horrible, et pourtant elle *donne* horreur. Lumineuse déesse Lune, elle est dotée d'inquiétants pouvoirs :

> Tu es l'astre du froid et des humidités,
> Et les eaux de la mer te suivent de nature.[21]

18 Chasseresse vierge, elle traque dans les forêts ombreuses les innocentes bêtes, dont elle se plaît à faire carnage :

> Vous qui avez écrit qu'il n'y a plus en terre
> De nymphe porte-flèche errante par les bois,
> De Diane chassante, ainsi comme autrefois
> Elle avait fait aux cerfs une ordinaire guerre,
> Voyez qui tient l'épieu ou échauffe l'enferre ?
> Mon aveugle fureur, voyez qui sont ces doigts
> D'albâtre ensanglantés [...].[22]

19 « Comme régnante aux infernales ombres[23] », elle a « sur les morts puissance[24] », et « retire/Cent ans hors de l'enfer les corps sans monument[25] ». Sous ses trois aspects, Lune, Diane chassante, ou Hécate, elle allie la beauté à la sauvagerie, et sa froideur même est perverse :

> Tu me brûle et au four de ma flamme meurtrière
> Tu chauffes ta froideur ; tes délicates mains
> Attisent mon brasier, et tes yeux inhumains
> Pleurent, non de pitié, mais flambants de colère.
> [...]
> Ton œil enflé gémit, tu pleures à ma mort,
> Mais ce n'est pas mon mal qui te déplaît si fort,
> Rien n'attendrit tes yeux que mon aigre fumée.[26]

20 Ce monstre de froideur, monstre de cruauté, allie le rouge de l'ardeur mauvaise, le cramoisi violent, au blanc de l'insensibilité : « Votre blanc en plaisir teint ma rouge douleur »[27]. Et comme la Tauroscytienne dont elle est l'avatar, elle exige le sacrifice sanglant, sans pourtant s'en satisfaire :

> [...] La Tauroscytienne
> Eût son désir de sang de mon sang contenté.[28]

21 Voici que Diane est proprement monstrueuse, plus encore que Méduse peut-être, car elle rougit d'une ardeur vicieuse, d'une chaleur lubrique, bien pire que la froideur :

> D'où as-tu, sanguinaire, extrait ce naturel ?
> Est-ce des creux rochers de l'ardente Lybie
> Où tu fouillais aux reins de quelqu'aspit mortel
> Le noir venin, le suc de ta sanglante vie,
> Pour donner la curée aux chaleurs de ton flanc
> De te paître de morts et t'abreuver de sang ?[29]

22 L'œil d'Hécate n'est pas moins redoutable que celui de Méduse :

> Ô Lune ton bel œil mon heur malheurera.
> Si je tombe aux enfers, mon seul tourment sera
> De souffrir sans fin l'œil d'une Hécate tant belle.[30]

23 Le superbe sonnet frénétique en vers rapportés de Jodelle est une méditation sur l'être-Diane, et l'intime union entre beauté et horreur :

> Des astres, des forêts, et d'Achéron l'honneur,
> Diane au monde haut, moyen et bas préside,
> Et ses chevaux, ses chiens, ses Euménides guide
> Pour éclairer, chasser, donner mort et horreur.
> Tel est le lustre grand, la chasse et la frayeur
> Qu'on sent sous ta beauté claire, prompte, homicide,
> Que le haut Jupiter, Phébus, et Pluton cuide
> Son foudre moins pouvoir, son arc et sa terreur.

Ta beauté par ses rais, par son rets, par la crainte
Rend l'âme éprise, prise, et au martyre étreinte [...].[31]

24 Les trois paradigmes sont régulièrement déclinés : celui de la lumière, associé à Diane-Lune, beauté *claire* dont le lustre foudroie, celui de l'activité cynégétique, associé à Diane chasseresse, beauté *prompte* dont l'arc défie l'art de son frère, celui de la mort enfin, associé à Diane-Hécate, beauté *homicide* suscitant la terreur. Bien que les trois visages soient inquiétants, un subtil déséquilibre fait peser sur le troisième une plus forte angoisse. Les deux premières déesses règnent sur des lieux désignés par la synecdoque, le *monde haut* et ses astres, le monde *moyen* et ses forêts, la troisième, présidant au monde bas, est « d'Achéron l'honneur » : la substitution de l'anthroponyme aux toponymes, qui entraîne un cortège d'images ténébreuses, se redouble avec la mise en équivalence (grammaticale) des animaux de chaque monde, chevaux et chiens, et des redoutables Euménides : Diane-Lune et Diane chasseresse sont accompagnées d'animaux « ordinaires », Diane-Hécate de figures extraordinaires, de monstres infernaux... L'activité propre à chacune est marquée aussi par la gradation dramatique : *éclairer, chasser,* suffisent à définir les deux premières, tandis qu'il faut une périphrase redondante pour cerner la troisième, *donner mort et horreur.* Du côté d'Hécate, les mots à la rime *horreur, frayeur, terreur,* disent la qualité particulière d'une divinité dont le charme s'exerce dans la crainte qu'elle suscite :

Luis-moi, prends-moi, tiens-moi, mais hélas ne me perds
Des flambants, forts et griefs, feux, filets et encombres,
Lune, Diane, Hécate, aux deux, terre et enfers,
Ornant quêtant, gênant, nos dieux, nous et nos ombres.[32]

25 Plus inquiétants encore que les flambants feux de Lune, ou les forts filets de Diane, les griefs encombres d'Hécate infernale, déesse des ombres : si l'une orne, et l'autre quête (chasse et traque), la troisième gêne et torture. L'intime alliance de la beauté la plus brillante et de la sauvagerie la plus « infernale » se déclare dans ce sonnet qui semble pris de vertige et tanguer comme un bateau ivre sur les eaux d'une passion mauvaise.

26 Monstrueuse, Diane-Lune-Hécate ? Certes, puisqu'elle est triple en une, figure d'une beauté dont l'éclat sidère, mais monstrueux aussi l'amour qui anime son serviteur.

La beauté et l'horreur : une beauté horrible entre les os

27 La beauté peut aussi *devenir* monstre... Il suffit de la voir associée à des emblèmes de la mort pour que l'horrible se manifeste au sein même du beau :

Je mire en adorant dans une anatomie
Le portrait de Diane entre les os, afin
Que voyant sa beauté ma fortune ennemie
L'environne partout de ma cruelle fin :
Dans le corps de la mort j'ai enfermé ma vie,
Et ma beauté paraît horrible entre les os [...].[33]

28 Singulière méditation sur un portrait accompagné d'un crâne ! Par une opération volontaire de profanation, la beauté devient horrible comme Méduse, tout en restant comme elle monstrueusement belle. Une beauté horrible entre les os comble le désir de cet amant sado-masochiste. Éros et Thanatos, toujours en lutte, semblent sceller un pacte provisoire...

29 De même, mais dans un autre registre, l'indignation du poète satirique, violemment ému par la monstruosité d'une Catherine-Jézabel, magicienne maléfique, emblème du mal, cède un instant devant un spectacle fascinant, celui de l'union monstrueuse, non seulement outre nature, mais contre nature, des chiens et de la reine :

> Les chiens se sont soûlés des superbes tétins
> Que tu enflais d'orgueil, et cette gorge unie,
> Et cette tendre peau fut des mâtins la vie [...].[34]

30 Portant inscrit dans son nom-surnom de *Jézabel* le sème de la beauté, la femme-monstre, la sorcière aux pratiques maléfiques, est vue dans l'horreur d'une scène de profanation, corps ouvert, ventre ouvert. Et le spectacle horrible ne manque pas de susciter une espèce d'émotion sensuelle, qui suspend un instant la haine.

31 De Diane à Jézabel, la beauté est ainsi liée à l'horreur de la mort. Rien n'émeut plus que le spectacle rêvé d'une profanation. Dans ces trois variations sur un même thème liant beauté et monstruosité, Éros et Thanatos sont en conflit. Loin d'éteindre le désir, l'horreur l'éveille – comme dans *Le Musée noir* de Pieyre de Mandiargues. Méduse, Diane-Hécate, Jézabel, ces figures mythiques associent diversement la monstruosité à la beauté : elles ne sont belles, peut-être, que parce quelles sont monstrueuses, éveillant un désir-monstre, et elles ne sont monstrueuses que parce quelles sont belles. À côté du registre conventionnel qui idéalise « l'objet de plus haute vertu », une petite note insistante se fait entendre dans la poésie baroque, chantant les délices de l'horreur, le plaisir du déplaisir.

Hermaphrodite

32 Il en va autrement, on s'en doute, avec la figure d'Hermaphrodite. Voici un beau monstre, certes, mais un monstre bien troublant ! La bisexualité trouble en effet d'autant plus qu'elle met du désordre dans le monde, et dans le système classificatoire qui l'organise et permet de le comprendre ; et l'hermaphrodite en tant que monstre questionne les mythes et les croyances, les sciences naturelles, l'astrologie, l'herméneutique et la théologie.

33 Du côté des mythes, à côté de l'androgyne platonicien qui fonde une philosophie de l'amour, ou des amours, l'hermaphrodite attire l'attention de Léon l'Hébreu dans ses *Dialogues d'amour* traduits par Pontus de Tyard[35]. Pour répondre à Sophie qui demande « comme de lui [Mercure] et de Vénus fut engendré l'Hermaphrodite », Philon rappelle l'étiologie astrologique du monstre :

> [...] celui de qui en la nativité Vénus se trouve en maison de Mercure et Mercure en maison de Vénus, et encore plus si ils sont tous deux conjoints corporellement, est incliné en brutale et déshonnête et non point naturelle luxure : du rang desquels sont ceux qui aiment les mâles, et qui n'ont point de honte d'être agents et passifs ensemble, exerçant office non seulement de mâle mais aussi de femelle. Or est à bon droit un tel homme nommé Hermaphrodite [Hermafrodit], c'est-à-dire de l'un et l'autre sexe, né sous constellation en conjonction de Mercure et de Vénus.[36]

34 L'hermaphrodite, corps incertain, provoque l'incertitude ; ainsi lorsque Ronsard dans l' *Hymne de l'Esté* fait du printemps l'un des quatre enfants-saisons que Nature conçoit de Soleil, alors que l'été et l'hiver sont mâles et l'automne femelle, le printemps est hermaphrodite, incertain :

> Des quatre embrassements que Nature reçut
> D'un ami si ardent féconde elle conçut
> Quatre enfants en un coup : l'un fut Hermaphrodite,
> (Le Printemps est son nom), de puissance petite,

> Entre mâle et femelle, inconstant, incertain,
> Variable en effet du soir au lendemain [...].[37]

35 L'hermaphrodite interroge la science et la théologie ensemble, à cette époque où rationnel et irrationnel voisinent. Boaistuau, soutenant que « les créatures monstrueuses procèdent du jugement, justice, châtiment, & malédiction de Dieu, lequel permet que les pères et mères produisent telles abominations, parce qu'ils se précipitent indifféremment, comme bêtes brutes où leur appétit les guide », ajoute toutefois à ces causes surnaturelles des causes naturelles, soit un défaut de la matrice, soit un accident survenu durant la grossesse, hésitant entre deux types de causalité[38]. Le traité des *Monstres et prodiges* du chirurgien Paré[39] juxtapose encore dans l'étiologie du monstre causes naturelles et causes surnaturelles, celles-ci encadrant celles-là. Cependant le chapitre VI, « Des hermaphrodites ou androgynes, c'est-à-dire qui en un même corps ont deux sexes », établit l'étiologie naturelle du monstre :

> Or quant à la cause, c'est que la femme fournit autant de semence que l'homme proportionnément, et pour-ce la vertu formatrice, qui toujours cherche à faire son semblable, à savoir de la matière masculine un mâle, et de la féminine une femelle, fait qu'en un même corps est trouvé quelquefois deux sexes, nommés hermaphrodites.[40]

36 avant de laisser la parole au législateur :

> Et à ceux-ci les lois anciennes et modernes ont fait et font encore élire duquel sexe ils veulent user, avec défense, sur peine de perdre la vie, de ne se servir que de celui duquel ils auront fait élection.

37 L'un et l'autre s'intéressent au monstre hermaphrodite de Ravenne, dont les gravures, assez différentes, illustrent la conformation prodigieuse. Boiastuau :

> Lecteur, ce monstre que tu vois ici dépeint, est si brutal & si éloigné de l'humanité, que j'ai peur de n'être pas cru de ce que j'en écrirai ci-après [...] : un monstre ayant une corne en la tête, deux ailes, & un pied semblable à celui d'un oiseau ravissant 8c avec un œil au genoil, il était double quant au sexe participant de l'homme et de la femme. Il avait en l'estomac la figure d'un ypsilon, et la figure d'une croix, et si n'avait aucuns bras [...].[41]

38 Chaque marque est interprétée comme un signe par les doctes herméneutes, « lesquels disaient que par la corne était figuré l'orgueil et l'ambition [...] : par les deux sexes, la Sodomie [...] ».

39 Paré :

> On vit naître en la même ville [Ravenne] un monstre ayant une corne à la tête, deux ailes, et un seul pied semblable à celui d'un oiseau de proie : à la jointure du genou un œil : et participant de la nature de mâle et de femelle.[42]

40 Le monstre *prouve* l'importance de la seconde cause, l'ire de Dieu : ces créatures sont le produit d'une « confusion d'étranges espèces, qui rendent la créature non seulement monstrueuse, mais prodigieuse, c'est-à-dire du tout abhorrente et contre nature »[43]. Le monstre de Ravenne combine l'hybridité des espèces, humaine et animale (l'animal étant lui-même hybride, à la fois naturel, comme l'oiseau de proie, et prodigieux, comme la licorne), et l'hybridité sexuelle. Le monstre dit ici et là la sanction du péché, mais celui de Boaistuau annonce aussi le salut accordé à celui qui se repent et se convertit à Jésus-Christ, car à la différence de celui de Paré, il porte « deux signes salutaires »[44], l'upsilon et la croix.

41 Il est pourtant de beaux monstres, d'« admirables monstres », comme ceux que présente Boaistuau au chapitre XXVIII ; l'un, un mâle, avait

> deux belles têtes accomplies de toutes leurs parties, & deux faces joignantes l'une à l'autre [...] avec une proportion merveilleuse [...]. Quant au reste du corps, il était si bien fait & proportionné de tout ce qui est requis, qu'il semblait que nature se fut délectée à le faire & à le former si beau.[45]

42 L'autre, une femme à deux têtes, est encore « plus admirable que le premier, parce qu'il a vécu plusieurs ans [...]. Ce docte philosophe Lycosthène écrit une chose merveilleuse de ce monstre, car réservé la duplication de la tête, nature n'y avait rien omis »[46]. Mais si de tels monstres et prodiges peuvent provoquer l'admiration, tel n'est pas le cas de l'hermaphrodite, qui ne peut – ne doit – susciter que l'horreur.

43 L'hermaphrodite trouble, car il instaure du désordre dans le monde, marqué par une série d'oppositions réglées qui fixent le régime de la différence sexuelle : celle-ci s'inscrit très précisément à l'intérieur du système qui organise le monde, ses quatre éléments (Eau, Terre, Feu, Air), et ses quatre propriétés fondamentales (Humide, Sec, Chaud, Froid), selon un schéma différentiel, où chaque élément a une propriété de deux autres éléments [47]. La différence des sexes est l'exact reflet de cette structure : l'homme est un composé de sec et de chaud, comme le feu, la flamme ; la femme est un composé de froid et d'humide, comme l'eau, la mer. Dès lors que le monstre a les deux sexes ensemble, le système classificatoire se trouve gravement perturbé, et avec lui, l'ordre même du cosmos.

44 Quant aux Andouilles de Rabelais[48], ces étranges avatars du corps monstrueux, des « prodiges, monstres et autres précédents signes formés contre tout ordre de nature » (chap. 27), ces bêtes « farfelues » qui posent question à l'observateur : « quelles sont ces bêtes-là ? » (chap. 35), elles tiennent leur caractère déconcertant et effrayant de leur mixité : de forme phallique, elles enfantent pourtant, comme Mélusine la femme-serpent. Le texte, illustrant l'angoisse de la castration, réactive la terreur enfantine que suscite un phallus féminin réputé immortel : « navrées » lors de la bataille, les Andouilles terribles ne ressuscitent-elles pas « en bien peu de temps » ? Devant elles, une seule solution, la fuite : « Autres propos ne tint Pantagruel à la Reine, et se retira en sa nauf [...] ».

45 Dans un tout autre registre, A. d'Aubigné, lorsqu'il dessine le portrait du roi Henri III en hermaphrodite, dit encore quelque chose de cet effroi que suscite une intersexualité monstrueuse qui fascine et trouble l'observateur, le mettant « en peine » devant un être « douteux » :

> L'autre fut mieux instruit à juger des atours
> Des putains de sa cour, et, plus propre aux amours,
> Avoir ras le menton, garder la face pâle,
> Le geste efféminé, l'œil de Sardanapale :
> Si bien qu'un jour des Rois ce douteux animal,
> Sans cervelle, sans front, parut tel en son bal [...]
> Pour nouveau parement il porta tout le jour
> Cet habit monstrueux, pareil à son amour :
> Si qu'au premier abord chacun était en peine
> S'il voyait un Roi femme ou bien un homme Reine.[49]

46 C'est précisément ce monstrueux, ce douteux, qui fascinent Pontus de Tyard. Les *Douze Fables de Fleuves et de Fontaines* (1585)[50], fables d'amour et de mort, disent quelque chose d'un Éros particulier, où un fort sentiment de culpabilité rencontre l'obsession du sexe porteur de mort, et où insiste le fantasme de la bisexualité et de l'hermaphroditisme. Car tel est le paradoxe noté par Marie Delcourt[51] : si la bisexualité provoque dans la réalité une réaction d'effroi, une sorte d'horreur curieuse, elle est pourtant admirable dans le mythe, et elle suscite alors une rêverie délicieuse. L'hermaphrodite inquiète,

Hermaphrodite rassure ! Et le bel Hermaphrodite ne cesse de fasciner les artistes et les poètes maniéristes, rêvant d'avoir « les deux sexes ensemble », comme l'a montré Hocke[52] .

47 Dans ses *Fables* composées sur le modèle de l'emblème (un récit légendaire tenant lieu d'inscription, une *Description pour la peinture* tenant lieu d'image, et un sonnet-glose), Pontus de Tyard, fasciné par toutes les formes d'hybridité, comme son modèle Philostrate, s'intéresse lui aussi à ces formes minérales et animales qui entrent en composition avec les formes humaines. Ainsi le Triton de la troisième Fable :

> Il a la tête chevelue, et de couleur telle que les Grenouilles palustres : le nez ainsi qu'un homme, mais la bouche plus grande [...] et les dents comme une bête brute : il a sous les oreilles des branches ou petits ailerons, comme les poissons.[53]

48 Mais comme Philostrate il est surtout attiré par l'hybridité sexuelle : les huitième et neuvième fables mettent en scène l'auto-érotisme, l'homosexualité, la bisexualité. Pour la « Huitième Fable de la Fontaine de Narcisse », Pontus de Tyard préfère la version de Pausanias à celle d'Ovide, ajoutant ainsi à la thématique de l'auto-érotisme le fantasme de la gémellité incestueuse, propre à une forme d'homosexualité. Narcisse n'est pleinement lui-même qu'avec sa moitié féminine : « L'un et l'autre se sent être un second soi-même »[54]. Il suit de près Philostrate, dont le célèbre chapitre « Narcisse »« Narcisse » s'attarde sur le jeu complexe des reflets : « Cette source reproduit les traits de Narcisse, comme la peinture reproduit la source, Narcisse lui-même et son image »[55]. Pontus de Tyard rêve à un double féminin, tout semblable à sa moitié masculine, tandis que trois Narcisses se donneraient à voir, un Narcisse jeune homme, un Narcisse jeune fille, un Narcisse reflet de l'être double :

> Faudrait peindre une jeune fille morte, toute ressemblante à Narcisse : et faudrait qu'en un paysage solitaire et écarté, Narcisse fut couché auprès d'une fontaine, en laquelle son image se représenterait comme dans un miroir : il serait peint d'un visage mourant. *Ainsi sa sœur, son image et lui seraient tous semblables.*[56]

49 La bisexualité, qui n'est qu'un fantasme pour Narcisse abusé, se trouve « réalisée »« réalisée » dans le corps même d'Hermaphrodite. La « Neuvième Fable du Fleuve Salmace qui fait les Hermaphrodites » rappelle[57] l'espèce de viol commis par la nymphe Salmace sur le jeune garçon « rebours et dédaigneux à l'amour » comme Narcisse :

> Le jeune Hermaphrodite se dépouilla [...], et nu entra dedans le fleuve, pour se baigner : là accourut Salmace, et l'embrassant essaya de l'inciter à lui donner plaisir, mais ce fut en vain. Elle donc le tenant embrassé, impétra des dieux qu'elle ne fut jamais séparée de lui : et furent si conjoints, que leurs deux corps assemblés devinrent un. Alors Hermaphrodite par une autre requête impétra de Vénus, que quiconque entrerait dans ce fleuve, devînt composé des deux sexes, tels que sont en ce temps les hermaphrodites.[58]

50 La « Description pour la peinture » porte trace de ce rêve de bisexualité, sur le mode du *comme si :* « [...] leurs deux corps seraient (comme un commencement de transformation) déjà joints ensemble comme s'ils n'étaient qu'un, combien que la tête, les bras et les jambes fussent encore séparés ». Et c'est l'occasion de revivre une scène primitive à l'envers, le père et la mère assistant à l'accouplement monstrueux : « Vénus et Mercure se verraient en quelque image par l'air, qui, comme parlant ensemble, regarderaient cette Métamorphose ». L'épigramme redouble le rêve, promettant l'idéale bisexualité :

> Soit ainsi, dit Vénus, mais aussi vrai sera
> Que quiconque en ton fleuve, ô Salmace, entrera,
> Aura, comme vous deux, les deux sexes ensemble.[59]

51 Pontus de Tyard, à l'école de Philostrate, a su faire d'un programme pictural particulier le support de ses fantasmes : faute d'entrer dans le fleuve, Tyard fait entrer dans son livret le fleuve aux eaux métamorphiques. Le beau monstre devient le héros d'un roman rêveur de la bisexualité, autorisée par le mythe. La peinture dont rêve ici le metteur en scène est amoureuse, non seulement parce qu'elle évoque les secrets et les pièges d'Éros, mais aussi parce que, comme chez Philostrate, elle dit quelque chose des désirs du narrateur/interprète, et entend rendre amoureux qui la contemple.

52 Ce qui se donne à lire dans ces textes si divers, c'est l'ambivalence des mythes de la bisexualité, qui combinent un fantasme négatif et un fantasme positif, et l'ambivalence de la représentation de l'hybride, où le rêve réparateur croise le cauchemar… Rien de plus ambigu qu'une rêverie sur l'ambiguïté !

Chimères et monstres fantasques

53 Une réflexion sur la beauté du monstre devrait prendre aussi en compte une esthétique du monstrueux. Le refus du monstrueux fonde, depuis la *Poétique* d'Aristote et surtout l'*Épître aux Pisons* d'Horace, les principes d'une esthétique « classique ». Aussi les deux vers-formules qui chez Horace désignent le caractère fou d'une imagination se libérant des contraintes de la raison (« *velut aegri somnia, vanae/fingentur species* »), ou le caractère hideux d'une création hybride, d'un monstre (« *ut desinat in piscem mulier formosa superne* »), vont-ils devenir dans les *Essais*[60] l'emblème d'une poétique non-classique qui, comme elle choisit de recycler le rebut, le déchet, l'excrément[61], choisit aussi, pour dire le monstre que le sujet découvre en l'humaine condition et en lui-même, une écriture hybride, difforme, monstrueuse.

54 L'esthétique de la *grottesque* est explicitement revendiquée au début du chapitre « De l'amitié », comme le choix de l'in-forme et du dif-forme, du monstrueux :

> Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ai, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi, pour y loger un tableau élabouré de toute sa suffisance ; et, le vide autour, il le remplit de grotesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et l'étrangeté. Que sont-ce ici aussi, à la vérité, que grotesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ni proportion que fortuite ?
> *Desinit in piscem mulier formosa superne.*
> Je vais bien jusques à ce second point avec mon peintre, mais je demeure court en l'autre et meilleure partie : car ma suffisance ne va pas si avant que d'oser entreprendre un tableau riche, poli et formé selon l'art.

55 La citation latine disait le refus horatien du monstre hybride dans une poétique « raisonnable » : Montaigne emprunte l'image en la détournant, en la faisant passer du pôle négatif, un monstre hideux, au pôle positif, un beau monstre. Le grotesque comme catégorie esthétique issue de la *grottesque* s'apparente alors à d'autres formes aberrantes, au *fantastique,* au produit d'une imagination débridée, qui se laisse aller au délire d'inventions non contrôlées par la raison, comme au *monstrueux :* est monstre à la Renaissance, on le rappelait, tout ce qui apparaît « outre le cours ordinaire de la nature », et dont l'an-omal-ie (l'irrégularité[62]) est perçue, au prix d'un mauvais découpage des

sèmes, comme a-nom-alie (absence de règles, absence de lois), hors normes ou sans normes.

56 Grotesques et corps monstrueux, chimères et monstres fantasques acquièrent droit de cité, avec les folles imaginations :

> Dernièrement que je me retirai chez moi [...] : il me semblait ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit, que de le laisser en pleine oisiveté, s'entretenir soi-même, et s'arrêter et rasseoir en soi [...] mais je trouve,
> *variam semper dant otia mentem,*
> que, au rebours, faisant le cheval échappé, il se donne cent fois plus d'affaire à soi-même, qu'il n'en prenait pour autrui ; et m'enfante tant de chimères et de monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre, et sans propos, que pour en contempler à mon aise l'ineptie et l'étrangeté, j'ai commencé de les mettre en rolle [...].[63]

57 Aux peintures fantasques, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ni proportion que fortuite, caractérisées par leur variété et étrangeté, répondent exactement ces chimères et monstres fantasques, sans ordre et sans propos, caractérisés eux aussi par l'ineptie et l'étrangeté.

58 Toute la stratégie de Montaigne consiste à feindre la dévaluation (de l'essai, de sa matière et de sa manière) pour conduire à une subtile réévaluation et revalorisation de ce que la *doxa* tient pour rebut, pour déchet sans valeur. Le monstre hideux, figuré chez Horace par la sirène, ce corps de femme beau par le haut, horrible par le bas qui s'achève en poisson, devient ce beau monstre, dont l'hybridité séduisante emblématisé le caractère difforme de l'essai, un monstre produit par un monstre. Car tandis que le philosophe débusque le monstre dans l'homme « normal », le sujet choisit de se peindre en monstre.

59 Pour évaluer l'esthétique du monstrueux, relisons le chapitre « D'un enfant monstrueux » [64]. Un chapitre lui-même rapiécé de divers membres, corps monstrueux dans sa genèse même, puisqu'il se forme de trois embryons comme avortés. Dans le premier état du texte, en 1580 : une description froidement clinique, se refusant à tout pathos comme à tout commentaire – mais le refus du commentaire vaut ici commentaire –, d'un enfant qui présente deux corps, et une seule tête, un monstre hétéradelphe :

> Ce conte s'en ira tout simple, car je laisse aux médecins d'en discourir. Je vis avant-hier un enfant que deux hommes et une nourrice [...] conduisaient pour tirer quelque sou de le montrer à cause de son étrangeté. Il était en tout le reste d'une forme commune, et se soutenait sur ses pieds, marchait et gazouillait à peu près comme les autres du même âge [...]. Au-dessous de ses tétins, il était pris et collé à un autre enfant sans tête, et qui avait le conduit du dos étoupé, le reste entier [...] ; ils étaient joints face à face, et comme si un plus petit enfant en voulait accoler un plus grandelet [...].[65]

60 Dans le deuxième état, en 1588 : l'addition d'un autre cas de formation monstrueuse, la description d'un hermaphrodite intersexuel. Dans le troisième cas, enfin, outre l'addition d'une citation de Cicéron entre le texte A et le texte B, un commentaire terminal :

> Ce que nous appelons monstres, ne le sont pas à Dieu, qui voit en l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a comprises ; et est à croire que cette figure qui nous étonne, se rapporte et se tient à quelque autre figure de même genre inconnu à l'homme [...]. Nous appelons contre nature ce qui advient contre la coutume : rien n'est que selon elle, quel qu'il soit. Que cette raison universelle et naturelle chasse de nous l'erreur et l'étonnement que la nouvelleté nous apporte.[66]

61 Un commentaire où se combinent stratégiquement – ce n'est pas le moindre paradoxe ! – citation de Cicéron et réécriture de saint Augustin, s'accordant pour réduire le monstre à

l'inaccoutumé, pour le « naturaliser », confirmant ainsi la position « rationaliste » de Montaigne : il n'y a point de monstre sinon aux yeux d'un observateur ignorant, renvoyé à ses insuffisances, à sa méconnaissance des lois naturelles. Cet enfant monstrueux dont le double corps emblématisé la structure duelle de l'essai, miroir de l'homme double en lui-même, si Montaigne se refuse à le considérer comme un signe, une sanction et/ou un avertissement, conformément aux usages des humanistes, il le propose à notre attention comme ces histoires qui ne disent mot : « Et combien ai-je épandu d'histoires qui ne disent mot, lesquelles qui voudra éplucher un peu ingénieusement, en produira infinis Essais »[67] – comme un emblème sans devise, dont le lecteur doit composer le « mot » et la devise. Et si la lecture herméneutique traditionnelle est récusée, une autre lecture allégorique découvre dans l'enfant monstrueux le chiffre de l'humaine condition, et le portrait du peintre lui-même :

> Je n'ai vu monstre et miracle au monde plus exprès que moi-même. On s'apprivoise à toute étrangeté par l'usage et le temps ; mais plus je me hante et me connais, plus ma difformité m'étonne, moins je m'entends en moi.[68]

62 Nous voici invités à voir dans le monstre l'emblème des *Essais* et de leur monstruosité. Deux corps, une seule tête : diversité d'une œuvre marquée par la dualité et le contraste, mais unifiée par la quête d'un ordre autre, autre que l'ordre probable, mais tout aussi nécessaire. Tel le dieu structuraliste mis en scène dans la dernière séquence du chapitre, le lecteur est appelé à mettre en rapport la figure qui l'étonne et une autre figure du même genre qu'il n'a point encore aperçue. À interroger l'assortiment et la relation, d'abord peu visibles, qui régissent l'organisation de formes variées et sinueuses dans une allure à sauts et à gambades. Ainsi le chapitre « D'un enfant monstrueux » ajoute aux chapitres « De l'amitié » et « De l'oisiveté » sa petite note insistante : ces grotesques et corps monstrueux peints autour d'un centre vide, ces chimères et monstres fantasques nés dans l'oisiveté pourvoyeuse de songes et d'images troubles, s'ils sont « aberrants » aux yeux de l'ignorant soumis aux normes académiques, prennent sens comme le monstre quand ils sont resitués dans l'ensemble du texte, et deviennent le signe de la beauté originale des *Essais.*

63 Grotesque, monstrueux, fantastique, onirique : dans la poétique de l'essai, divers modèles de représentation entrent en concurrence, pictural (les grotesques), anatomique (l'informe, le monstrueux, le difforme), agricole (les herbes folles), biologique (l'excrément), anthropologique (le songe). Pour dégager du domaine de la non-valeur, ou de la contre-valeur, où les enferme la *doxa,* les indices et les emblèmes de la valeur. Le travail d'écriture se donne pour matière privilégiée ce que l'art et la science tiennent pour déchets, et pour forme idéale ce que les poétiques issues d'Horace tiennent pour rebuts, les songes d'un malade, les excréments d'un vieil esprit. Un tel geste n'est pas seulement d'impertinence ou d'insolente provocation. Chacune des séries analogiques, le grotesque, le monstrueux, le songe, l'excrément, les herbes folles, dévoile à sa façon une partie de l'anatomie de l'essai tel que Montaigne le rêve, comme corps idéal, monstre grotesque, chimère fantasque.

64 D'un monstre à l'autre, quel rapport sinon celui qu'élabore le rêve éveillé ? La belle Méduse et l'admirable Hermaphrodite fascinent un imaginaire qu'on pourrait brutalement dire misogyne, en tout cas effrayé devant le sexe et la sexualité féminins. L'une nourrit la terreur de la castration, l'autre alimente un rêve réparateur comme si le rêveur, incorporant sa partie femelle, redevenait l'androgyne originel. Quant aux monstres et chimères de Montaigne, ils transposent sur le plan esthétique le rêve

d'hybridité. Mais qu'il affole ou qu'il rassure, qu'il inquiète ou qu'il charme, le monstre est un séducteur.

65 Séduction du monstre : quel que soit le registre, quel que soit le genre de discours, herméneutique, médical ou scientifique, rationaliste, le monstre porte en lui, avec l'horreur, le charme du non-ordinaire, de l'extra-ordinaire. L'anomalie retient l'attention passionnée de l'observateur-rêveur : médecin-chirurgien s'essayant à dresser le tableau étiologique des monstruosités comme Paré, conteur compilant historiens et chroniqueurs pour dresser un répertoire des histoires prodigieuses comme Boaistuau, poète chantant les délices torturantes d'une passion noire, se plaisant dans le déplaisir comme Jodelle ou d'Aubigné, ou rêvant grâce aux images mythiques de devenir un beau monstre comme Tyard, essayiste soucieux de définir un genre hors-normes comme Montaigne, tous disent à leur manière, avec divers accents et diverses motivations, que l'anomalie questionne la norme, comme l'extra-ordinaire interroge l'ordre du monde.

66 Qu'ils s'en désolent ou qu'ils s'en réjouissent, tous déclarent de façon oblique le charme de la monstruosité, et ce puissant effet de trouble qu'elle exerce sur une imagination ouverte au fantastique.

NOTES

1. Horace, *Art poétique* : « *ut desinat in piscem mulier formosa superne* » (v. 4), cité notamment par Montaigne comme emblème du corps monstrueux de l'essai (*Essais,* livre I, essai XXVIII, « De l'amitié », éd. Villey-Saulnier, Paris, PUF, 1985, p. 183).

2. Sigmund Freud, *Das Medusenhaupt,* trad. française J. Sédat, *Digraphe,* n° 7, Aubier-Flammarion, 1976, p. 5-7.

3. Sandor Ferenczi, *Œuvres complètes, Psychanalyse III,* Payot, 1974, p. 200. Commentant ce texte, Freud ajoute que « dans le mythe, c'est l'organe génital de la mère qui est en question », et qu'Athéna, portant la tête de Méduse sur sa cuirasse, désigne la femme qu'on ne peut, qu'on ne doit approcher, « celle dont la vue étouffe toute idée de rapprochement » (*La Vie sexuelle,* Paris, PUF, 1983, p. 116).

4. Marie Delcourt, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique,* Paris, PUF, 1968.

5. Michel de Montaigne, *Les Essais, op. cit.,* p. 183 (je modernise l'orthographe).

6. Pierre de Ronsard, *Les Amours,* s. VIII, *in* M. A de Muret, *Commentaire de Ronsard,* éd. Chomarat-Fragonard-Mathieu-Castellani, Genève, Droz, 1985, p. 4.

7. Serenus, cité par Servius dans son commentaire de Virgile.

8. Muret, *op. cit.,* p. 5.

9. Pour laquelle il allègue la *Mythologie* du mythographe Noël le Comte (Natale Conti), *ibid.*

10. Cité par Muret, *op. cit.,* p. 5.

11. *Ibidem,*XXXI, p. 17-18.

12. *Ibidem,*CLXXXIII, p. 97.

13. J. Godard, *in* G. Mathieu-Castellani, *Éros baroque. Anthologie de la poésie amoureuse,* 10/18,1981, rééd. Nizet, 1986, p. 297.

14. Ph. Desportes, *ibidem,* p. 298.

15. P. de Brach, *ibidem,* p. 298.
16. S. G. de la Roque, *ibidem,* p. 297.
17. F. de Birague, *ibidem,* p. 296.
18. J. Bernier de la Brousse, *ibidem,* p. 299.
19. Jodelle, *in* Gisèle Mathieu-Castellani (éd.), *Poésie amoureuse de l'âge baroque,* Hachette, « Bibliothèque classique », 1990, p. 267.
20. S. Freud, *L'Interprétation des rêves,* Paris, PUF, 1971, p. 307.
21. Aubigné, « Hécatombe », s. LXXXVIII, in *Le Printemps,* éd. H. Weber, Paris, PUF, 1960, p. 155.
22. *Ibidem,* s. XXI, p. 80.
23. Scève, *Délie,* dizain XXII.
24. Jodelle, *in Anthologie, op. cit.,* p. 265.
25. Aubigné, « Hécatombe », in *Le Printemps,* édition citée, s. XCVI, p. 164.
26. Aubigné, « Stances VI », *ibidem,* p. 211-212.
27. Aubigné, « Hécatombe », *ibidem,* s. LXII, p. 104.
28. *Ibidem,* s. XCVI, p. 165.
29. Aubigné, « Stances XIV », *ibidem,* p. 238.
30. Jodelle, *Anthologie, op. cit.,* p. 264.
31. *Ibidem,* p. 262.
32. Je choisis de ne pas mettre de signe de ponctuation à la fin du vers 11 (comme dans l'édition originale) pour restituer une syntaxe correcte, et d'ajouter une virgule entre *flambants* et *forts* pour rétablir la triade des adjectifs qualifiant la triade nominale.
33. Aubigné, « Stances I », in *Le Printemps,* édition citée, p. 176.
34. Aubigné, *Les Tragiques,* VI, v. 348-350.
35. Éd. T.A. Perry, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1974.
36. *Ibidem,* p. 131-132.
37. Ronsard, *Hymne de l'Esté,* éd. Laumonier, Didier, 1946, tome XII, p. 40 (v. 107-112).
38. Boaistuau, *Histoires prodigieuses,* Genève, Slatkine, coll. « Fleuron », 1996, p. 66.
39. Ambroise Paré, *Des Monstres et prodiges,* Genève, Slatkine, coll. « Fleuron », 1996.
40. *Ibidem,* p. 75.
41. Boaistuau, *op. cit.,* p. 424-425.
42. Paré, *op. cit.,* chapitre III, p. 41.
43. *Ibidem,* chapitre III, p. 39.
44. Boaistuau, p. 428.
45. *Ibid.,* p. 315 et 314.
46. *Ibid.,* p. 315-316.
47. La Terre, froideur et sécheresse ; l'Eau, froideur et humidité ; le Feu, chaleur et sécheresse ; l'Air, chaleur et humidité.
48. François Rabelais, *Quart Livre,* chapitres 35-42.
49. *Les Tragiques,* livre II, « Princes », v. 773-796.
50. P. de Tyard, in *Œuvres poétiques complètes,* éd. J.-C. Lapp, Paris, Didier, 1966.
51. M. Delcourt, *op. cit.,* p. 50.
52. G. R. Hocke, *Le Labyrinthe de l'artfantastique. Le maniérisme dans l'art européen,* trad. de l'allemand (*Die Weit als Labyrinth*) par C. Helm, Paris, Gonthier, 1967, p. 183-210.
53. P. de Tyard, *op. cit.,* p. 262.
54. *Ibidem,* p. 270.
55. Philostrate, *La Galerie des tableaux,* trad. A. Bougot, Paris, Les Belles Lettres, 1991, livre I 23, p. 45.
56. « Description pour la peinture », *ibidem.*
57. En suivant le livre IV des *Métamorphoses* d'Ovide (v. 285-388).

58. *Ibidem,* p. 271.
59. *Ibidem,* p. 272.
60. Montaigne cite le premier vers dans le chapitre « De l'amitié » (I, XXVII, p. 183), le second dans le chapitre « De l'oisiveté » (I, VIII, p. 32).
61. « Ce sont ici, un peu plus civilement, des excréments d'un vieil esprit [...] », « De la vanité », III, IX, p. 946.
62. *Omalos :* uni, offrant une surface égale.
63. « De l'oisiveté », *Essais,* I, VIII, p. 33.
64. *Essais,* II, XXX.
65. *Ibidem,* p. 713.
66. *Ibid.,* p. 713.
67. *Essais,* I, XL.
68. « Du repentir », III, II, p. 1029.

AUTEUR

GISÈLE MATHIEUCASTELLANI

Université Denis Diderot (Paris 7)

La belle Ériphile

Michael Edwards

1 L'étonnant, c'est que la beauté soit un problème. Parfois, par exemple devant l'intrication inépuisable des tiges de l'arbuste penché vers la fenêtre où j'écris, je me repose en elle, il est vrai, sans poser de questions, satisfait de ce qui est et qui se présente si généreusement à la vue. Ces tiges ne demandent rien, ce buisson n'est pas ardent, les feuilles mobiles qui attestent le passage du vent répondent, tout simplement, au souffle qui tourne dans le jardin ; mais je vois aussi que ces branches confuses, anguleuses, ces traits de lumière et d'ombre verte, ne sont pas ce que d'ordinaire on appelle beau – que ce qui me plaît est en deçà de la beauté et que c'est pour cela, peut-être, que j'y trouve tant de calme. Car un beau paysage, qui peut produire en nous jusqu'à l'exaltation et même une sorte d'extase, finit néanmoins, selon tant de témoignages, par nous laisser insatisfaits, en nous appelant, dirait-on, au-delà de lui-même, comme si le plus beau paysage de la terre n'était que l'esquisse de ce qu'il pourrait être. La beauté humaine, où l'on s'attendrait à trouver la manifestation la plus élevée de la beauté, l'épiphanie même du beau, se révèle, comme on ne le sait que trop bien, un leurre dangereux où peuvent se dissimuler les maux les plus laids. Celui qui le premier imagina la sirène dut voir soudain, comme un ensemble, l'association de la beauté avec la convoitise et avec la mort, et aussi le péril de la beauté artistique, dans le chant irrésistible qui représente la contrepartie de la voix d'Orphée. Dans cette belle forme qui *surnaturalise* l'être humain, il conçut également un monstre, d'autant plus redoutable qu'il n'en a pas l'apparence.

2 La beauté qui donne sur le mal et sur la mort, la beauté monstrueuse, la beauté qui crée l'impatience d'un état nouveau de la terre imprégnée d'une beauté – comment le dire ? – réellement belle : je peux m'expliquer cela en idée, comme une pensée à contempler, à parcourir par l'intelligence, mais je sens le gouffre qui s'ouvre entre l'explication d'une chose, et même sa très solide compréhension, et le fait de la vivre, de la rendre entièrement nôtre dans des actes.

3 Je me rends compte que c'est le refus de Hegel par Kierkegaard qui reparaît ici (prise de position si importante et que je suis reconnaissant d'avoir rencontrée et revécue étant jeune), et aussi que la distinction possible entre percevoir une chose et l'éprouver dans l'exister et dans l'être a sans doute la même origine que l'ambiguïté du beau. Il me faut revenir sur un texte de la tradition judéo-chrétienne, fort connu, qui semblerait montrer

pourquoi la beauté est devenue une puissance anarchique : bénéfique ou maléfique selon les circonstances. Quand il est dit dans la Genèse que Dieu, ayant créé la lumière, vit qu'elle était « bonne », qu'il trouva « bon » le travail de chaque jour de la création, et que devant l'œuvre accomplie il « vit tout ce qu'il avait fait et voici, cela était très bon », on sent que dans le mot *tôwb* doivent se trouver aussi *beau,* et sans doute *vrai, juste,* et que sais-je encore. On sent surtout que dans cet univers où tout est bon, le *bon,* le *beau,* le *vrai,* le *réel* se fondent dans une unité qui nous est à peine compréhensible, et que cette unité est détruite au moment, un peu plus loin dans le récit, où la connaissance du mal non seulement introduit quelque chose de totalement étranger – de monstrueux, en effet – mais s'accompagne de la *connaissance* du bien, de la séparation entre le bien et la conscience qui l'observe. D'où notre tristesse à nous apercevoir, dans un monde où l'harmonie des valeurs a éclaté, que ce qui est beau est quelquefois mensonger, et que ce qui est bon est souvent laid.

4 Dans la mesure où les diverses formes de l'art ont pour tâche de produire la beauté, on peut supposer qu'elles existent à la fois pour répondre à la beauté du monde, sous forme d'éloge ou d'hymne, et puisque cette beauté est tachée d'ombre, pour mettre en évidence son dessous mauvais et sa capacité monstrueuse, et pour chercher une beauté nouvelle au cœur du visible et de l'audible. La *quête* du beau implique – logiquement mais que cela est curieux, malgré tout – une perte, un manque, une absence. L'art n'étant pas dégagé des maux du monde qui l'a conçu, il est sujet à devenir lui aussi un leurre, une tentation et parfois même un monstre. Pour saisir comment on peut vivre tout cela en profondeur, j'aimerais reprendre le théâtre de Racine, et surtout *Iphigénie.* Je sens chez Racine une grande inquiétude, et qu'en poussant la poésie de sa langue à ses limites, en parachevant le réalisable de la poésie telle qu'elle se présentait à son époque, grâce à une écoute infiniment patiente des virtualités de sons et de cadences du français, il était aussi troublé par la beauté formelle qu'il se trouvait capable d'engendrer, il se méfiait de cela même qui nous attire vers lui. Je sens surtout qu'en créant un nouveau théâtre il agissait en poète, et qu'en faisant évoluer des personnages dans des situations et dans des lieux, il ne cessait de réfléchir à la poésie, à son pouvoir et au risque qu'elle recèle.

5 Néron, le poète de *Britannicus,* cherche à saisir Junie – la beauté, l'objet du désir poétique – dans des vers (II, II) qui évoquent son apparition nocturne et qui s'emparent à distance de cette « belle image ». En écoutant sa très bonne poésie qui est en même temps une poésie mauvaise, qui provient non pas de l'amour ou de l'émerveillement mais d'une morne curiosité (« Excité d'un désir curieux... »), ne faut-il pas penser que Racine l'écoute aussi, qu'il mesure la distance entre la beauté du langage et la méchanceté de celui qui le forme, en prenant la leçon pour lui-même ? En jetant contre cette « beauté qu'on vient d'arracher au sommeil » un « monstre naissant » (*Préface*), et en répétant la scène dans le récit qui termine la pièce, où Junie passe de nouveau devant le regard de Néron sans qu'il puisse intervenir mais pour lui échapper, cette fois-ci, définitivement, Racine expose la beauté au monstrueux, à la poésie monstrueuse, pour enfin la sauver.

6 La question, cependant, est loin d'être résolue, car il y revient dans *Iphigénie,* afin de doubler Iphigénie, qui représente dans cette perspective une autre Junie, en Ériphile. Eriphile est belle par nécessité, selon une règle tacite du théâtre, et lorsqu'Achille la qualifie de « belle princesse » (III, IV) nous n'y ferions pas attention si Iphigénie, en l'appelant « belle Ériphile » (et en rendant sensible la parenté des deux mots, II, III), n'avait pas laissé deviner qu'Ériphile figure dans la pièce la beauté sous un de ses aspects. Elle est nécessairement jeune, mais ne voyons-nous pas que « cette jeune Ériphile » (I, I),

cette « jeune princesse » (III, IV), « cette jeune beauté » (I, II), représente non seulement, comme « le jeune Achille » (I, I) et la jeune Iphigénie, une sorte de jeunesse de l'humanité vouée à connaître une certaine vérité fondamentale de la condition humaine en passant par l'expérience tragique, mais la jeunesse de la beauté, la beauté que l'on découvre jeune, que l'on ne cesse de redécouvrir dans son apparente innocence, et dont la chute n'en est que plus angoissante ? Il n'est qu'à regarder Ériphile pour voir la beauté, et pour voir avec les yeux de l'esprit d'autres valeurs dont la beauté semble garantir la présence. « Le ciel a sur son front imprimé sa noblesse », dit Iphigénie (III, IV), dans un des vers les plus simples et les plus douloureux de l'œuvre.

7 Car on sait que la forme et l'apparence d'Ériphile démentent sa nature – et qu'il est difficile, en employant une telle expression, de ne pas penser aussi à la forme et à l'apparence du vers ! C'est l'*invention* d'Ériphile qui fascine. L'explication que Racine donne de ce nouveau personnage qu'il introduit dans une histoire déjà élaborée et célèbre, est tout à fait cohérente, et persuasive en ce qui concerne la résolution de la tragédie (Ériphile lui évite de faire mourir un personnage vertueux ou de faire intervenir Diane). Il est toujours possible que les raisons alléguées fussent les seules à pénétrer sa conscience. Imaginer, cependant, « une autre Iphigénie » (V, VI), donner à un personnage connu de tous les spectateurs un double sombre, comme pour dévoiler le côté obscur de ce personnage parfaitement clair, fait penser qu'Ériphile représente, dans l'économie de la pièce et dans la manière anxieuse dont Racine vit la beauté poétique, quelque chose de plus caché, de plus essentiel, qu'un moyen de dénouer la tragédie – ou bien que le sens de ce dénouement dépasse les critères conventionnels qu'il invoque. L'allusion dans la préface à « l'heureux personnage d'Ériphile, sans lequel je n'aurais jamais osé entreprendre cette tragédie », semble témoigner d'une découverte vraiment libératrice.

8 Iphigénie aussi est belle – ou mieux, elle est la beauté intrinsèque de la pièce, celle qui est menacée et qu'il s'agit de protéger. C'est elle et non pas Ériphile que l'armée regarde lorsqu'elles arrivent à Aulis : « Et déjà de soldats une foule charmée, Surtout d'Iphigénie admirant la beauté/Pousse au ciel mille vœux pour sa félicité » (I, IV). Je note en passant la beauté de la syntaxe, de ces inversions dans les deux premiers vers auxquelles on est si habitué dans la poésie classique quelles risquent de passer inaperçues, alors qu'elles font ressortir ici, dans leur tournoiement attirant, le charme que subissent les soldats et la beauté où aboutit leur regard. La poésie relève la langue au moment même où il est question du beau. Et Iphigénie n'est-elle pas déjà sauvée, en tant que beauté, ne jouit-elle pas en effet de la félicité que les soldats lui souhaitent, dans le sens qu'Ériphile est là non pas seulement pour mourir à sa place mais pour absorber tout le mal, toute la fausseté et toute la laideur psychologique dont la beauté, dans un monde imparfait, se contamine ? Autre Iphigénie, elle est aussi fille d'Hélène, « un autre sang d'Hélène » (V, VI) et même, selon un mot d'Agamemnon qui ne perçoit pas encore la justesse de sa comparaison, « une autre Hélène » (I II). On comprend la satisfaction de Racine d'avoir découvert chez Pausanias cette personne qui portait le même nom que l'héroïne à laquelle il songeait, et qui était l'enfant d'une beauté légendairement funeste.

9 Et Racine lui donne, métaphoriquement, une autre mère. Clytemnestre s'écrie (V, IV), en apprenant qu'Ériphile a révélé à l'armée sa tentative pour fuir avec Iphigénie :

> Ô monstre, que Mégère en ses flancs a porté !
> Monstre ! que dans nos bras les Enfers ont jeté.

10 L'expression de cet emportement est très précise. Si la « belle Ériphile » est également un monstre, elle est aussi la fille d'une Furie (d'une des trois Érinnyes d'après la version

grecque de leur nom, qui commence comme le sien), et ce sont ses « fureurs » (V, VI) qui l'ont déjà excitée à trahir sa rivale.

11 La tragédie a pour objet, dans l'optique où je la considère, de préserver la beauté de la contagion du mal, de chasser une beauté monstrueuse afin qu'il ne demeure qu'une beauté, disons, pure. Et pour Racine, cette œuvre salutaire qui s'accomplit dans l'action de la tragédie, semble se répéter dans la poésie même où cette action s'exprime, puisque c'est la beauté poétique aussi, l'être propre de la poésie, qu'il s'agit de purifier. Bientôt après ce moment où la monstruosité d'Ériphile est enfin nommée, Ulysse entre en scène pour prononcer le long récit dans lequel une pièce de théâtre devient finalement poème. Racine ne tire-t-il pas avantage, en effet, de ces récits qu'impose la règle interdisant de montrer la mort aux spectateurs, afin de mettre en évidence, dans des poèmes narratifs où toute l'action se transforme et culmine, le rôle de la poésie, l'enjeu d'une poétique ?

12 Après deux vers « lyriques » où il décrit les émotions qu'il ressent et auxquels je reviendrai, Ulysse dit ceci :

> Déjà de tout le camp la Discorde maîtresse
> Avait sur tous les yeux mis son bandeau fatal.

13 Racine se souvient du quatrième livre de l'*Iliade,* où la Discorde aiguillonne les deux armées et je suppose qu'on a noté qu'en grec la discorde et la déesse qui l'incarne s'appellent Éris. « Ériphile » : Racine pouvait lire ce nom dans plusieurs textes anciens, mais en le choisissant pour l'héroïne qu'il ajoute à la fiction afin qu'elle dérange l'histoire d'Iphigénie et qu'elle dérange aussi la beauté et la poésie, peut-être voulait-il qu'il signifiât « celle qui aime la discorde ». (Dans le passage du premier livre de l'*Iliade* dont il se sert pour la querelle entre Achille et Agamemnon à l'acte IV, on trouve même ce vers : « Tu aimes toujours la discorde, et la guerre, et les batailles », « aiei gar toi *eris te philè* polemoi te machai te ».) Elle sème en effet la discorde : « [...] Si troublant tous les Grecs et vengeant ma prison/Je pouvais contre Achille armer Agamemnon » (IV, I), comme si elle reprenait fatalement l'action encore plus vaste de sa mère Hélène, qui « trouble et l'Europe, et l'Asie » (IV, IV). Il suffit d'ailleurs que Clytemnestre la nomme monstre et fille de Mégère pour que la discorde s'empare aussitôt de sa propre imagination, et qu'elle demande à la mer d'engloutir les vaisseaux des Grecs dans « des abîmes nouveaux », et au soleil de retirer sa lumière. À cause de la présence d'Ériphile, une sorte de chaos menace l'ordre de la terre et du ciel, avant de descendre sur l'armée.

14 Je remarque que les vers qui nomment la discorde parviennent aussi à en triompher, dans la concorde des rythmes, l'accord des sons, et le concert d'une syntaxe renouvelée :

> Déjà de tout le camp la Discorde maîtresse
> Avait sur tous les yeux mis son bandeau fatal,
> Et donné du combat le funeste signal.
> De ce spectacle affreux votre fille alarmée
> Voyait pour elle Achille, et contre elle l'armée.

15 « Alarmée- l'armée » est plus qu'une rime très riche ; jouant sur l'étymologie d'*alarme* (de l'italien *all'arme*) elle crée une entente parfaite entre l'émotion d'Iphigénie et ce qui la provoque. Mais même les vers impeccables (sans faute esthétique) de Racine ne suffisent pas à conjurer le monstrueux. Et c'est en partie pour cela, si je l'ai bien compris, que Racine s'applique, à la fin d'*Iphigénie* et au moyen du *poème* d'Ulysse, à créer du sublime. Il devait s'entretenir du sublime depuis un moment avec Boileau, qui avait commencé sa traduction du *Traité du sublime* avant 1672 et qui la publia en juillet 1674 ; *Iphigénie* fut créée à Versailles quelques semaines plus tard. Ils semblent même avoir étudié ensemble

le texte de « Longin ». Selon le septième chapitre (le neuvième dans les éditions modernes) les vers d'Homère sur la Discorde prouvent la sublimité de sa pensée, et il est possible que Racine trouvât dans ce jugement l'idée d'adapter le passage pour son récit. Certains vers d'*Iphigénie* et de la traduction de Boileau se ressemblent (j'en parlerai), et font penser qu'ils se montraient leur travail, sans que l'on puisse dire avec certitude lequel imitait l'autre.

16 Il s'agit d'abord de faire culminer la tragédie. Lorsque tous regardent Ériphile, vouée au sacrifice, et que le souvenir d'Ulysse semble les arrêter dans une contemplation brève mais infinie : « On admire en secret sa naissance et son sort », Ériphile s'élève soudain au rang d'héroïne tragique selon le sens radical de la tragédie que Racine ne cesse d'explorer. Elle est partagée, pour me servir du vocabulaire parfaitement approprié de Pascal, entre la grandeur de sa naissance et la misère de son sort. Incarnation d'une discorde qui est celle de l'homme même, elle devient l'objet de l'« admiration » ou émerveillement d'une foule anonyme (« on ») qui s'imprègne, dans le « secret » de son être, de cette vision tragique, sublime et autre. Pour l'atteindre, tout le camp, dit Ulysse, devient « immobile », comme si l'immobilité des vents et de la mer qui dure depuis le début de la pièce n'attendait que ce court moment chargé de sens pour s'expliquer et s'accomplir. Et dans cette immobilité le camp écoute Calchas, dit Ulysse, « avec frayeur ». Ulysse s'est déjà présenté ainsi :

> Vous m'en voyez moi-même en cet heureux moment
> Saisi d'horreur, de joie, et de ravissement.

17 Le sublime ici ne réside pas uniquement dans l'extraordinaire, le surprenant, mais dans l'expérience, chez ceux qui observent la mise en scène du tragique, d'une *frayeur* religieuse, d'une *horreur* devant l'altérité divine. Car Calchas est dit aussi « plein du Dieu qui l'agitait sans doute » et en paraissant ainsi : « L'air farouche, l'œil sombre, et le poil hérissé, / Terrible », ne fait-il pas l'effet d'un monstre ? Car *monstrum* en latin signifie aussi *prodige, merveille, présage divin* ; par ses rapports avec *monere* et *monstrare,* il avertit et, surtout, il montre. (En anglais, à la fin du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^, un *monstyr* était un ostensoir.) Monstre, Ériphile répand dans l'Aulide les fureurs de Mégère, mais elle est en même temps la voie d'une révélation, et lorsqu'un dieu « parle » par la voix de Calchas, un nouveau monstrueux, une apocalypse également mais différemment terrible, effrayante, surmonte le monstrueux infernal. C'est cela, me semble-t-il, que Racine visait.

18 Et dès qu'Ériphile se tue, qu'arrive-t-il ? D'abord de la poésie :

> Les vents agitent l'air d'heureux frémissements,
> Et la mer leur répond par ses mugissements.
> La rive au loin gémit, blanchissante d'écume.

19 Il est vrai que les vers ne parlent pas de poésie mais de la reprise de la nature, et que Racine cherche toujours, comme tout poète dramatique et quel que soit le personnage qui parle, à atteindre une parole aussi juste et aussi pleine que possible. Mais ne sent-on pas tout de même qu'il célèbre aussi la poésie, dans cette beauté que semble avoir libérée, en quelque sorte, la défaite du monstre ? Chaque vers rappelle des vers de Boileau dans son *Traité du sublime.* Voici comment il traduit, dans le huitième chapitre, le passage du livre XV de l'*Iliade* où Homère décrit Hector fondant sur les Grecs comme une tempête :

> Le vent avec fureur dans les voiles frémit,
> La mer blanchit d'écume, et l'air au loin gémit.

20 Et voici, au treizième chapitre, le vers 726 des *Bacchantes* d'Euripide, au moment où les adeptes de Bacchus appellent leur dieu : « La montagne à leurs cris répond en

mugissant ». Si c'est Racine qui imite Boileau, il transforme la violence et le délire en une sorte d'émerveillement de la nature, en reprenant en outre des termes : « blanchit », « au loin », que Boileau ajoute à l'original.

21 Car tout en demeurant dans le registre du sublime, Racine exalte ici la beauté d'un monde qui renaît. Il chante le bonheur de la nature – si les frémissements de l'air sont « heureux » en premier lieu pour les Grecs, l'air lui-même semble se réjouir de cette arrivée des vents – et il chante surtout une nouvelle unité, que menaçait la discorde de la beauté sinistre et qui se reforme dans cette alliance des vents et de l'air et dans la mer qui leur « répond ». Il reprend aussi, afin de les situer dans un tout renouvelé, d'autres images de présences naturelles. Je pense d'abord à un distique célèbre (I, I) :

> Il fallut s'arrêter, et la rame inutile
> Fatigua vainement une mer immobile.

22 Dans cette poésie si évidemment ouvragée, si délectable à écouter ou à prononcer, dans cette seule rame qui idéalise la scène pour en faire un tableau figé, je vois une beauté inutile, en effet, une poésie vaine qui donne sur l'attrait d'un monde néanmoins triste. Dans le vers d'Ulysse (I, V) « Voyez tout l'Hellespont blanchissant sous nos rames », je sens que Racine saisit l'occasion de cette image que l'on déploie, parmi d'autres, devant Agamemnon pour le décider au sacrifice, afin de créer une beauté de l'imagination, une poésie qui fait miroiter un monde désiré mais irréel. À la fin du premier acte il a déjà exploré, en des moments de travail poétique intense où la poésie devient pleinement consciente d'elle-même, une sorte de perfection creuse et le leurre d'une solution fausse. À la fin de l'œuvre, dans le dernier des trois vers que j'ai cités, également d'Ulysse :

> La rive au loin gémit, blanchissante d'écume

23 Racine semble s'émerveiller lui aussi devant cette nature recommencée pour l'œil et pour l'oreille, devant cette limite entre la terre et la mer qui s'anime et qui se colore – qui manifeste la réunion des couleurs et la synthèse de la lumière. Et si la rive « au loin » est premièrement la rive de l'Aulide où attendent les vaisseaux, ne pense-t-on pas aussi aux « rivages de Troie » (I, I), à l'aboutissement du voyage au-delà de l'Hellespont ? Dans un seul vers Racine réussit à créer la beauté d'un monde renouvelé, non pas dans la seule imagination mais à la fois devant les yeux et en image, en réunissant, dans les mots « au loin », dans les deux rives de l'exister, l'ici et le là-bas, le maintenant et la venir. Après l'échec de la beauté et l'imposture d'une belle image, et à l'issue d'une crise tragique et ontologique (« sans périr, je ne me puis connaître », II, I), la beauté réussit enfin à exalter le monde et en dévoiler le possible.

24 Viennent ensuite ces vers étonnants :

> Le ciel brille d'éclairs, s'entr'ouvre, et parmi nous
> Jette une sainte horreur, qui nous rassure tous.

25 Au moment où la révélation du divin s'accomplit dans cette ouverture du ciel, l'horreur qui semble être projetée d'en haut afin de saisir tous les Grecs les « rassure ». « Rassurez-vous », avait dit Ulysse à Clytemnestre par un emploi ordinaire du mot ; Iphigénie n'est pas morte. Le mot revient grossi d'un sens extraordinaire, afin de suggérer un profond apaisement religieux, mais il agit néanmoins comme une superbe litote, qui permet à Racine de passer comme naturellement des turbulences du divin à des affaires humaines, aux pleurs d'Iphigénie, à la réconciliation d'Agamemnon et d'Achille, au retour d'Iphigénie à sa mère – de la démonstration d'une vérité absolue à la vie (presque) de tous les jours.

26 Les Grecs rassurés après l'épreuve de la terreur et de la pitié – et de l'*admiration* – rappellent les Juifs à la fin de *Samson Agonistes* de Milton, publié peu avant en 1671, que Dieu renvoie de la scène de la mort et du triomphe de Samson « With [...] calm of mind all passion spent », « Calmes d'esprit, dégagés de passion ». On sait que le vers se présente comme une interprétation de la *catharsis.* Racine s'efforce aussi dans son dénouement de créer le sublime qui vient du revirement de la tragédie et de l'éclatement et du soulagement des émotions tragiques, et il le fait, je l'ai dit, dans un poème où il célèbre à la fois la poésie dramatique, la poésie narrative, et la poésie même. Mais qu'il serait facile, en faisant tuer Ériphile et la beauté monstrueuse, en envisageant la beauté poétique de la rive qui blanchit au loin, d'oublier qu'« Ériphile » demeure toujours, et que dans le monde tel qu'il est, la beauté pure n'existe pas mais est toujours vulnérable à la corruption ! D'où le trouble que répandent dans la pièce entière ces vers d'Iphigénie. J'espère, dit-elle (V, II),

> [...] qu'un jour mon trépas, source de votre gloire,
> Ouvrira le récit d'une si belle histoire.

27 Non, ce n'est pas Iphigénie qui meurt, mais par cette allusion à une *belle* histoire qui dépend d'un trépas (qu'il ajoute au passage d'Euripide qu'il reprend), Racine ne se rappelle-t-il pas l'origine de tant de beauté dans le mal, dans la misère de notre condition ? Ne fait-il pas penser à Hélène, l'exemple même d'une beauté désastreuse d'où naissent néanmoins toute la *matière* de Troie et les grandes œuvres épiques et tragiques qui la chantent ? Et n'ouvre-t-il pas une sorte d'abîme dans son propre ouvrage, puisque la beauté d'*Iphigénie* dans sa totalité, la « si belle histoire » que nous écoutons ou que nous lisons, repose sur l'existence du mal ? De même qu'après l'« heureux moment » du terme de la tragédie (V, VI) nous nous souvenons, malgré tout, qu'Achille va mourir à Troie et qu'Iphigénie sera veuve sans l'avoir revu – que toute révélation d'un au-delà et d'une gloire à venir s'accompagne d'une prise de conscience de la vie comme elle est et comme elle persistera – de même, après la beauté d'une nature renouvelée pour les sens et dans l'imagination, nous pouvons nous dire que le problème de la beauté continue et que le monstre, en quelque sorte, demeure.

28 C'est certainement ce que pensait Racine, puisque dans la pièce suivante un vrai monstre, tapi au fond du labyrinthe de l'être, s'insinue progressivement parmi les personnages avant d'être tué, il est vrai, mais en tuant aussi. L'inquiétude de Racine poète semble particulièrement forte dans *Phèdre.* S'il s'alarme dans le *poème* de Néron sur l'apparition de Junie au cours d'une nuit sans sommeil, d'une poésie qui cherche à se saisir du réel, il semble s'alarmer dans le *poème* où Phèdre déclare, à son insu, son amour à Hippolyte (« Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée », II, V), d'une poésie qui perd progressivement le sens du réel (« Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue... ») en le suppléant. Il est tout à fait possible, malgré les autres raisons que Racine avait de quitter le théâtre en 1677, qu'après *Phèdre* il *choisît* le silence.

29 Mais voici ce que Phèdre dit de plus troublant à propos de la beauté d'Hippolyte. À la question d'Œnone : « De quel œil voyez-vous ce prince audacieux ? » (III, III), elle répond : « Je le vois comme un monstre effroyable à mes yeux ». Je note la reprise du commencement du vers à la fin, qui rappelle « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue » (I, III), et qui semble traduire à la fois l'obsession de Phèdre et la répétition existentielle malheureuse où elle se trouve prise, et surtout cette folie d'une conscience morale et d'un amour-propre blessés à fond (elle aime Hippolyte et Hippolyte le sait) qui transforme la beauté en monstre. Ce qui est *montré* ici, c'est le pouvoir de la beauté de révéler la

monstruosité de qui la contemple. Phèdre est effrayée bien davantage par ce qu'elle trouve en elle-même que par Hippolyte.

30 Et je me demande s'il ne faut pas être prêt à s'aventurer encore plus loin, en quittant Racine mais en le gardant en mémoire, à descendre à une profondeur dans la menace de la beauté que ces réflexions n'ont pas encore découverte. Que serait la beauté pour celui qui la crée, en poésie, en peinture, en musique, si elle était l'objet de l'orgueil de l'artiste, ou l'objet exclusif de son désir ? Si elle se suffisait à elle-même, dans une *outopie* où les semblances de toutes les formes de la vie seraient présentes dans une perfection close et irrespirable ? Ne serait-elle pas une tentation monstrueuse et mortelle ? Je pense, parmi les nombreuses fables des *Métamorphoses* où Ovide cherche à comprendre sa propre activité de poète, à celle d'Arachné au début du livre VI. Sans égal dans l'art de tisser, fière de son génie et de ses ouvrages, elle lance un défi à la déesse Pallas. Celle-ci, qui ne parvient pas à battre Arachné dans le concours qui s'ensuit, et qui ne trouve aucun défaut dans la tapisserie de sa rivale, la change en araignée. En tant qu'araignée, dit Ovide, elle continue de tisser des toiles comme autrefois, ou plutôt : « *antiquas exercet aranea telas* », « comme araignée elle tisse les anciennes toiles » – comme si toiles d'araignée et tapisseries étaient de même nature. En s'enfermant dans la vanité de sa propre création, l'artiste offense les dieux, ou disons l'être même du réel, si accomplie et incomparable que soit son œuvre ; son travail, sorti uniquement de lui-même, devient un piège mortel à l'instar d'une toile d'araignée.

31 N'en est-il pas de même pour le lecteur de poésie, dès qu'il se laisse prendre dans la toile de l'œuvre, dans le tissu des fictions, des images, dans le texte du langage, au lieu de passer à travers avec l'intention de mieux comprendre la vie, où il y a des choix à faire et des décisions à prendre ? On a l'impression de vivre de manière tellement plus riche en se laissant absorber par les grandes œuvres, quelles peuvent exercer une influence proprement monstrueuse, en attirant vers la beauté artistique au détriment de la beauté du monde. La beauté de la mer dans la poésie de Racine étant supérieure à celle de la mer même dans la mesure où la prosodie l'a ordonnée selon les rythmes de l'oreille et du corps, où une parole neuve lui a accordé une forme originale dans l'imagination, et où tous les intérêts des personnages semblent la remplir d'émotion, il faut parfois un effort pour se rappeler que la mer est néanmoins autrement plus belle que tout ce que l'art peut lui offrir.

32 Et la beauté de la « nature » ne peut-elle pas devenir, elle aussi, monstrueuse, dans notre façon de la considérer ? Je pense de nouveau au jardin, je me dis qu'il y a non pas une mais deux tentations auxquelles on peut céder. La charmille qui le traverse comme une colonnade semble mimer l'ordonnance d'un temple. Le verger en contre-bas, au-delà du petit ruisseau, peut évoquer un enclos ou *paradis* persan, empli d'odeurs et de fruits. « Maîtres et possesseurs de la nature » (Descartes), il nous est facile de la refaire selon les images de l'esprit, et de la perdre pour en avoir fait un espace mental. Le difficile est de l'enrichir des ressources de l'imagination sans la dénaturer. Ici par bonheur le verger, bordé d'une haie centenaire aux essences nombreuses et confuses, et soumis aux dénivellations insouciantes du sol, s'offre à celui qui s'y promène comme un lieu entièrement réel. Les troncs des charmes, lors même que leur alignement semble appeler le soleil à le parcourir d'un trait et vous plonge dans un autre souvenir, celui des pierres levées, se tordent, se couvrent de lichen et de lierre, et attirent comme très précisément « la réalité rugueuse à étreindre » (Rimbaud).

33 C’est cela, me semble-t-il, que Pope veut dire dans les *Essais moraux,* qui ne critiquent pas simplement au nom du goût le fait d’accabler le paysage anglais de châteaux et de parcs inattentifs aux configurations du terrain, mais qui, en demandant que l’on consulte « le génie du Heu », laissent supposer qu’en appréciant la nature avec un regard exclusivement esthétique on oublie d’en chercher l’être propre, on s’éloigne du soutien – de la réalité – de cette présence vivante et autre. Et si une nature esthétique devient, à force de la contempler, une absence monstrueuse et finalement effroyable, et aussi une prison qui décourage l'être moral et spirituel, je sens également ceci, qui est encore plus grave, que les entrevisions d’une nature renouvelée, si salutaires pour l’imagination et si nécessaires à l’espoir, peuvent devenir, elles aussi, des pièges. Là où la route tourne et commence à descendre, cette petite vallée de Bourgogne semble le plus souvent bien délimitée par la ligne de ses hauteurs. De temps à autre, cependant, aux moments où la brume se lève, on voit se dresser, au-dessus des pâturages, de grandes collines qui, en refluant pli après pli vers l’horizon, révèlent l’existence proche du Morvan. Cet arrière-monde qui paraît comme par enchantement, et qui enchante à son tour, qui attire vers ces lointains bleutés au-delà du tournoiement des buses, est précieux pour l’imagination et, si j’ose dire, pour l’âme. Très souvent invisible, il n’appartient pourtant pas au domaine du mystérieux, mais devient visible dès que l’écran ordinaire et matériel s’efface. Un peu irréel par sa présence fluctuante, il est néanmoins tout à fait authentique et repérable sur les cartes. Ayant son être là-bas, il est relié à l’ici par de nombreux chemins de la terre palpable. Ces apparitions d’un monde à la fois nouveau et ancien, d’une terre renouvelée qui est en même temps la terre de tous les jours, ces signes du possible de l’homme et de la communauté humaine, sont des appels, je crois, auxquels il faut répondre. Mais qu’il est agréable de les contempler, de se perdre dans l’*idée* du possible, d’écrire à son sujet ! Pour un Anglais, dire « les collines du Morvan », « the Morvan Hills », peut faire songer aux Malvern Hills, qui se dressent au cœur de l’Angleterre et qui viennent se superposer aux autres avec des souvenirs de musique et de poésie – d’Elgar, de Housman et surtout de Langland, et de l’immense vision de *Pierre le laboureur.* Qu’il est doux en effet de se reposer dans ces rêveries où des œuvres artistiques, résonnant dans la mémoire, s’associent à la beauté terrestre, où des lieux aimés et différents s’unissent ! N’est-ce pas le danger ultime de la beauté, qu’elle se mue, au moment même où elle atteint sa vocation la plus haute, en monstre ? Qu’elle devienne, quand bien même elle n’est touchée ici ni par le mal ni par la mort, l’occasion possible d’une grande infortune ? Et je me dis enfin, devant cette beauté qui est, assurément, et qui se donne comme une source de joie et comme une voie vers la découverte de soi et des autres, que de même qu’il faut sortir de la beauté poétique afin de la revivre dans les actes de la vie courante, ainsi nous devons trouver le moyen de regarder et de méditer la beauté de la terre, de l’univers, avec une telle intensité à la fois esthétique et existentielle qu’elle revient dans le moindre mouvement de l’être.

AUTEUR

MICHAEL EDWARDS

Université de Warwick (Grande-Bretagne)

« Virtue set out in her best colours » : la beauté héroïque dans la *Nouvelle Arcadie* de sir Philip Sidney

Marie Couton

1 « Poetry ever setteth virtue so out in her best colours, making Fortune her well-waiting handmaid, that one must needs be enamoured of her. Well may you see Ulysses in a storm, and in other hard plights; but they are but exercises of patience and magnanimity, to make them shine the more in the near-following prosperity »[1]. Les vertus épiques désignées ici par Sidney sont chrétiennes mais la visée esthétique porte la marque de la Renaissance. L'auteur de la *Nouvelle Arcadie* est l'héritier d'une tradition chrétienne à laquelle il donne une nouvelle expression en attribuant un rôle essentiel à la beauté. La *Nouvelle Arcadie,* cette œuvre qui a ébloui tant de lecteurs aux XVI[e] et au XVII[e] siècles, est une réflexion sur la beauté où s'expriment à la fois les certitudes protestantes de son auteur, une sensibilité personnelle et ses convictions littéraires.

2 Lorsqu'il énonce ses certitudes politiques, morales et religieuses, Sidney se situe dans la continuité d'une tradition humaniste qui a repris des éléments antiques, chrétiens et hellénistiques, comme nous allons le voir à propos de l'épisode où Musidorus fait une démonstration équestre pour prouver sa condition princière à Pamela. Il lui apparaît alors semblable à un centaure tant le cavalier maîtrise la bête, fait un avec sa monture et guide tous ses mouvements :

> But he, as if centaur-like he had been one piece with the horse, was no more moved than one is with the going of his own legs, and in effect, so did he command him as his own limbs. For though he had both spurs and wand, they seemed rather marks of sovereignty than instruments of punishment; his hand and leg with most pleasing grace commanding without threatening, and rather remembering then chastising (at least, if sometimes he did, it was so stolen as neither our eyes could discern it, nor the horse with any change did complain of it), he ever going so just with the horse, either forthright or turning, that it seemed, as he did borrow the horse's body, so he lent the horse his mind (in the turning, one might perceive the

> bridle-hand something gently stir, but indeed so gently as it did rather instil virtue than use violence).[2]

3 Ce centaure est un avatar du cheval qui doit être dompté selon une tradition qui remonte au moins à Sénèque. On trouve cette image dans l'anthologie de Nannus Mirabellius qui fut très utilisée au XVI^e^ siècle[3]. Pour Sénèque, cité par Mirabellius, l'image est assez neutre et strictement morale, il faut combattre la colère et maîtriser les passions comme on maîtrise un cheval : « quid enim prodest equum regere, et cursum ejus freno temperare, et affectibus effrenatissimis abstrahi ? »[4]. Jérôme dans la même anthologie lance un appel à la raison qui semble toujours dans la même ligne, mais qui est plus dramatique et allégorique ; le message devient aussi métaphysique avec l'introduction de la problématique de la chute :

> sensus corporum quasi equi sunt sine ratione currentes. Animo vero in aurigae modum retinet frena currentium, et quomodo equi absque rectore praecipiter ruunt, ita corpus sine ratione et imperio animae in suum fertur interitum.[5]

4 Soulignons au passage la continuité de ces ouvrages : les anthologistes humanistes comme leurs prédécesseurs christianisent les auteurs classiques en les présentant dans des collages où la visée chrétienne domine. Érasme reprend l'image à plusieurs reprises dans les *Similia* et lui donne une inflexion politique, comme Sidney. Il faut user du mors pour conduire le cheval avec mesure, c'est-à-dire dompter le peuple en le conduisant avec fermeté et douceur : « ut qui obtuso freno conatur equum domare, excutitur, equo contemnente frenum : sic qui populum vincere conatur, non satis instructus potentia, ab imperio deturbatur »[6]. C'est la méthode adoptée par Pyrocles face aux rebelles arcadiens. Mais quand Erasme utilise la même image pour blâmer les dirigeants oppresseurs du peuple et mettre l'accent sur ses souffrances, il est loin du credo aristocratique de Sidney[7] . Il met d'ailleurs l'accent sur la douceur plutôt que sur la maîtrise : « qui equos domant, primum blandiuntur, ac mollissime tractant, ut assuescunt freno, sic populus lenitate subeundus »[8]. Les *Similia* ont deux parties et l'exploitation personnelle qu'Érasme fait de l'image dans la deuxième partie de ses rubriques n'est pas nécessairement celle de l'auteur originel et elle n'est pas nécessairement non plus reprise par les utilisateurs de son ouvrage. La communauté de vues est toujours perceptible mais la visée argumentative de l'image se déplace. Lorsque Salutati utilise cette même image, l'allégorie triomphe. Selon une vision néoplatonique syncrétique et rayonnante, étayée par des spéculations étymologiques, il imagine qu'en Chiron le centaure, fils de Cronos et de la nymphe Phylire, le temps s'incarne en vie humaine et s'unit à la raison pour engendrer la vie active :

> Saturnus in equum, id est hominis vitam, ut Chyronem generet, immutatur. Equus enim primo penes matrem nutritur, deinde domatur et instruitur, demumque sub hominis obedientia servit et exercetur. Idem est progressus in vitam hominis. Primo quidem pueri lactantur et nutriuntur, secundo instruuntur et passionibus pravis domantur, tertio instructi et domiti mittuntur in exercitium. Oportet igitur tempus figurant equi, hoc est humanae vitae, sumere conjugique cum Phylire, id est ratione, ut nascatur Chyron, hoc est negociosa vita.[9]

5 On reconnaît les termes du débat de Musidorus et de Pyrocles avant leur entrée en Arcadie. Ce parcours décrit par Salutati qui de l'enfance mène à la vie active et à la guerre (*exercitium, exercise* dans l'*Arcadie*) grâce à l'éducation, c'est bien l'histoire des deux princes avant l'entrée en Arcadie, leur projet, leurs aventures initiales, ce qu'ils recherchent. À cette visée essentiellement morale se mêlent des considérations

politiques. Alors, plus nettement encore qu'Érasme, Salutati utilise le mythe pour marquer sa réticence vis à vis des aristocrates et défendre les libertés civiques.[10]

6 La démonstration de Sidney relue à la lumière de cette tradition présente plusieurs aspects. Les évolutions équestres de Musidorus manifestent d'abord un savoir-faire technique d'une part, une élégance d'autre part qui sont l'apanage des princes et des héros ; cet aspect est propre à Sidney ; il exprime son origine sociale et un goût personnel bien connu. Il s'ajoute à des préoccupations morales et politiques beaucoup plus traditionnelles. La démonstration politique de Sidney est reprise à la tradition à laquelle il donne une inflexion aristocratique : le prince doit savoir commander au corps social, maîtriser les hommes sans quoi tous les dangers de l'anarchie menacent le royaume. Nous retrouvons avec *command* et *sovereignty* les équivalents de *domare, regere,* et *imperium.* Tout le récit montre que Musidorus sait dompter le peuple sans l'opprimer. Mais l'argument est aussi moral ; si à ce stade il reste implicite, il sera amplement développé dans les derniers livres : les princes plus que les autres hommes devraient maîtriser leurs passions, comme ce Chiron initiateur d'Achille que rencontre Hercule et chez qui, dit Salutati, le savoir et la raison dominent. Le centaure a une partie charnelle et une partie rationnelle laquelle doit commander[11]. Le message de Sidney est par conséquent religieux comme celui de Jérôme, symbolique comme celui de Salutati, mais il insiste sur la beauté du geste et de l'évolution, signe de maîtrise et source d'admiration et de plaisir esthétique pour la princesse Pamela qui regarde le cheval et son cavalier :

> taking his staff from his thigh, the descending it a little down, the getting of it up into the rest, the letting of the point fall, and taking the ring, was all but one motion; at least, if they were divers motions, they did so stealingly slip one into another as the latter part was ever in hand before the eye could discern the former was ended. Indeed Dametas found fault that he showed no more strength in shaking of his staff, but to my conceit the fine clearness of the bearing it was exceedingly delightful. But how delightful soever it was, my delight might well be in my soûl, but it never went to look out of the window to do him any comfort. (*NA,* 154.)

7 Parce qu'elle est le signe de la recherche d'une excellence liée aux certitudes morales et politiques, la beauté est humaine dans la *Nouvelle Arcadie,* et elle n'est certainement pas liée aux attraits naturels d'une retraite pastorale ; seul l'égarement amoureux fait croire que l'herbe arcadienne est plus verte. Les visages, les vêtements, les comportements des héros manifestent donc la beauté qui est liée à des dispositions intérieures. La beauté de Pamela est une allégorie de la vertu royale de cette héritière du trône :

> All her parts were decked with some particular ornament – her face with beauty, her head with wisdom, her eyes with majesty, her countenance with gracefulness, her lips with loveliness, her tongue with victory – that she would make her heart the throne of pity, being the most excellent raiment of the most excellent part. (*NA,* 139.)

8 Dans la hiérarchie des composantes humaines, la primauté revient à la tête et à la raison, car tout gouvernement doit procéder d'un souverain raisonnable. Sidney célèbre la discipline en associant *greatness* et *goodness,* la grandeur politique et ce qui est bon, donnant à *goodness* son sens traditionnel religieux et métaphysique le plus fort[12]. Il valorise l'homme intérieur dans la continuité des Pères de l'Église qui étaient lus par les humanistes italiens. Pamela prisonnière au Livre III, tentée et menacée, surmonte cette crise grâce à la foi :

> But this prayer, sent to heaven from so heavenly a creature (with such a fervent grace, as if devotion had borrowed her body to make of itself a most beautiful representation); with her eyes so lifted to the skyward that one would have thought

> they had begun to fly thitherward to take their place among their fellow stars; her naked hands raising up their whole length and, as it were, kissing one another (as it might the right had been the picture of zeal, and the left of humbleness, which both United themselves to make their suits more acceptable); lastly all her senses being rather tokens than instruments of her inward motions – all together had so strange a working power that even the hard-hearted wickedness of Cecropia, if it found not a love of that goodness, yet it felt an abashment at that goodness. (*NA,* 336.)

9 Pamela regarde vers le ciel, vers le haut conformément à la théologie de Lactance. Elle est agenouillée et prisonnière, mais il ne s'agit pas de sanctifier l'humiliation. Par cette foi qui ne cède pas dans l'adversité, elle garde en prison un espace intérieur et une certitude qu'aucun assaut ne peut lui enlever. L'esthétique est héroïque, le militantisme nettement protestant. L'accent est mis sur l'unité du mouvement, la lisibilité de la forme, le côté lisse d'un ensemble convaincant, l'esthétique est classique mais privilégie l'élan, bien que Sidney parle par ailleurs d'inscription de la permanence dans *the book of beauty, the seat of beauty, the rest of beauty*[13].

10 Sidney pose ainsi la question de la beauté en regardant l'activité humaine, perspective qu'on ne retrouve dans aucun autre roman élisabéthain. Dans ces romans, les gestes relèvent le plus souvent d'un code rhétorique rigide destiné à interpréter les discours. Sidney décrit au contraire des personnages en mouvement dans le détail de leurs gestes parce que l'homme accomplit sa destinée en choisissant des actions belles. Héritier de la Renaissance européenne, il annonce Milton plus qu'il n'est contemporain de Lodge ou de Greene. La valeur du héros se manifeste par la beauté du mouvement qui impressionne le vulgaire et les personnages vicieux. Elle leur fait obscurément, et momentanément, sentir qu'elle justifierait qu'on le suive, qu'on l'écoute, qu'il survive. Ainsi se manifeste la beauté menacée mais triomphante, royale, couronnée (quand bien même ce serait de sa seule chevelure), de Pyrocles chevauchant la tempête :

> Upon the mast they saw a young man (at least, if he were a man) bearing show of about eighteen years of age, who sate as on horseback, having nothing upon him but his shirt which, being wrought of blue silk and gold, had a kind of resemblance to the sea on which the sun then near his western home did shoot some of his beams. His hair, which the young men of Greece used to wear very long, was stirred up and down with the wind, which seemed to have a sport to play with it, as the sea had to kiss his feet; himself full of admirable beauty set forth by the strangeness both of his seat and gesture, for, holding his head up full of unmoved majesty, he held a sword aloft with his fair arm which often he waved about his crown as though he would threaten the world in that extremity. (*NA,* 7.)

11 Nous avons vu jusqu'ici la recherche de la beauté et la force de la beauté maîtrisée liée aux certitudes chrétiennes sur son origine. Mais Sidney n'est ni Salutati ni saint Jerôme. Il montre dans son récit les limites pratiques d'une référence à un tel cadre, tout en maintenant le principe de la foi. Dans l'expérience des personnages, la beauté est aussi une rencontre et une rencontre beaucoup plus problématique, qui les conduit à s'interroger sur ce à quoi tient la beauté et ce vers quoi elle mène. Premièrement, Sidney voit les limites de l'aspiration néo-platonicienne tout en montrant la force de cette aspiration. Le néoplatonisme est précisément l'horizon d'attente du roman dans cette ouverture où les bergers Klaius et Strephon amoureux d'Urania la célèbrent dans des discours émouvants, heureux semble-t-il de l'absence de l'aimée au nom symptomatique. Ces bergers ne réapparaissent pas dans le roman et la chasteté de la contemplation désintéressée de la beauté nous est donnée comme un cadre pour juger les conduites beaucoup moins désintéressées des personnages, qui vont être pointées par le narrateur.

Ce début néoplatonicien qui ne figurait pas dans l'*Ancienne Arcadie (the Old Arcadia)* désigne la *Diane* de Montemayor, une des sources de Sidney, comme une belle fiction littéraire. La vie décrite dans la *Nouvelle Arcadie* est plus complexe et offre des contrastes plus âpres. Le néoplatonisme est d'ailleurs déconsidéré par le comportement de Basilius. Cet époux et amant lamentable croit éprouver des sentiments néoplatoniques et reconnaître en Zelmane une incarnation ou une visitation de la divinité ; mais c'est une parodie d'incarnation. Le roi est dépeint tombant à genoux comme la gouvernante de Danaé devant la pluie d'or :

> Basilius made no great haste from hehind the tree till he perceived she had fully ended her music; but then, loath to lose the precious fruit of time, he presented himself unto her, falling down upon both his knees and holding up his hands – as the old governess of Danae is painted when she suddenly saw the golden shower: 'O heavenly woman, or earthly goddess'said he [...]. (*NA,* 226.)

12 Aveugle aux réalités et à ses désirs, le roi descend l'escalier de la connaissance au lieu de le monter. Il voit la venue de Zelmane comme une sorte de miracle mais Sidney qui ne croit pas aux miracles ni au culte des saints dit fermement que la sénilité menace[14].

13 En règle générale, la rencontre concrète de la beauté provoque une aliénation, une sidération dit Sidney, *a lightening of beauty.* Ce n'est qu'avant de tomber amoureux que Musidorus peut définir la beauté comme un simple mélange matériel de pigments rouges et blancs. Le désir naît de la vue de la beauté et cette vue renouvelle le désir. La beauté entraîne la passion et la passion s'attaque à la beauté. Ce désir scopique induit une déstabilisation dont le récit explore les implications. La description de personnages égarés et souffrants trouble alors la démonstration des liens entre beauté et vertu et Sidney décrit des amants constamment déchirés entre enfer et paradis[15]. Il célèbre au contraire dans l'*Apologie* la vraie beauté, qui est celle de Dieu et l'idéal du poête, David, selon une vue que partagent Pétrarque ou Levinus Lemnius. La poésie des amants du roman, toute humaine, est beaucoup plus tourmentée, mais la reconnaissance de cette prééminence divine est assez présente pour accentuer les dilemmes des princes : le discours amoureux change l'angle de l'argumentation de l'*Apologie.* Il ne réfère plus toute la création au Créateur, il présente une problématique où l'homme est comparé aux bêtes et s'interroge sur sa spécificité[16]. Sidney savait bien d'ailleurs que le Psalmiste était aussi l'amant de Bethsabée[17].

14 Les personnages de Sidney croient que le regard s'aiguise au contact de la beauté, mais le récit montre que sa vue est maîtresse d'erreurs morales et facteur d'aveuglement. Dans le livre II les personnages amoureux les plus lucides rencontrent celui ou celle dont ils ne se lassent pas de dire la beauté et ne le ou la reconnaissent pas, alors même qu'ils sont en train d'exprimer leur obsession pour l'amant. L'amour d'Amphialus pour Philoclea est une obnubilation par une « belle image » qui le conduit à oublier tout principe moral et tout sens commun, en donnant à ce terme ses significations élisabéthaine et moderne. Cette image lui cache l'horreur de la guerre qu'il répand :

> And now the often-changing fortune began also to change the hue of battles, for at the first, though it were terrible, yet terror was decked so bravely with rich furniture, gilt swords, shining armours, pleasant pencels, that the eye with delight had scarce leisure to be afraid; but now all universally defiled with dust, blood, broken armours, mangled bodies, took away the mask and set forth horror in his own horrible manner. But neither could danger be dreadful to Amphialus' undismayable courage, nor yet seem ugly to him whose truly-affected mind did still paint it over with the beauty of Philoclea. (*NA,* 344.)

15 Gynecia reine jusqu'alors belle et vertueuse, tombe amoureuse de Pyrocles beau et vertueux et retourne cet amour en jalousie de sa fille et rivale qui est la beauté, la vertu et l'innocence mêmes. L'amour qui fait voir à Gynecia la beauté de Pyrocles lui donne de Philoclea une vision horrible[18]. Les expériences d'Amphialus et de Gynecia sont toutes deux liées à la figure particulièrement innocente de Philoclea que Sidney utilise pour montrer la proximité inquiétante du beau et de l'horrible. Par un glissement désastreux, le contact avec la beauté finit par entraîner l'apparition de l'horreur.

16 La trajectoire héroïque qui est une recherche de la droiture morale et politique et où l'esthétique est signe de cette droiture, est donc particulièrement difficile à maintenir jusqu'au bout. Les princes le confessent au début comme à la fin de leurs aventures[19]. Mais nous pouvons aller plus loin et étendre cette inquiétude au narrateur. Il nous paraît, à la fin du livre III, se poser des questions sur le point où la beauté du geste héroïque bascule et où on ne voit plus que l'horreur de la destruction de la chair humaine :

> Some lances, according to the metal they met and skill of the guider, did stain themselves in blood. Some flew up in pieces as if they would threaten heaven because they failed on earth – but their office was quickly inherited either by the prince of weapons, the sword, or by some heavy mace or biting axe, which hunting still the weakest chase, sought ever to light there where smallest resistance might worse prevent mischief. The clashing of armour and crushing of staves, the justling of bodies, the resounding of blows, was the first part of that ill-agreeing music which was beautified with the grisliness of wounds, the rising of dust, the hideous falls – and groans of the dying. (*NA,* 340.)

17 On peut lire, dans les descriptions minutieuses de combats, le goût de Sidney pour l'art martial, sa conception de l'épique et les manifestations d'une esthétique héroïque, mais une telle minutie montre aussi son attachement à une guerre indissolublement belle et horrible. Dans ces descriptions le narrateur qui emploie les expressions *the game of death, the dance of death, the music of death*[20], est troublé autant que ses personnages. Sidney indique alors un point de rupture, une tension. C'est face à la mort que l'action humaine montre sa beauté et dit son prix. La mort en creusant les visages de Parthenia et de Philoclea en exprime la perfection[21]. Sidney veut mettre à nu le ressort ultime des combattants par une sorte d'anatomie où il fait apparaître la cuirasse que porte l'homme nu[22].

18 Dans la *Nouvelle Arcadie,* la rencontre de la beauté est donc à la fois trop certaine et incertaine, c'est pourquoi Sidney montre ses personnages dans l'élan de l'action comme le fera la peinture héroïque ultérieure. Ce mouvement qui entraîne Pamela en prière, Pyrocles chevauchant la tempête ou Basilius implorant l'amazone, montre toujours le point d'équilibre et de rupture entre l'exaltation et la chute. Ce sont des tableaux de crise, héroïques, ironiques ou émouvants ; ils désignent aux lecteurs le point où l'équation se transforme, ils montrent des exemples (« notable images of virtues, vices and what else ») qui ne sont pas nécessairement imitables mais qui sont certainement admirables au sens étymologique. Sidney nous y fait regarder des images fortes qui imposent la nécessité d'une réflexion.

NOTES

1. *An Apology for Poetry or the Defence of Poesy,* éd. Geoffrey Shepherd, Manchester University Press, 1973, p. 111.

2. *The Countess of Pembroke's Arcadia (The New Arcadia),* éd. Skretkowicz, Oxford, 1987, p. 153. Toutes les citations de la *Nouvelle Arcadie* de cet article sont empruntées à cette édition désignée sous l'abréviation *NA* suivie de l'indication de la page de la citation.

3. Dominicus Nannus Mirabellius, *Polyanthea,* Cologne, 1541. La première édition date de 1503. Gessner dans sa *Bibliotheca* indique uniquement que cet auteur est « civis albensis ». Le British Museum possède 10 éditions de cette anthologie dont une aurait été utilisée et annotée par Henri VIII.

4. *Rubrique ira* (158v) : « à quoi bon maîtriser son cheval et tempérer son cours d'un mors si on est entraîné par les passions les plus effrénées ? »

5. *Rubrique anima* (31r) : « les sens des corps sont comme des chevaux galopant sans [le] gouvernement [de la raison] ; alors que l'âme tient les mors de notre course à la façon d'un aurige et de même que les chevaux sans cavalier pour les diriger sont emportés tête baissée à l'abîme, de même le corps sans le gouvernement rationnel et le contrôle de lame est conduit de son fait au désastre. »

6. *Similia,* éd. Froben, Bâle, 1541, t. I, p. 468; éd. Leyde, 1703, t. I, p. 761 D : « celui qui s'efforce de dompter un cheval avec un mors émoussé est jeté à terre par sa monture qui méprise le mors, de même qui s'efforce de vaincre [ou de dompter] le peuple, sans avoir un pouvoir suffisant est chassé du pouvoir [perd sa souveraineté], »

7. « *Ut equus strigosus imputatur non equi culpae, sed equisonibus : Ita populus male moratus episcopis aut principibus* », éd. 1541, p. 504 ; éd. 1703, p. 600A : de même qu'un cheval efflanqué n'est pas blâmable pour cet état dont les dresseurs sont responsables, il en va de même pour le peuple mal conduit [retenu] par les évêques ou les princes.

8. Érasme, éd. 1541, p. 470 et éd.1703, p. 464 B : ceux qui domptent les chevaux commencent par les flatter et les conduire très légèrement pour les habituer au mors, de même le peuple doit être abordé avec douceur.

9. C. Salutati, *De Laboribus Herculis,* III, chapitre XI, éd. Ullman, 1947, p. 212 : Saturne se change en cheval, c'est-à-dire en la vie humaine pour engendrer Chyron. En effet le cheval est d'abord nourri à l'intérieur de la mère, puis il est dompté et instruit, et enfin il sert et exerce ses fonctions en obéissant à l'homme. Le parcours de la vie humaine est semblable. D'abord les enfants sont allaités et nourris, puis ils sont instruits et les passions mauvaises [torves] sont domptées, en troisième lieu ces êtres instruits et domptés sont envoyés vers la pratique [à l'exercice pratique ou militaire]. Il faut donc conjuguer le temps, la figure du cheval, c'est-à-dire de la vie humaine avec Phylire, c'est-à-dire la raison, pour que naisse Chyron, c'est-à-dire la vie active.

10. « *Vel Centauri sunt hommes violentie, que instar est tirannidis, nimium dimittentes frena, qui, cum faciem habeant hominis, bestialier tamen incedunt et bas libertatis solennitatespropter superbiam non impendunt. Vel per Centauros ordo designatur equestris, qui ad optimates pertinet, et per superbiam, quam equorum denotataltitudo, plebi rapiunt ius eligendorum magistratuum et aliaspopuli dignitates* » (*ibidem,* p. 224) : « Soit les centaures sont la violence de l'homme, telle celle des tyrans, qui ne souffrant aucun frein ont l'apparence d'homme mais déchoient et deviennent des bêtes et à cause de leur superbe ne respectent pas les libertés consacrées. Ou bien les centaures désignent l'ordre des

chevaliers, la noblesse, qui par superbe, dénotée par la hauteur des chevaux, arrachent à la plèbe le droit d'élire les magistats et les autres dignités du peuple ».

11. Salutati, p. 217.

12. *Greatness* et *beauty* sont associés par Pamela dans l'épisode mentionné précédemment; elle est convaincue par cette magnanimité de Musidorus: « Can I without the detestable stain of ungratefulness abstain from loving him, who far exceeding the beautifulness of his shape with the beautifulness of his mind, and the greatness of his estate with the greatness of his acts, is content so to abase himself as to become Dametas' servant for my sake? » Nous retrouvons les vertus prêtées à Ulysse (*NA,* 152).

13. *NA,* 322/4 ; 329/29 et 329/3.

14. *NA,* 125,295 et 489.

15. Musidorus décrit ainsi sa rencontre de l'amour en Arcadie: « here, and nowhere else, did his infected eyes make his mind know what power heavenly beauty hath to throw it down to hellish agonies » (*NA,* 136).

16. Pour David voir Levinus Lemnius, *De Miraculis occultis Naturae,* éd. 1628, Livre I, ch. I, p. 7. Pétrarque, *Lettres familières,* éd. Rossi et Bosco, Florence, 1942, vol. XIII, XXII, 10, p. 127. Sidney décrit ainsi le David des psaumes: « he maketh you, as it were, see God coming in His majesty, his telling of the beasts'joyfulness, and hills leaping, but an heavenly poesy, wherein almost he showeth himself a passionate lover of that unspeakable and everlasting beauty to be seen by the eyes of the mind, only cleared by faith » (*Apologie,* éd. Shepherd, p. 99) et ajoute: « [the Lord], if He gave us so good minds, how well it might be employed, and with how heavenly fruit, both private and public, in singing the praises of that immortal beauty, the immortal goodness of that God who giveth us hands to write and wits to conceive », *ibidem,* p. 137. Pyrocles décrit la naissance de la passion dans un passage qui a été ajouté dans la nouvelle version de l'*Arcadie* : « ere long my very reason was – you will say corrupted – [...] methought even reason did assure me that all eyes did degenerate from their creation which did not honour such beauty » (*NA,* 79) et Musidorus argumente: « Beasts only cannot discem beauty; and let them be in the roll of beasts that do not honour it » (*NA,* 106). À comparer avec l'*Apologie*: « But grant love of beauty to be a beastly fault (although it be very hard, since only man, and no beast, has that gift to discern beauty) [...] » (*Apologie,* p. 125).

17. Voir l'*Apologie,* p. 115.

18. *NA,* 279.

19. *NA,* 70/29 et éd. Feuillerat, vol. II, livre V, p. 166.

20. *NA,* 406/4 ; 377/30 ; 340/23 et 445/17.

21. Philoclea *NA,* 421,425 et 429 ; le portrait minutieux de Parthenia mourante qui *répète fair, beauty* et *excellency, NA,* 397.

22. *NA,* 407/2 *sq.*

AUTEUR

MARIE COUTON

Université Biaise Pascal (Clermont-Ferrand II)

Quête et conquête de la beauté dans l'œuvre d'Isaac Oliver

Raphaëlle Costa De Beauregard

« *Oliverus, Britannus celeberrimus* »[1]

1 Si pour les uns la beauté est ce je ne sais quoi et ce presque rien qui font toute la différence, comme le veulent les maniéristes élisabéthains des années 1590, pour d'autres c'est une évidence qui s'impose et inspire la contemplation ; les uns s'efforcent de la conquérir en la poursuivant comme Apollon aux sens affolés par la beauté de Daphné se lançant dans une poursuite éperdue qui mène le dieu à la frustration du désir inassouvi, tandis que les autres savent la voir et la goûter partout où elle se trouve sans pour autant rêver de s'en emparer, car pour ceux-là la beauté est dans la profondeur de leur propre regard sur les choses et les personnes.

2 Cet écart entre maniérisme et classicisme me paraît résumer l'impression que l'on retire d'un examen patient de l'œuvre d'Isaac Oliver, comme si cet artiste avait d'abord, fidèle à l'esthétique maniériste, cédé aux impulsions de la quête de la beauté en la croyant insaisissable – comme en témoigne la variété de ses « manières »[2], pour ensuite la conquérir en accédant aux voies plus secrètes de la contemplation. En d'autres termes, une fois passé maître de l'esthétique du « je ne sais quoi » et du « presque rien », Oliver aurait, selon moi, accédé à une maîtrise d'un autre ordre, celle du « rien de plus »[3], pour laquelle il n'est plus question de voir (beauté visuelle) mais de méditer (visualisation de la beauté) : je parlerai donc d'anamorphose figurative (jeu sur les effets de la mise en scène sur la beauté visuelle et le déplacement de l'œil et donc de la perception du spectateur) et d'anamorphose visuelle (jeu sur l'œil et l'imagination du spectateur qui peut voir mentalement deux significations visuelles différentes).

3 Pour ce qui est des portraits, domaine qui retiendra notre attention ici, on observe par exemple qu'au début, dans les années 1585-1595, les personnages sont habilement mis en scène par un jeu sur les fonds plissés évoquant des rideaux de scène, sur lesquels les visages purs et lisses se détachent comme autant de gemmes parfaitement polis, tandis qu'apparaissent peu à peu des jeux de voiles subtils qui masquent en partie les volumes pour mieux les dévoiler par ailleurs. Sans doute le séjour du miniaturiste en Italie de 1596 y est-il pour quelque chose.

4 Comme le suggère en effet Roy Strong par d'habiles comparaisons[4], le voyage à Venise doit être pour beaucoup dans la nouvelle compréhension de la beauté qui prend le pas sur la première à partir de 1596 et qui mène l'artiste à des œuvres religieuses et mystiques dans les années 1610, années où, tout au contraire, la vie de la cour s'étourdit de spectacles de plus en plus étonnants que l'on a attribués à la reine Anne et aux favoris du roi Jacques I[er]. L'influence du Prince de Galles Henri de 1610 à sa mort précoce en 1612 paraît aux critiques modernes comme le retour de l'âge d'or[5]. J'étudierai pour ma part quelques dessins (et miniatures) de scènes historiées et quelques portraits attribués au miniaturiste qui sont considérés comme les plus représentatifs de son art pour tenter de mettre en lumière la lente métamorphose du monde à ses yeux. Les poètes contemporains témoignent de ce cheminement en profondeur, comme l'émergence de la poésie religieuse de Donne dans les années 1610-1615 le montre[6].

La tradition des motifs de la tenture et du tapis et la figure humaine

5 Ce qu'une étude attentive des dessins d'Oliver m'a appris, c'est la manifestation dans ces œuvres non seulement d'un désir attisé par un amour de la beauté du sujet, mais encore, la quête d'une esthétique formelle reposant sur une théâtralisation visuelle. Cette source de tensions visuelles entre le portrait et son décor est selon moi caractéristique des portraits dont il va être question. On remarque en particulier, chez Oliver, une évolution dans ce que j'appellerai la mise en scène de la beauté. Là où la mise en scène du personnage repose sur le motif de la flamme emblème de l'amour, et sur le motif du rideau de scène, on voit s'instaurer une mise en scène d'une autre nature, non plus figurative mais métaphorique, fondée sur une symbolique du voile et une dramatisation du dévoilement.

6 On attribue aujourd'hui à Isaac Oliver deux portraits d'amoureux[7] dont le buste se détache sur un fond de flammes censées symboliser leur passion. Comme j'ai tenté de le montrer ailleurs[8], les miniatures de Hilliard des années 1572-1585 sont caractérisées par un fond bleu outremer uni alors qu'à partir de 1585 environ jusqu'en 1600, c'est le fond rouge qui domine. En parallèle, le costume noir « espagnol » est remplacé par un costume blanc. Or je voudrais aujourd'hui compléter cette observation en rappelant qu'une autre transformation chromatique s'observe en parallèle, dans le portrait à l'huile cette fois, entre le drapé vert et le drapé rouge, et ceci tout particulièrement chez Holbein (1497-1543, voir son *William Warham* au Musée du Louvre, par exemple) et William Larkin (actif entre 1610 et 1620)[9].

7 Une comparaison entre Larkin, appelé aussi le « Curtain Master »[10] et Oliver fait apparaître un souci commun, dans les années 1610-1615, d'établir un rapport dramatique entre le décor et le personnage, ou, en d'autres termes, d'emprunter aux codes du théâtre [11] et en particulier à ce que la tenture drapée peut avoir de théâtral dans un portrait. L'œuvre peint de Larkin se caractérise non seulement par le rideau théâtral mais aussi par le tapis à motifs géométriques tantôt de biais tantôt parallèle au bord inférieur du tableau[12]. Certes, d'aucuns diront qu'il s'agit de la période jacobéenne et donc de l'aboutissement de la mode des fonds drapés née selon certains dans les années quatre-vingt. J'ajouterai néanmoins qu'elle est, en réalité, plus ancienne, et surtout, c'est là l'important, qu'elle est d'inspiration religieuse.

8 Dès les années 1590, l'œuvre d'Hilliard intègre le motif de la tenture pliée en damiers ou plissée à la verticale, motif que j'appellerai ici par commodité le « fond animé », par opposition au fond lisse et uni. Or ce motif du rideau cramoisi décoré de pliures en damiers est en réalité un retour à une mode plus ancienne qui fleurit sous Henri VIII La combinaison du rideau monochrome orné soit de damiers, par un effet de pliure, soit de motifs italiens servant à établir un seuil à l'arrière-plan, et d'un tapis à dessin géométrique en guise de seuil au sol, si caractéristique de l'œuvre de Larkin, est en fait un modèle Tudor très usité dans les portraits officiels des années 1550-1560. La preuve qu'il s'agit là d'un motif considéré à la fois comme révolu et comme hautement appréciable se trouve dans une peinture commandée par la reine Elisabeth I pour Walsingham représentant la famille de son père : *The Family of Henry VIII,* par Lucas de Heere et daté de 1570 environ[13]. Ce tableau montre le souci de la mise en abyme du cadre lui-même par un sol à damiers et un plafond à caissons, tous parallèles au plan du tableau, auxquels s'ajoute de chaque côté, des colonnes suggérant qu'il s'agit d'une sorte de tente de campagne, ou de décor de théâtre. De part et d'autre du dais où siège Henry VIII, on distingue des tentures unies décorées de pliures en damiers, devant lesquelles viennent s'accoler deux rideaux relevés et noués, et au plafond un dais s'avançant au-dessus du personnage royal, tandis qu'au sol on distingue un tapis de dessins orientaux qui rejoint le décor suspendu derrière le dossier du trône. Le tableau se caractérise donc par une multiplication de tentures divisant l'espace entre le premier plan où se tient le spectateur et le plan médian où semble acculée la silhouette du roi, tandis qu'entre les colonnes latérales on aperçoit un arrière-plan comportant une cité italienne avec dômes et colonnades, à gauche comme à droite. De part et d'autre du roi se présentent – tous dans le même plan médian matérialisé par les tentures – les membres de la famille d'Henri VIII accompagnés, sans souci de vraisemblance aucun, de personnages mythologiques vêtus de drapés sinueux et paraissant voler à la manière des anges dans les enluminures sacrées.

9 Ce tableau, daté de 1570 environ, témoigne donc d'un grand souci de montrer l'espace autour du personnage sous une forme continue et les subdivisions permettent de masquer tout ce qui pourrait ressembler à un vide spatial.

10 Lorsque les circonstances de la composition du portrait des ambassadeurs de France par Holbein sont relatées[14], il est fait mention de l'installation d'une tenture verte dans l'église où les personnages se trouvent, tenture qui est caractéristique de l'art d'Holbein et dont la genèse se trouverait dans une madone de Holbein l'Ancien : la Vierge au premier plan paraît assise par terre sur un tapis et derrière elle le carrelage rejoint une balustrade et une colonnade s'ouvrant sur un fond bleu suggérant un ciel naturel à moins qu'il ne s'agisse d'un décor en trompe-l'œil. Le plan médian est matérialisé par une tenture que tiennent trois angelots ; ce tableau constitue le maillon manquant entre les perspectives d'intérieurs architecturaux, églises le plus souvent, et le fond opaque et total qui occulte tout arrière-plan dans *Les Ambassadeurs.*

11 Certes, comme le montre J. Zwingenberger, cette tenture sert à attirer notre attention sur le premier plan et sur le jeu de mot, ou « pli » du texte dans le « pli » de la robe. Le même auteur fait en effet remarquer la manière dont les tapis dans deux autres madones, l'une de Holbein l'Ancien, de 1499, et l'autre de Holbein le Jeune, de 1526-1530, parallèles au premier plan et jouxtant le bord inférieur du cadre du tableau, comportent un pli, pli qui attire l'attention du spectateur tout en conduisant son regard de bas en haut car ce pli du tapis se fond ensuite dans la continuité des plis de la robe de la Vierge, de sorte que notre

regard s'élève peu à peu jusqu'au mystère religieux qui est représenté, celui de la vie et de la mort.

12 Ainsi donc je crois utile de suggérer ici que les tapis et les tentures – ouvertes cette fois-ci et non fermées derrière le personnage – remis au goût du jour par Larkin et ses clients, appartiennent à un passé iconographique d'une importance majeure dans l'art élisabéthain. Plus remarquable encore est la laïcisation de ce motif chez Larkin, et, partant, chez Oliver, puisque ce dernier aurait copié ou du moins transposé des tableaux à l'huile en miniatures[15]. Toutefois si aucun tapis ne comporte de plis chez Larkin, il est certain que les tentures en possèdent, à quoi j'ajouterai que s'il ne s'agit pas de plis permettant une syllepse lexicale et son équivalent, la syllepse visuelle, ces plis n'en véhiculent pas moins un ensemble de jeux visuels complexes dont il faut dire quelques mots.

Le « fond animé » et les jeux visuels chez Isaac Oliver

13 On peut dire que l'utilisation d'un « fond animé » de couleur vive est une caractéristique du goût élisabéthain et jacobéen (voir Paul van Somer) dont les sources se trouvent, selon moi, dans une nostalgie des premières décennies du siècle Tudor. Dans ces portraits royaux, nulle perspective ne vient banaliser l'apparition ritualisée par la mise en scène de la tenture. Le portrait n'est pas une ressemblance iconique réaliste mais une icône réifiée et figée située dans un lieu utopique les dotant d'un statut contradictoire : ces icônes politico-religieuses sont tout à fait inaccessibles et pourtant apparaissent présentes lorsque ces personnages posent leur regard sur nous. Il n'est que de citer le portrait de *François I^er^* par Clouet de 1525 et celui d'*Henri VIII* par Holbein de 1539 (ou sa copie par Eworth de 1560 selon Strong) pour mesurer l'impact de la tenture monochrome aux énormes motifs italiens sur notre réception du portrait. Certes dans ces deux portraits la tenture n'est ni pliée ni plissée, mais elle n'en est pas moins étrangement animée par l'extraordinaire richesse du motif monochrome aux formes sinueuses formant un entrelacs de boucles et comme autant de visages grotesques aux yeux étrangement fixés sur nous.

14 En occultant totalement l'arrière-plan, la tenture ferme l'espace de sorte que sa valeur devient ambivalente : elle n'est plus seulement fond décoratif, elle suggère un univers qu'elle masque. Elle est donc un seuil figuratif dont la fonction visuelle équivaut au seuil du clair-obscur défini par Léonard de Vinci. En disposant une tenture dans la cathédrale, le metteur en scène des *Ambassadeurs* fait plus que planter un décor : il installe un espace médiateur entre un ailleurs caché et pourtant présent, susceptible de se montrer par des « trous » dans la surface, un seuil impliquant tout le dispositif psychologique de la transgression et de la fascination, soit, plus simplement, éveille chez le spectateur autre chose qu'une simple lecture de syllepses visuelles transcrivant des jeux de mots, à savoir la fascination scopique grâce à laquelle toutes les apparences des décors sont susceptibles de se métamorphoser.

15 Par ailleurs cette tenture restreint l'espace de la représentation à une zone étroite et proche du spectateur créant une promiscuité inquiétante avec une présence qui est aussi la marque d'une absence. Comme l'écrit J. Zwingenberger, « un des acquis principaux de l'invention de la perspective est l'ouverture à l'arrière-plan. Cependant Holbein préfère mettre l'accent sur le premier plan dans les *Ambassadeurs* avec la figure de l'anamorphose, ou dans le *Portrait de la Famille Meyer* avec le tapis ondulant »[16].

16 Le tableau dont il est question ici est *Le Retable Meyer* qui comporte un pli sur le tapis et son prolongement optique dans les plis de la robe de la Vierge. On trouve aussi dans le volume de Zwingenberger d'autres portraits de hauts personnages, tous anglais, et donc Tudors, et tous caractérisés par la même tenture qui apparaît derrière le *Henri VIII* et derrière *Les Ambassadeurs.* Il y a là une conformité remarquable à un modèle esthétique d'une importance considérable car il véhicule le religieux et le sacré, deux masques de la beauté « tudor » dont on ne peut que chercher à définir les valeurs symboliques pour le spectateur de cette période, valeurs dont un Larkin aurait donc, je pense, eu la nostalgie sous les Stuarts et avec lui toute une génération de courtisans jacobéens.

17 Cette tenture monochrome aux arabesques somptueuses est plissée chez Holbein, ce qui ajoute à l'animation des arabesques dont la dimension paraît gigantesque si on la compare avec celle des objets qui se trouvent devant elle. En outre, il faut dire que cette tenture est verte, et que ce vert apparaît dans presque tous les portraits Tudors à tenture. De là à rappeler que le vert dans la littérature anglaise, loin de connoter l'espoir comme l'écrit Roy Strong, connote non seulement la nature mais aussi la mort et le diable (*Sir Gawayn and the Green Knight,* par exemple), il n'y a qu'un pas, de sorte qu'il est permis de suggérer que cette tenture symbolise dans les portraits Tudors la mort toujours présente mais néanmoins absente tant qu'elle ne s'est pas manifestée à travers la tenture, pour rejoindre Hamlet sur ce point (de nombreux portraits Tudors comportent d'ailleurs une figurativisation de cette mort par un crâne et un *memento mori*).

18 La tenture mouvante Tudor est donc liée au surnaturel et particulièrement propice à servir d'écrin à un portrait qui se veut réaliste et dont la beauté est menacée par la mort. Cette tenture, selon moi, joue le rôle dévolu au miroir dans les portraits allégoriques du XVII^{e} siècle. Et dans *Les Ambassadeurs* en particulier, la tenture verte, par le jeu de l'anamorphose visuelle, redouble l'anamorphose – figurative celle-là – du premier plan.

19 C'est là donc un contexte très particulier qui a pour les Élisabéthains et peut-être davantage encore pour les Jacobéens valeur de « modèle Tudor », c'est-à-dire de modèle par excellence.

20 Pour conclure cette apparente digression et revenir à Olier, je dirai que c'est cet héritage culturel « tudor » qui caractérise l'utilisation des tentures mouvantes dans ses miniatures. Mais cet héritage s'est, entre temps, laïcisé et désacralisé, de sorte que c'est sa combinaison avec l'influence italienne qui caractérise les portraits d'Oliver après 1596. Or cette influence, en ce qui concerne le motif de la draperie mouvante, s'est cristallisée dans le motif du voile drapé enveloppant le sujet et suggérant une sorte d'antichambre à l'accès à la beauté dans plusieurs portraits de femme. J'ai choisi d'en commenter deux ci-après pour plusieurs raisons comme on va le voir.

La beauté chez Oliver : du portrait réaliste à l'image de l'âme

21 Il existe un portrait posthume d'Élisabeth I, *Le Portrait à l'arc-en-ciel* (*Rainbow Portrait,* attribué tantôt à Oliver tantôt à Gheeraerts) où la doublure du manteau dans lequel est drapée la reine est non seulement plissée de manière à réfléchir la lumière sur les arêtes ainsi formées, mais ces plis comportent des ouvertures évoquant des lèvres, tandis que d'autres ouvertures suggèrent des oreilles et enfin des yeux. Du point de vue de l'histoire du motif du pli, ce drapé offre en quelque sorte la transition entre une tenture animée

occultant un arrière-plan maléfique et la vogue des voiles pour les femmes qui domine la période de 1600-1610 : tantôt voiles en arceaux comme en porte Mary Stuart dans un portrait d'avant 1575, tantôt déguisement de bal masqué comme celui que porte Anne de Danemark[17] dans le *Masque de la Beauté* de 1608 (*Masque of Beauty*), et cela d'autant plus que, sur le *Rainbow Portrait,* la reine Élisabeth porte également des voiles en arceaux au-dessus des épaules.

22 Or il existe deux portraits de femmes (1595-1600 et 1615) par Isaac Oliver où la métamorphose du drapé décoratif en voile ornemental atteint en quelque sorte un sommet. Le fait que le miniaturiste ait choisi dans les deux cas un cadre circulaire, ce qui rappelle le *tondo* utilisé par Raphaël pour la *Madone à la chaise,* montre l'importance de ces miniatures dans la carrière de l'artiste. La première des deux[18] constitue par ailleurs un tour de force technique admirable au point qu'il est permis d'y voir un véritable « chef d'œuvre ». Se détachant sur un fond sombre, un premier voile d'organdi transparent dont on discerne à peine les rayures déploie ses volutes sinueuses sur toute la surface du portrait ou presque, tandis que la lumière rehausse la crête des plis disposés avec une régularité toute ornementale. Plus près du corps s'enroule une écharpe à peine plus opaque, elle aussi striée de fines rayures et dont on finit par deviner qu'il s'agit des pans de la première. Le matériau vaporeux est à l'ombre et ne reflète donc plus la lumière : il est devenu d'un gris léger qui s'affirme au fur et à mesure que l'écharpe se glisse sous la main qui la retient, d'abord, puis sous le bras de l'autre qui paraît la retenir. Plus bas, un pan de manteau de satin blanc est ramené depuis le bord inférieur du cadre circulaire vers le centre de la composition, sur le ventre où il est fixé avec une broche, de sorte que la jeune femme paraît enceinte. Sur sa gorge dénudée scintille un collier de perles dont les rangées dessinent plusieurs motifs comme si elles étaient raidies par des arceaux. Ces demi-cercles font écho aux arceaux du voile posé sur les cheveux et dont la pointe descend au milieu du front comme pour y souligner la perfection toute géométrique des arcades sourcilières. La chevelure très frisée paraît retenue par une résille dont on ne verrait que le bord de dentelle sous le voile, et une perle orne l'oreille que l'on devine.

23 Le visage très pâle aux traits à peine suggérés n'en a pas moins un relief saisissant : la commissure des lèvres se pince en une esquisse de sourire qui rappelle la subtilité des sourires des madones italiennes, l'aile du nez paraît frémir et le regard posé avec insistance sur l'observateur en dit long sur les pensées de la dame.

24 Oliver a repris cette perfection du tondo dans le portrait de Lucy Harington, comtesse de Bedford d'environ 1615. Cette deuxième miniature[19], tout comme la première, constitue une synthèse de tout ce qui a été suggéré plus haut. Le voile est pli et repli et suggère une présence autour de la jeune femme dont le statut est essentiellement ambivalent. Sur la gauche de l'observateur, le voile reçoit la lumière comme s'il était opaque : la gouache épaisse occulte à la fois la robe et le fond irisé de vert, suggérant une pose prise en plein air (suivant en cela l'exemple de la reine Élisabeth I elle-même), ou encore une ressemblance entre son apparition et celle de la déesse Iris. Sur la droite de l'observateur ce même voile est maintenant la transparence même et paraît comme effacé par le mouvement, pareil à une onde qui se brouille sur la surface de l'eau. La gauche de la miniature est aussi la zone éclairée de la robe et du buste qui se détachent ainsi nettement d'un fond suggérant des ombres profondes, tandis qu'à droite le contraste entre l'ombre du contour et le fond clair est frappant. Dans cette miniature, tout est contraste et inversion des rapports visuels, entre le flou et le net, le sombre et le clair, et les couleurs de la robe elles-mêmes paraissent changeantes, ou tout au moins

composites : tantôt vert pâle tantôt vert foncé le petit motif du feuillage se détache avec netteté du fond blanc, tout en créant lui-même un fond pour les fleurs tantôt jaune d'or tantôt bleu comme une pensée.

25 Ces deux portraits constituent donc à vingt ans d'intervalle le testament esthétique de l'artiste ; la prouesse technique du rendu n'a d'égal que la complexité des contrastes et des échos variés, tandis qu'il se dégage de ces deux œuvres une vision céleste de la beauté : mystérieuses et fugitives, les expressions de ces visages restent indécidables, à la fois riches en promesses et immatérielles. Le maniérisme de cour cède ici la place à une inspiration poétique libérée des contraintes du style, à la fois contenue par la rigueur du goût et hautement novatrice par la liberté des effets.

Du « presque rien » au « rien de plus »

26 Je tenterai pour conclure de revenir à la question d'une évolution chez Oliver depuis l'insaisissable « presque rien » de l'esthétique et de l'éthique maniériste jusqu'au « rien de plus » de la contemplation mystique où ce sont l'œil et l'imagination du spectateur qui deviennent la scène d'anamorphoses purement visuelles – c'est-à-dire non-figuratives, ne dépendant que de la capacité du spectateur à percevoir des scènes imaginaires aux frontières du rêve.

27 Pour en revenir tout d'abord aux tentures vertes et mouvantes des portraits de la période anglaise de Holbein, ils sont liés à une conception de la peinture qui n'est pas allégorique, à proprement parler, mais fondée sur la syllepse lexicale et la syllepse visuelle. Outre le jeu de mot dont il a été question plus haut, il existe par exemple une Ève tenant à la main la pomme dans laquelle elle a mordu et le spectateur voit au fond de la morsure un ver.

28 Il y a là aussi une syllepse visuelle puisqu'un seul énoncé, la morsure dans la pomme correspond à deux points de vue que je paraphraserai ainsi : « Ève commettant le péché originel » et « le ver est dans le fruit » ; d'une part une illustration d'une scène biblique, et de l'autre un savoir populaire sur l'ambivalence de la nature, tantôt l'alliée tantôt l'ennemie de l'homme. De plus, il semblerait aussi qu'il y ait un jeu de mot ou une syllepse lexicale sur *mors* : la mort et *morsus* : la morsure[20], et enfin une possible anamorphose visuelle si l'on veut bien admettre que le contour du dessin de la morsure peut évoquer le contour d'un crâne.

29 Les deux tondos d'Oliver me paraissent poser la question de la représentation de la beauté en d'autres termes, qui ne sont ni ceux de la syllepse grotesque ni ceux de l'allégorie morale, mais qui se rapprocheraient davantage de la métaphore visuelle. Les jeux sur les contrastes formels, dont on a vu qu'ils constituent une sorte de chiasme ou de chassé-croisé entre les ombres et les lumières à gauche et les mêmes, inversées, sur la droite, me paraissent diriger notre regard vers une lecture de la symétrie naturelle du visage comme le fondement d'une beauté intérieure à peine perceptible à la commissure des lèvres et dans la profondeur d'un regard qui, même s'il se pose sur nous, n'en reste pas moins légèrement voilé par une paupière alourdie, surtout dans le tondo de 1615 représentant Lucy Harington[21].

30 La quête esthétique ici fait écho non seulement à la quête chez Donne d'une forme métaphorique visuelle, comme par exemple l'image du cœur battant pour exprimer l'émotion de la conversion religieuse (Sonnet XIV, 1610), mais encore à la quête shakespearienne d'une forme d'écriture métaphorique en remplacement des canons

dominants de l'écriture poétique : j'ai cru trouver dans *Richard II* en particulier la trace de ces strates de représentations codées dans les références au corps du roi qui sont aussi des références au corps de l'acteur et à la présence du corps du spectateur[22].

31 Car c'est en somme sur ce terrain qu'il serait utile de placer le débat sur la Beauté. On observe dans les deux tondos décrits ci-dessus l'émergence d'une esthétique permettant d'émouvoir le spectateur d'une manière non seulement intellectuelle mais aussi physique. Sans vouloir rouvrir le débat sur les trois domaines de l'esthétique classique : *aisthesis, poïesis* et *catharsis*[23], il est certain que les deux tondos d'Oliver, et surtout le second, dans lequel la quête de la beauté est plus subtile et moins explicite, peuvent s'analyser ainsi et la figure de rhétorique visuelle qui opère sur ces trois modes d'appréhension de la beauté chez le spectateur serait sans doute la métaphore visuelle. Il me semble que c'est la chair du voile et les plis de ce même voile qui font naître l'émotion esthétique ici, davantage que la dame à demi voilée.

32 Il reste que le rôle même des plis du voile dans ces deux tondos n'est pas uniquement figuratif : il ne s'agit pas seulement de voiler et dévoiler la beauté, mais aussi, l'analyse l'a montré, de donner aux plis du voile la fonction esthétique déjà rencontrée dans les plis de la tenture verte chez Holbein, à savoir un pouvoir de suggestion s'adressant directement à l'œil du spectateur et reposant sur les reflets de la lumière. Le pli est en ce sens, nous l'avons vu, le site d'une anamorphose visuelle produisant sur l'œil une ouverture vers l'imaginaire, et le franchissement d'un seuil qui ne serait plus d'ordre figuratif mais d'ordre imaginaire. Il occupe une fonction tout à fait comparable à celle du pli du texte où s'inscrit par l'écho et la dénudation de l'écriture une présence du lecteur d'un ordre différent, relevant de l'imaginaire, comme l'ont bien compris les auteurs « post-modernistes » de la fin du vingtième siècle[24]. La deuxième apparition du fantôme dans *Hamlet,* dans la scène du boudoir maternel, n'est-elle pas, à la réflexion, différente en cela de la première ? Le spectateur qu'est Hamlet s'étonne au premier acte de voir la figure de son souvenir filial s'incarner dans une image matérielle : le fantôme relève du figuratif, dans ce cas. Mais dans la scène du boudoir, alors même que Hamlet se livre à une comparaison systématique des traits figuratifs des deux portraits en miniature, le fantôme, lui, n'apparaît qu'à Hamlet, en costume connotant l'intimité familière alors qu'il opère justement une défamiliarisation spectaculaire de l'espace du boudoir maternel : la tenture est source d'anamorphose visuelle dans ce cas et la dramatisation de cet événement – avènement de l'imaginaire, nous dirions aujourd'hui, du fantastique – se matérialise par la tenture devenu tout à la fois portrait et indice de la présence du faux père Claudius : le retour au réel avec la mort de Polonius n'en est que plus sévère. Ce détour par une œuvre contemporaine des deux miniatures (*Hamlet* est de 1601) complète l'analyse des reflets sur les voiles en invitant le spectateur à les scruter non seulement plus attentivement, mais, comme Hamlet, avec l'œil de l'imagination.

33 La contemplation est un chemin où les étapes se suivent et ne se ressemblent pas, et sur lequel il est impossible de revenir en arrière : une fois l'imagination éveillée, plus rien ne saurait l'arrêter. En ce sens la conquête de la beauté chez Oliver n'a rien de l'acquisition d'objets esthétiques que d'aucuns ont pu prêter à la contemplation : elle se situe toute entière dans la conquête de la vie de l'âme.

NOTES

1. Roy Strong, *The English Renaissance Miniature,* Londres, Thames and Hudson, 1983, p. 185 : « Oliver now emerges as by far the greatest painter to work in England between Holbein and van Dyck [...] ironically it was to a foreign connoisseur of the type of Constantine Huygens that he was “Oliverus, Britannus celeberrrimus” ».

2. Jim Murrell, *The Way Howe to Limne,* Londres, Victoria & Albert Museum, 1983.

3. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Champs-Flammarion, 1996, p. 270-277.

4. Strong, *op. cit.,* 1983, p. 152, Oliver et Goltzius ; p. 164-165, Oliver et Véronèse, ou encore, p. 176-177, Oliver, Rubens et Barocci.

5. Graham Parry, *The Golden Age Restord. The Culture of the Stuart Court, 1603-1642,* Manchester, Manchester University Press, 1981 ; Roy Strong, *Henry Prince of Wales and England’s Lost Renaissance,* Londres, Thames and Hudson, 1986.

6. Le portrait de Donne par Oliver est de 1616 ; Strong, *op. cit.,* 1983, p. 180, pl. CCXXXIX.

7. Le premier est une miniature d’abord attribuée à Hilliard, et datée de 1600 environ ; la seconde est datée de 1610 environ. Voir Roy Strong & John Murrell, *Artists of the Tudor Court – The Portrait Miniature Rediscovered 1520-1620,* Londres : V & A, 1983, n° 163 et 171 : cette dernière est en couleur aussi, pl. XXV.

8. Voir nos articles : « Du violet au brun : aspects de la pensée européenne à la Renaissance », *in* M.-T. Jones-Davies (éd.), *La Pensée Européenne à la Renaissance,* Paris, Touzot, 1990, p. 81-101 ; et « Rhétorique du rouge et de la lumière dans *Henry IV première partie* », *in* M.-T. Jones-Davies (éd.), *Shakespeare. Rhétoriques du texte et du spectacle,* Paris, les Belles Lettres, 1992, p. 39-52.

9. Roy Strong, *op. cit.,* p. 313-336 ; l’auteur fait une liste de plus de 40 portraits à l’huile : il s’agit de personnages en pied, tous caractérisés par une tenture et un tapis d’une grande richesse décorative, ou bien de bustes dans un cadre oval, drapés dans des étoffes somptueuses.

10. Chrystèle Orcel, *La Peinture européenne à la cour des premiers Stuarts (1603-1649) : esthétique et politique,* Thèse de Doctorat, Université Pierre Mendès France de Grenoble, 1996,4 vol., p. 93-95. Voir aussi Jill Finsten, *Isaac Oliver : Art at the Courts of Elizabeth I &James I,* New York, Garland publishing, 1981, 2 vol.

11. Voir notre article : « Sacralisation du temps et du lieu : étude du *Rainbow Portrait* à Hatfield House (1600 environ) », *in* M.-T. Jones-Davies (éd.), *Lieu et temps. Actes du Congrès de la S.F.S., 1984,* Montpellier, Presses de l’Université Paul Valéry, 1989, p. 53-66.

12. Roy Strong, *The English Icon,* Londres, Paul Mellon, 1969, p. 313-336 ; Roy Strong lui attribue 37 peintures à l’huile, entre 1609 et 1620, parmi lesquelles la très grande majorité comporte un personnage en pied au centre, se détachant sur un fond noir ou brun très sombre, le sommet de la tête très près du bord supérieur du tableau, flanqué à droite et à gauche d’un volumineux rideau de couleur vive et noué le plus souvent, et se tenant fermement debout, jambes écartées, sur un tapis à dessins géométriques.

13. Strong, *The English Icon, op. cit.,* pl. XCV.

14. Jeanette Zwingenberger, *Holbein le jeune. L'ombre de la mort,* Parkstone Press London, 1999.

15. On cite généralement le portrait de Richard Sackville, troisième comte de Dorset, de 1613 ; Strong, *op. cit.,* n° 341, p. 323.

16. Zwingenberger, *op. cit.,* p. 100. Sur la perspective chez Oliver, voir notre « Un miniaturiste français à la cour d’Angleterre : Isaac Oliver (c. 1560-1617) », *Franco-British Studies. Journal of the British Institute in Paris,* 16, 1993, p. 55-72.

17. Strong &Murrell, *op. cit.,* n° 225, p. 139.

18. Strong, *op. cit.,* 1983, n° 209, p. 164.

19. Visible sur le web, site CGFA. Isaac Oliver : *An Unknown Lady* : http://src.doc.ic.ac.uk/cgfa/o/p-oliver1.htm

20. Jeanette Zwingenberger *Holbein le jeune,* p. 130 : « Le jeu de mot sur la *mors,* la mort, et la *morsus,* la morsure, caractérise justement l'un des poèmes les plus populaires du XV^e^ siècle, le « Mors de la Pomme » : la première morsure de l'homme dans la pomme (*pomum* ou *malum*) a entraîné la mort ».

21. Strong & Murrell, *op. cit.,* n° 274.

22. Voir notre « From Allegory to Performance : the King's « Third Body » in *Richard II* », in *Allegory in the Theatre – Tudor Theatre,* vol. V, 2000, p. 235-249.

23. Repris par H. R. Jauss, *Pour une Esthétique de la réception* [1972], Paris, Gallimard, 1978.

24. Patricia Dorval, « *As You Like It* : Phénoménologie du pli », *in* J.-P. Débax et Y. Peyré (éd.), *As You Like It. Essais critiques,* Toulouse, PUM, 1998, p. 161-176. Voir aussi notre ouvrage *Silent Elizabethans : The Language of Colour in the Miniatures of Nicholas Hilliard and Isaac Oliver, Astraea,* 7, Montpellier, CERRA, 2000.

AUTEUR

RAPHAËLLE COSTA DE BEAUREGARD

Université de Toulouse – Le Mirail (Toulouse II)

Inceste et beauté : *A King and No King* de Beaumont et Fletcher

Cécile Istria

Mais changer ses Amis, sa Maîtresse et ses Loix, Oser
aimer sa Sœur, il n'appartient qu'aux Roys. [1]

1 Tout comme la tragédie de l'Abbé Claude Boyer, *Oropaste, ou le Faux Tonaxare* (1663), tragédie politique où l'inceste joue un rôle structurel central, une histoire d'inceste royal est mise en scène dans *A King and No King,* pièce de Beaumont et Fletcher représentée à Londres cinquante ans plus tôt en 1610. Un inceste royal ? Ceci n'est pas si rare sur les scènes du XVII[e] siècle[2]. Ce qui l'est plus, c'est la forme dramatique que lui donnent Beaumont et Fletcher : ils en font une « tragi-comédie », alors que depuis que la littérature est littérature, les incestes tendent à finir mal. Rares sont les coups de théâtre qui, au dernier moment, modifient la relation de parenté incestueuse, laissant les héros jouir d'un amour enfin légitimé. Giovanni et Isabella, autres célèbres amants adelphiques de la scène anglaise dans *Tis Pity She's a Whore* de John Ford[3] (publiée en 1633), périssent dans un dénouement d'une violence rare. Beaumont et Fletcher, eux, « ne ressentent pas le besoin d'entraîner leurs personnages dans les flammes de l'enfer »[4]. Une fois les vraies identités dévoilées, l'inceste n'a plus de pertinence : Arbaces peut enfin épouser sa « fausse sœur », Panthea, et jouir de sa beauté tant désirée.

2 Une fois encore – comme toujours, finalement, depuis qu'une belle Spartiate causa la plus célèbre des guerres de poésie – c'est la beauté d'une femme qui est à l'origine de tout. Cause latente de danger, potentiellement tragique, la beauté de Panthea, comme celle de toutes les femmes louées des poètes, porte en elle cette dualité, ce double visage d'ange et de démon. Si elle enfante le désir dans le cœur d'Arbaces, c'est un désir monstrueux, une passion ignoble : « If thou but knew'st the wrong her beauty does her », dit Arbaces au gouverneur Gobrius[5]. C'est justement cette capacité qu'a la beauté d'entraîner la perversion, cette ambivalente possibilité de causer le bien comme le mal, qui occupe Beaumont et Fletcher et dirige leur choix vers la tragi-comédie, genre qui permet, en une même heure et en un même lieu, l'exposition du beau et de son envers monstrueux.

La beauté du diable

> [...] Fame cries loudly on her, and my messengers
> Make we believe she's a miracle.
> *King and no King* (I, I, 107-109.)

3 C'est ainsi, par ouï-dire, lettres et propos rapportés, que le roi Arbaces entend parler de sa sœur Panthea qu'il a laissée en son royaume pendant sa guerre contre Tigranes, le roi d'Arménie. Des années durant, le fidèle gouverneur Gobrius l'a informé des nouvelles de son royaume et des perfections grandissantes de Panthea :

> [...] My sister
> He says is grown in beauty, and in grace,
> In all the innocent virtues that become
> A tender spotless maid [...] (I, I, 486-489.)

4 Vision conventionnelle s'il en est de la beauté féminine associée à la vertu, cette description de Panthea ne se démarque pas de la conception néoplatonicienne de la beauté telle que la Renaissance s'est plu à la fixer dans ses codes poétiques. L'aspect vague et succinct de ce portrait est frappant tout au long de l'œuvre : « fair », « virtuous », reviennent à plusieurs reprises dans le texte, mais point de détails plus précis, tout juste une mention d'yeux aux pouvoirs ensorcelants, de « toute la douceur du monde en une seule femme »[6]. Il ne fait pas de doute que les « fair looks » de Panthea sont ceux de toutes les femmes louées par les poètes de la Renaissance. Femme incomparable, égale par ses charmes à son frère noble et courageux, Panthea, « tendre vierge sans tache », est promise à de hautes conquêtes amoureuses par la simple force de ses attraits physiques et moraux ; Arbaces n'en doute pas, qui la loue en ces termes à Tigranes, à qui il entend la marier :

> Trust me Tigranes she can do as much
> In peace as I in war: She'll conquer too.
> You shall see, if you have the power to stand
> The force of her swift looks. (I, I, 188-191.)

5 Certes, la beauté de Panthea est irrésistible, mais une fausse note vient, dès la première scène, instiller le doute concernant le projet de mariage. En effet, une telle beauté ne se peut offrir qu'à un homme qui la mérite, et Arbaces semble être seul digne d'un tel joyau :

> Nature did her wrong
> To print continuai conquest on her cheeks
> And make no man worthy for her to take,
> But me that am too near her. (I, I, 157-168.)

6 Ainsi, la première scène de la pièce, tout en orientant le déroulement narratif du récit vers le désir légitime des retrouvailles, laisse pourtant la place au doute quant à la véritable nature de ce désir. « Trop proche d'elle », Arbaces se croit pourtant seul digne de sa sœur, aussi belle et vertueuse qu'il est courageux et droit. Son fidèle ami et compagnon d'armes, Mardonius, fait du roi un portrait tout en contrastes, celui d'un homme instable et esclave de ses passions :

> He is vain-glorious, and humble, and angrie, and patient, and dull, and joyfull, and sorrowful, in extremities in an hour. (I, I, 81-83.)

7 Ainsi Beaumont et Fletcher présentent un roi aux qualités paroxystiques, sujet aux sautes d'humeur, trait de caractère dangereux chez un souverain dont les caprices du désir ont des répercussions sur son royaume. Tour à tour vantard et humble, gai et triste, le roi

s'abîme dans ses passions. Frère aimant sa sœur à distance, n'ayant comme preuve de sa grande beauté que les lettres de Gobrius, il est au cœur de la dynamique narrative de la pièce, tendue vers ces retrouvailles, ce moment où Arbaces pourra enfin contempler celle dont la beauté ne peut être rendue par les mots :

> [...] She is not faire,
> Nor beautiful, those words express her not
> That wants a name [...] (I, I, 157-160.)

8 D'ailleurs, le désir de retrouvailles est à double sens : Panthea, restée à la cour d'Ibérie, n'attend que le retour de ce frère bien-aimé dont Gobrius, jouant le rôle ambigu d'intermédiaire – presque de « marieur » – lui chante les louanges depuis toujours :

> He writes, what tears of joy he shed to hear
> How you were grown in every virtuous way [...]
> There is no prince living that enjoys
> A Brother of that worth. (II, I, 205-210.)

9 Par un travail de « match-maker » d'autant plus curieux qu'il va à l'encontre de la morale et s'accorde mal avec son rôle de garant de la bonne marche du royaume, Gobrius s'applique à faire naître dans l'âme du frère et de la sœur un désir qui n'a rien de fraternel. Ce sont d'ailleurs les effets physiques de l'émoi amoureux que ressent Panthea à l'idée de retrouver son frère :

> My Lord, no maid
> Longs more for anything, or feels more heat.
> And cold within her breast, than I do now
> In hope to see him. (II, I, 210-213.)

10 Sorte de loup dans la bergerie, Gobrius agit d'une manière étrange sur le désir d'Arbaces, lui enjoignant de ne pas se séparer d'un « joyau » tel que sa sœur, s'opposant ainsi implicitement au projet de mariage de Panthea à Tigranes :

> GOB.: [...] But when you behold her,
> You will be loath to part with such a jewel.
> ARB.: To part with her, why, Gobrius, art thou mad?
> She is my sister.
> GOB.: Sir, I know she is:
> But it were pity to make poor our land
> With such a beauty, to enrich another. (III, I, 9-13.)

11 Ainsi, l'intrigue des deux premiers actes est déjà celle de la complexité du désir. Amour légitime et fraternel d'un frère pour sa sœur ou prémices d'un amour ambigu ? Tendresse exacerbée ou bien trouble charnel dangereux ? Le désir incestueux, s'il ria été nulle part évoqué jusqu'ici, rien est pas moins présent en germe au début de la pièce tel un feu couvant sous des braises et secrètement entretenu par Gobrius :

> GOB.: I think there is no lady can affect
> Another prince, your brother standing by;
> He does eclipse men's virtues so with his [...]
> PANT : Would I might see him. (II, I, 227-230.)

12 Le spectateur aussi, avec Panthea, attend cette rencontre. Habilement, les dramaturges préparent ce point culminant de leur pièce, cette scène de retrouvailles qui ouvre l'acte III, où désir et beauté se rencontrent enfin au cœur de l'intrigue.

13 C'est en effet le désir dans toute sa force qui s'impose lorsque Beaumont et Fletcher confrontent le frère et la sœur. Le moment de la contemplation tant espérée est celui du coup de théâtre, du coup de foudre aussi, où la tendresse fraternelle laisse la place à un

désir moins pur. Brutalement frappé des flèches d'un Cupidon pervers, le roi se retrouve en proie à un sentiment qu'il ne reconnaît que trop et qui le fait douter de sa propre intégrité :

> Speak! Am I what I am?
> What art thou that dost creep into my breast
> And darest not see my face? Show forth thyself [...]
> I feel a pair of fiery wings displayed
> Hither, from thence [...]
> If thou beest love, be gone
> Or I will tear thee from my wounded flesh,
> Pull thy loved down away, and with a quill
> By this right arm drawn from thy wanton wing
> Write to thy laughing mother in thy blood
> That you are powers belied, and all your darts
> Are to be blown away by men resolv'd
> Like dust. I know thou fearest my words, away. (III, I, 80-92.)

14 Sentant naître l'amour et voulant s'en défendre, il tente de lui imposer sa volonté. La perfide Vénus, « laughing mother », peut regarder, son fils, Cupidon allusif aux ailes de feu, le narguer de ses traits mortellement dangereux ; Arbaces, par la force de sa raison, croit pouvoir lui résister. Pourtant, toute lutte est vaine. La beauté de Panthea l'a frappé, Arbaces le sait. Prompt à reconnaître l'amour, Arbaces l'est aussi à en comprendre la désastreuse portée morale. Seul face à son inavouable désir, le roi se sent abandonné d'un Dieu qui le punit sans qu'il comprenne la sévérité de son châtiment, bien qu'il s'abandonne à une dernière prière :

> [...] If my secret thoughts
> Have ever harbour'd swellings against you
> They could not hurt you, and it is in you
> To give me sorrow, that will render me
> Apt to receive your mercy; rather so, let it rather be so,
> Than punish me with such unmanly sins: incest is in me
> Dwelling already, and it must be holy,
> That pulls it thence. (III, I, 324-332.)

15 Le danger de l'inceste est d'ores et déjà reconnu, nommé, et va infléchir le cours de l'intrigue. Dès lors, la pièce subit un changement de rythme remarquable. Le cours narratif de l'action est suspendu, comme arrêté par le coup de foudre qui frappe Arbaces. Des situations chaotiques se succèdent, donnant lieu à des dialogues décousus, entrecoupés d'apartés. Ainsi, Arbaces feint-il de ne pas voir sa sœur alors que celle-ci est devant lui :

> ARB.: [...] Where's my sister?
> I bad she should be brought.
> MARD.: (*aside*) What, is he mad?
> ARB.: Gobrius, where is she?
> GOB.: Sir?
> ARB.: Where is she, man?
> GOB.: Who Sir?
> ARB.: Who? Hast thou forgot? My sister?
> GOB.: Your sister, Sir?
> ARB.: Your sister, Sir?
> Someone that has a wit, answere; where is she?
> GOB.: Do you not see her there?
> ARB.: Where?

GOB.: There.
ARB. : There ? Where ?
MARD. : S'light, there. Are you blind ? (III, I,112-119.)

16 Prétextant ne pas reconnaître sa sœur, Arbaces va jusqu'à imaginer sa mort, se jouant à lui-même une pathétique comédie :

My sister, is she dead? If it be so,
Speak boldly to me: For I am a man
And dare not quarrel with divinity. (III, I, 126-128.)

17 Désordre du dialogue, comportement absurde des personnages, manque de cohérence narrative, plus rien ici de la maîtrise du récit que Beaumont et Fletcher ont privilégiée au début de la pièce, et ceci à dessein : tout est chaotique à l'image de l'âme d'Arbaces, troublée par le désir incestueux et déjà ravagée par la culpabilité que celui-ci fait naître. Contraint de dérober à sa vue sa sœur tant désirée, puisque la seule contemplation de sa beauté lui est une torture, Arbaces n'a d'autre possibilité que de la désavouer, abusant de ses prérogatives royales pour nier la moindre parenté entre eux :

She is no kin to me, nor shall she be.
If she were any, I create her none,
And which of you can question this? My power
Is like the Sea, that is to be obeyed,
And not disputed with: I have decreed her
As farre from having part of blood with me
As the naked Indians. (III, I, 161-167.)

18 Pourtant, pressé de toutes parts par ses conseillers qui ne comprennent pas son comportement, touché par l'humilité et la détresse de sa sœur, piqué par la jalousie en voyant Tigranes s'adresser à elle, Arbaces change à nouveau d'attitude et reconnaît en Panthea cette sœur malgré tout si précieuse :

Here I acknowledge thee,
My hope, the only jewel of my life,
The best of sisters, dearer than my breath,
A happiness as high as I could think. (III, I, 289-292.)

19 Il se laisse même aller à l'embrasser, mais immédiatement le trouble revient et son âme est à nouveau prise entre désir et raison, envie et conscience du péché. Cet écartèlement est parfaitement rendu par les alternances entre dialogue et apartés, les silences et les ruptures de rythme :

ARB.: Then thus doe I Salute thee, and again [*kisses her*]
To make this knot the stronger – [*aside*] Paradise
Is there.— [*to Panthea*] It may be you are still in doubt,
This third kiss blots it out.— [*aside*] I wade in sin
And foolishly entice my self along.—
Take her away, see her a prisoner
In her own chamber, closely, Gobrius. (III, I, 298-304.)

20 C'est sa vie qu'Arbaces essaie de sauver en éloignant ainsi Panthea. Faible devant la beauté de sa sœur, il croit pouvoir ôter de son âme ce cancer qui la ronge en ne la voyant plus. En tyran absolu, il accuse Panthea d'une tentative de meurtre sur sa royale personne, la sorcière devenant alors le masque inverse et monstrueux, enfin dévoilé, de sa beauté :

[...] She is a witch,
A poisoner and a traitor. I will prove
All this I hve said, if I may live

So long, but I am desperately sick,
For she has given me poison in a kiss;
She had it 'twixt her lips, and with her eyes,
She witches people. (III, I, 310-311.)

21 Construite sur une succession de coups de théâtre et de rebondissements, décousue dans ces dialogues, cette première scène de l'acte III est bien le point culminant du désordre passionnel. La résurgence de la poétique pétrarquiste – les flèches de Cupidon, le poison d'un baiser – ne peut faire illusion. La suspension de l'action au moment où la passion vient occuper le devant de la scène, technique souvent employée par Fletcher, marque un tournant dans l'avancée narrative. Il s'agit véritablement ici d'une dramaturgie de la passion, puisque celle-ci infléchit le cours de l'action.

22 L'intrigue n'est plus alors occupée que par la lutte d'Arbacès contre son désir. Il joue avec sa vie, son intégrité physique et morale, et le mesure pleinement. Le dilemme est pour lui terrible : privé de ce qui seul pourrait faire son bonheur, l'amour de sa sœur, Arbaces est face à lui-même, aux prises avec la noirceur de son âme incestueuse, ne pouvant encore se résoudre à renoncer à son humanité en cédant à la tentation. Son seul recours est de laisser mourir son corps de langueur, pour éviter une autre mort, plus terrible, liée à son désir, celle de l'âme :

[...] I shall but languish for the want of that
The having which would kill me. (III, I, 198-200.)

23 Seul devant ce désir incestueux tapi au creux de son âme, Arbaces est dans un premier temps bien décidé à résister à cet « ennemi du dedans » :

I will not do this sin.
I'll press it here till it do break my heart;
It heaves to get out: but thou art a sin
And spite of torture, I will keep thee in. (III, III, 190-193.)

24 Pourtant, l'adversaire est insaisissable, double. Cette dramaturgie de l'ambivalence confronte le roi à une beauté diabolique, dangereuse, beauté du diable pour lui seul mais qui garde son visage d'ange aux yeux du monde. Panthea, source de beauté et d'harmonie pour tout autre, devrait à ses yeux n'inspirer que répulsion et dégoût :

Why should there be such music in a voice
And sin for me to hear it? All the world
May take delight in this and 'tis damnation
For me to do so. (III, I, 184-187.)

25 Belle dans l'appréciation esthétique qu'il a d'elle, Panthea est pourtant, à l'intérieur de son âme une « maladie impie » qui le détruit, et Arbaces perçoit simultanément ces deux états :

You are fair and wise
And virtuous, I think, and he is blest
That is so near you as your brother is.
[*Aside*] But you are nought to me but a disease,
Continual torment without hope of ease.
Such an ungodly sickness have I got,
That he that undertakes my cure, must first
O'erthrow Divinity, all moral laws,
And leave mankind as unconfined as beasts,
Allowing them to do all actions
As freely as they drink, when they desire. (III, I, 187-199.)

26 Envisageant déjà la possibilité du remède dévastateur qui soignerait ce « mal impie » – passer outre les lois morales et divines, comme le fera le libertin Giovanni dans la pièce de Ford – Arbaces sait le danger qui plane sur sa raison tout autant que sur son âme. Cette maladie du désir fausse sa perspective, l'obligeant à voir horreur et corruption là où ne sont que beauté et pureté, le rendant même corrupteur de cette harmonie à laquelle il ne peut prétendre :

> ARB.: Do not come nearer to me, for there is
> Something in me that will undo us both
> PANT.: Alas Sir, am I venom?
> ARB.: Yes, to me.
> Though of thyself I think thee to be in
> As equal a degree of heat, or cold
> As Nature can make, yet as unsound men
> Convert the nourishingst meats
> Into diseases, so shall I distempered
> Do thee, I prithee draw no nearer to me. (IV, IV, 24-32.)

27 Devenu « contagieux », le roi semble se décider à céder au danger qui est en lui, à la passion qui mettrait en mouvement de tragiques actions. Il va jusqu'à s'en ouvrir à Panthea, lui laissant entrevoir l'horrible potentialité :

> I have beheld thee with a lustful eye:
> My heart is set on wickedness, to act
> Such sins with thee as I have been afraid
> To think of. (IV, IV, 71-73.)

28 Le désir incestueux, Arbaces le révèle d'abord à Mardonius en des termes qui ne laissent planer aucune équivoque sur sa nature charnelle :

> Is it fit it should be uttered plainly? Take it then
> Naked as it is: I would desire her love
> Lasciviously, lewdly, incestuously
> To do a deed that needs must damn us both [...] (III, III, 75-78.)

29 La réaction horrifiée de Mardonius à cette révélation et son dégoût devant la demande du roi d'agir comme intermédiaire fonctionne comme parfaite antithèse à l'empressement de Bessus, le capitaine félon, immoral et lâche, à s'acquitter de la mission :

> ARB.: Why, I would have thee get my sister for me
> (Thou understandst me?) in a wicked manner.
> BES.: O, you would have a bout with her: I'll do't, I'll do't, I faith.
> ARB.: Wilt thou, dost thou make no more ont?
> BES.: More? No, why, is there anything else?
> If there be, tell me, it shall be done too.
> ARB.: Hast thou no greater sense of such a sin?
> Thou art too wicked for my company,
> Though I have hell within me, and mayst yet
> Corrupt me further. (III, III, 141-155.)

30 L'abjection morale dont il fait preuve sert à dessein de repoussoir à Arbaces. C'est la monstruosité de son propre désir et de l'âme de Bessus que décrit Arbaces dans la peinture grotesque qu'il fait du Capitaine après que celui-ci lui a révélé son amoralité :

> ARB.: Thou appearest to me after thy grant
> The ugliest, most loathed, detestable thing
> That I have ever met with. Thou hast eyes
> Like flames of sulphur, which methinks
> Do dart Infection on me, and thou hast a mouth

Enough to take me in, where there do stand
Four rows of iron teeth. (III, III, 159-165.)

31 L'horreur qu'il lui inspire, excessive et burlesque, mémoire des représentations infernales de l'iconographie traditionnelle, sert de catharsis momentanée, mais ne modifie pas encore le cours de la pièce. Si la main de Bessus est trop abjecte, Arbaces ne renonce pas pour autant à son tragique dessein, et c'est bien à une tragédie que Beaumont et Fletcher semblent convier le spectateur :

ARB.: It is resolved, I bore it whilst I could,
I can no more [...]
I must begin
With murder of my friend, and so go on
To an incestuous ravishing, and end
My life and sins with a forbidden blow
Upon myself. (V, IV, 1-11.)

32 Au tout début de la pièce, ces mots auraient en effet laissé présager toute une tragédie à venir, tout un parcours criminel d'Arbaces pour rejoindre l'objet monstrueux de son désir ; mais ces mots ouvrent l'acte V, l'acte du dénouement. Arbaces jusqu'ici a été un « caractère » de passion bien plus que d'action – sa colère démesurée dès l'acte I, bien avant le motif de l'inceste, en témoigne – et ses auteurs ne lui laisseront pas le temps de passer à l'acte. *A King and no King* ne sera pas la tragédie sanglante de la transgression comme plus tard la pièce de John Ford. Un coup de théâtre, final autant qu'inattendu, efface la potentialité tragique en même temps qu'il invalide l'inceste : sa propre mère vient révéler qu'il ne fut jamais fils de roi que par un subterfuge. En perdant son titre de roi, Arbaces gagne un amour légitime. C'est sur ce bonheur-là que la tragédie s'inverse en tragicomédie :

ARB.: Come, everyone
That takes delight in goodness, help to sing,
Loud thanks for me, that I am proved no king. (V, IV, 351-353.)

Inceste et tragi-comédie

33 Si Arbaces se réjouit de n'être pas roi, c'est parce qu'avec la perte de ce titre, il se voit délivré du seul obstacle qui l'empêchait de vivre : sa parenté avec Panthea. Cette « destitution » de son titre est par ailleurs passagère, solution paradoxale que seule permet la tragi-comédie : en épousant celle qu'il croyait être sa sœur, à présent reconnue comme la reine légitime, le faux roi se voit rétabli dans sa fonction royale ! C'est dire si l'aspect politique est secondaire dans la tragicomédie de Beaumont et Fletcher. Certes, les dangers de chaos politique et social causés par la poursuite d'un désir malade chez le souverain sont évoqués par Mardonius, quand il imagine avec effroi les conséquences de l'inceste sur le royaume :« [...] You are sinful, and if you do this crime, you ought to have no laws ; for after this it will be great injustice in you to punish any offender for any crime » (III, III, 97-99).

34 Pourtant, ce n'est pas l'enjeu politique qui intéresse Beaumont et Fletcher, puisqu'ils n'hésitent pas à « remettre sur le trône » un homme qui a un instant envisagé le viol de sa sœur et le meurtre de ses conseillers. La pièce est avant tout une analyse de la passion, et l'inceste y est utilisé comme un « ressort » dramatique, symbole de tout obstacle au désir. Dès lors qu'il est écarté, les « lois » dramatiques reprennent leur plein droit et la tragi-comédie peut se terminer dans l'harmonie.

35 À cet égard, le parallèle avec la pièce de Claude Boyer, *Oropaste, ou le Faux Tonaxare,* est particulièrement intéressant. Certes, il s'agit d'une tragédie, et l'intrigue, qui fait appel aux procédés de déguisement et de fausse identité, en est bien plus complexe : Oropaste est un usurpateur, amoureux d'Hésione, la sœur du roi Tonaxare pour qui il se fait passer. Il veut le pouvoir sans pour autant renoncer à son amour et se voit donc contraint de faire un panégyrique de l'inceste pour gagner une Hésione que l'idée d'un amour adelphique horrifie :

> Je ne sçay quoy d'abord s'éleva dans mon âme,
> Qui s'opposoit aux noms d'hymen, d'amour, de flame ;
> À vous les adresser je sentois quelque horreur ;
> Mais la raison bien-tost dissipa cette erreur ;
> L'opinion l'enfante, et non pas la Nature,
> Laissez dessus le peuple agir son imposture ;
> Vous, ma sœur, dissipez ce foible sentiment ;
> Qu'ay-je d'incompatible avec le nom d'amant ?
> Si le nœud de l'amour est dans la ressemblance,
> Si c'est l'égalité des mœurs de la naissance,
> Qui des parfaits amants fait toute la douceur,
> Où la trouve-t'on mieux qu'entre un frère et sa sœur ?
> Si le ciel par le nœud de l'amour fraternelle,
> A mis entre nous deux une union si belle,
> Nos sentiments sont-ils diférents à ce poinct ? (III, V, 1253-1266.)

36 Se servant de la prérogative qui place les grands de ce monde à l'abri des erreurs de jugement, il justifie au nom de la loi naturelle l'amour entre frère et sœur. Un plaidoyer si direct en faveur de l'inceste n'aurait pas été toléré sur une scène française au XVII^e^ siècle si Boyer n'avait pris deux précautions : il situe l'action en Perse, territoire bien lointain où la loi permet les unions adelphiques ; surtout, il ne laisse planer aucun mystère sur la réalité de ce risque d'inceste dans sa pièce : le public connaît l'imposture de Tonaxare et celui-ci loue l'inceste seulement parce qu'aux yeux de ceux qui le croient frère d'Hésione, il est une difficulté majeure à surmonter s'il veut posséder la princesse et le pouvoir. Ainsi Boyer, sur la scène française, se montre finalement moins audacieux que Beaumont et Fletcher qui, sur la scène londonienne, laissent jusqu'à la fin planer le doute sur la réalité de cet inceste.

37 Cette ambiguïté fait toute l'audace, à cette date, 1610, de la pièce anglaise, d'autant que l'amour d'Arbaces pour Panthea ne laisse pas celle-ci indifférente :

> PANT. :[...] Me thinks
> I might be kept in some place where you are :
> For in my self I find, I know not what
> To call it, but it is a great desire to see you often. (IV, IV, 50-54.)

38 Le danger est redoublé par cette réciprocité des sentiments. Troublée par son frère, Panthea est proche du personnage d'Hésione, autre femme vertueuse puisqu'elle lutte contre ce désir coupable qui s'insinue en elle et ne peut que se désespérer de sa proche parenté avec « le faux Tonaxare » :

> Je ne hay rien en vous que cette injuste ardeur,
> Et que ce nom affreux d'Amant de vostre Sœur :
> J'aimerois ce beau feu de tout autre qu'un frère ;
> Changez, changez de nom si vous me voulez plaire.
> (IV, IV, 1499-1502.)

39 De la même voix quelle, Panthea pourrait s'exclamer : « Ah ! Que ne pouvez-vous cesser d'estre mon Frère ! » (IV, IV, 1509). Arbaces aspire à la même dissolution de ses liens du sang que les mots symbolisent comme autant d'infranchissables barrières :

> Is there no stop
> To our full happiness but these mere sounds,
> Brother and Sister? [...]
> I have lived
> To conquer men, and now am overthrown
> Only by words, Brother and Sister: Where
> Have these words dwelling? (IV, IV, 112-119.)

40 L'inceste s'affirme ici comme le symbole de l'obstacle au désir, la fatalité qui empêche la passion de se concrétiser :

> It is a sullen fate that governs us
> For I could wish as heartily as you
> I were no sister to you. I should then
> Embrace your lawful love sooner than health. (IV, IV, 104-107.)

41 Désir impérieux, l'amour incestueux est la cause d'un dilemme insoluble : satisfait, il ne conduit qu'à la mort ; réprimé, il impose aux impossibles amants, prisonniers de leur désir, une vie de martyre. Telle est la teneur de l'offre immorale qu'Arbaces fait à Panthea :

> There is a way
> To gain thy freedom, but 'tis such a one
> As puts thee in worse bondage, and I know,
> Thou wouldst encounter fire [...]
> Rather than follow it [...]
> [...] If thou darest consent to this,
> (Which I prethee do not) thou maist gain
> Thy liberty, and yield me at content :
> If not, thy dwelling must be dark, and close
> Where I may never see thee. (IV, IV, 69-78.)

42 Ayant placé leurs personnages dans cette logique de désir impossible, Beaumont et Fletcher les laissent un moment jouer avec le feu. Le danger de l'inceste, ils le frôlent lorsqu'ils « jouent » à s'aimer « dans les seules limites que leur permet leur parenté » :

> ARB.: Stay, we will love just as becomes our births,
> No otherwise: Brother and Sister may
> Walk hand in hand together; so will we:
> Come nearer: Is there any hurt in this?
> PANT.: I hope not.
> ARB.: Faith, there's none at all
> PANT.: [...] But is there nothing else
> That we may do, but only walk ; methinks
> Brothers and Sisters lawfully may kiss.
> ARB.: And so they may, Panthea, so will we. [*they kiss*]
> And kiss again too, we were scrupulous
> And foolish, but we will be so no more [*kiss*] [...]
> PANT.: If you have any mercy, let me go
> To prison, to my death, to any thing
> For I feel a sin growing upon my blood
> Worse than all these, hotter, I think, than yours.
> ARB.: That is impossible, what should we do?
> PANT.: Fly Sir for God's sake.

ARB.: So we must, away;
Sin grows upon us more by this delay. (IV, IV, 141-163.)

43 Main dans la main, lèvres contre lèvres, les amants interdits tentent le diable. La beauté est devenue doublement monstrueuse : non seulement la chaste Panthéa ose dire son désir, mais ce désir est incestueux. C'est « le danger, non la mort » pourtant qui fait l'essence de la tragi-comédie, ainsi que le résume très bien le titre de l'article de Philip Edwards[7]. D'une façon toute différente, dans *Oropaste, ou le faux Tonaxare,* un roi jouera encore avec l'inceste, mais pour des raisons politiques et par « raison d'état », non par passion.

44 Chez Beaumont et Fletcher, c'est la passion amoureuse qui occupe le devant de la scène, aux dépens de l'intrigue politique. Ce phénomène est particulièrement marquant dans *King and No King,* dont le genre tragi-comique permet l'éclipse presque totale de la politique par la passion, une passion dévorante, presque exclusivement charnelle, qui structure l'intrigue. Le jeu des personnages avec la mort est bien réel pourtant, sous la forme de l'égarement du désir. À défaut de se voir légitimés dans leur conquête du pouvoir (au contraire, Arbaces ne devient roi qu'à la faveur d'un coup de théâtre), les personnages de *King and No King* sont rendus légitimes quand leur désir est enfin reconnu comme tel. Ils échappent à cette mort de l'âme qu'est l'inceste, passion dangereuse et abjecte entre toutes. Ainsi utilisé, le thème de l'amour adeplhique devient l'instrument idéal de la représentation du désir perverti. L'horreur qu'il inspire permet de concentrer tout ce qu'il y a d'interdit et d'ignoble dans un désir qui se trompe d'objet. Essence même de la transgression, il exerce un pouvoir immense sur l'imagination. Marguerite Yourcenar l'a bien analysé dans la postface de sa nouvelle *Anna, Soror* : « L'inceste est vite devenu pour les poètes le symbole de toutes les passions sexuelles, d'autant plus violentes quelles sont plus contraintes, plus punies et plus cachées »[8].

45 Passion violente, certes, elle n'est pourtant ni cachée, ni même punie chez Beaumont et Fletcher. La forme tragi-comique, permet aux auteurs d'exploiter jusqu'au bout ce paradoxal frisson de plaisir que fait naître le risque d'un inceste. Boyer aussi jouera sur cette ambivalence dans *Oropaste,* utilisant la perverse ambivalence du thème et son impact, sachant combien, sur une scène :

...l'étreinte en amour est forte alors qu'un cœur
Trouve en un même objet, et sa femme, et sa sœur. (III, V, 1272-1273.)

46 Véritable « fruit défendu » pour Arbaces, la beauté de Panthea a ceci d'inquiétant qu'elle est capable d'engendrer la plus abjecte des passions, le désir d'inceste. Jouant sur cette ambiguïté, Beaumont et Fletcher construisent *A King and No King* autour d'elle. Toute la pièce s'articule autour de cette opposition entre vertueuse beauté et monstrueux désir. Dérangeante, cette juxtaposition ébranle personnages comme spectateurs. Beau et mal ne font qu'un, ne sont que les deux faces d'une même pièce. Il ne s'agit plus d'une dramaturgie de la duperie des apparences, même si le roi n'est roi qu'en apparence : tout est clair ici, les personnages ne se font pas d'illusion devant le danger qu'ils courent, ils le savent bien réel. En leur âme aussi se retrouve la dualité : vertueux et pourtant incapables de résister au désir, les protagonistes de *A King and No King* ne sont sauvés que par l'intervention des dramaturges, au moment où la beauté s'inversait en perversion triomphante.

47 L'ambivalence du sujet se retrouve dans la forme dramatique même. Pourquoi une tragi-comédie plutôt qu'une tragédie d'inceste ? Le débat dépasse d'ailleurs le cadre du sujet de la pièce de Beaumont et Flétcher, pour se concentrer sur le genre tragicomique lui-

même : forme hybride, cette « mongrell tragi-comedie » tant dénoncée par sir Philip Sidney[9] porte en elle mieux que toute autre la dualité du bien et du mal. Considérée comme imparfaite, voire artistiquement perverse, par des générations de dramaturges, elle permet, comme c'est le cas dans *A King and No King,* la coexistence, voire même la coïncidence, du beau et du laid. En refusant une fin tragique, elle met en avant le risque, pour mieux l'écarter dans son dénouement.

48 Finalement, et c'est souvent ce que l'on a reproché à Beaumont et Fletcher, leur dramaturgie permet la tentation du fruit défendu... et sa consommation ! Elle accepte au sein d'une même pièce les deux faces du désir, et ne recule pas devant l'artifice du coup de théâtre, se contentant de montrer l'inceste sans le condamner, par le biais de la tragi-comédie dont le pouvoir cathartique autorise à rire des thèmes les plus graves. Ce théâtre qui ose se saisir de sujets aussi inquiétants que l'inceste pour les tourner finalement en dérision n'est pourtant qu'un moment de la dramaturgie des passions : celle-ci s'achemine dès les années 1625 vers un retour à la tragédie avec un auteur comme John Ford, qui traite le même sujet de l'amour adelphique dans *Tis Pity she's a Whore ;* cette fois, cet amour est consommé jusqu'à l'insoutenable horreur du trop célèbre dénouement, Giovanni revenant en scène avant de mourir lui-même, brandissant au bout de son poignard le cœur sanglant de la sœur tant aimée qui venait de lui donner un fils.

NOTES

1. Claude Boyer, *Oropaste, ou le Faux Tonaxare,* IV, I, 1319-1320, Genève, Droz, 1990. Cette édition contient une introduction et un appareil critique établis par Christian Delmas et Georges Forestier.

2. Georges Forestier en recense plus de trente-cinq pour la seule scène française dans *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars,* Genève, Droz, 1988, t. III, p. 507-527.

3. Voir John Ford, *Dommage que ce soit une putain,* éd. G. Venet, trad. J.-M. Déprats, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 1998.

4. Philip Edwards, « no necessity to lead them into the fire », dans « The danger, not the death: the art of Fletcher », *in Jacobean theatre,* éd. J.-R. Brown et B. Harris, *Stratford Upon Avon Studies,* 1, 1960, p. 167.

5. *A King and No King,* IV, II, 211, *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon,* éd. Fredson Bowers, Cambridge, Cambridge University Press, 1966-95, vol. II.

6. « All the sweetness in the world in one », IV, II, 209.

7. « The danger, not the death: the art of Fletcher », *art. cit.*

8. *Œuvres Complètes,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 937.

9. Tout un courant de dramaturges favorables à une nette séparation des genres condamne la tragi-comédie. Sir Philip Sidney, le plus éminent représentant de cette tendance, s'élève ainsi contre cette « forme impure » dans *In Defense of Poesie* (1585).

AUTEUR

CÉCILE ISTRIA

Université de Reims Champagne-Ardenne

Forme et difformités dans « Upon Appleton House to The Lord Fairfax » de Andrew Marvell

Laïla Ghermani

1 « Upon Appleton House » appartient au genre du poème de la *country-house* fondé par Ben Jonson avec « To Penshurst » et a apparemment pour but, de chanter les vertus et la beauté de la nouvelle demeure que le général Fairfax a fait bâtir dans le Yorkshire. Ce manoir, édifié sur le domaine de Nun Appleton, appartenait, à l'origine, à un monastère cistercien dissout au XVI^{e} siècle.

2 C'est probablement pendant l'été 1651, quand Marvell résidait à la propriété en tant que précepteur de la fille des Fairfax, Mary, que le poème fut composé. Le général Fairfax, commandant en chef des armées du Parlement, avait démissionné de son poste en juillet 1650, lorsque Cromwell avait pris la décision de mener une campagne contre l'Ecosse, et vivait retiré sur ses terres.

3 Or, si Marvell reste un poète indéfinissable, « Upon Appleton House », un de ses plus longs poèmes, demeure à bien des égards une énigme pour les générations de lecteurs qui tentent toujours d'en découvrir la clef. La difficulté majeure est de saisir la cohérence de ce texte qui débute comme un éloge de la vie dans une propriété rurale aristocratique et qui se mue en une flânerie déroutante à la première personne du singulier. Aucun critique ou presque n'aborde ce poème sous un angle esthétique[1] Cet axe de lecture semble cependant intéressant car le texte s'ouvre sur une définition de l'esthétique architecturale et semble fonder son parcours sur une poursuite de cette beauté. Cependant, le poème suit le parcours imprévisible d'un narrateur qui, pendant une journée, va nous faire participer à ses visions changeantes du domaine en adoptant un discours qui ne semble affirmer une chose que pour la nier ensuite. Ces retournements accompagnés de brusques ruptures nous invitent à suivre une démarche apparemment contradictoire : l'articulation entre beauté et difformité, entre expérience de la beauté et manière dont ces distorsions s'incarnent dans la forme du poème.

4 Nous verrons ainsi comment l'on passe de la vision de la beauté à sa dissolution. Ceci nous amènera à examiner la façon dont les formes littéraires témoignent de ce dérèglement avant d'explorer rapidement la façon dont Marvell forge sa propre esthétique.

5 Le narrateur nous présente Nun Appleton en nous livrant, dès la première strophe, le critère d'une belle architecture : « within this sober frame expect / Work of no foreign architect »[2]. Une sobriété toute britannique à laquelle s'associent les justes proportions du manoir et l'agencement harmonieux du domaine : « all things are composed here » (v. 25). Toutefois, cet idéal de la beauté ne trouve pas sa source directe dans la conception grecque du Beau ni chez Vitruve, mais dans l'esprit chrétien du propriétaire :

> But all things are composed here
> [...]
> In which we the dimensions find
> Of that more sober age and mind.
> (Strophe IV.)

6 Dans la construction de cette phrase, le mot « dimension » qui se rapporte à la taille de la maison et de la propriété est associé aux termes abstraits « age » et « mind » qui renvoient à la sobriété morale des chrétiens de l'Église primitive. L'adjectif « sober » qui réapparaît ici est donc employé dans un sens éthique ; la sobriété esthétique du bâtiment, présentée à la première strophe, n'était donc que le reflet d'une éthique chrétienne protestante. Ainsi, le principe fondateur de cette maison n'est pas un plan humain mais l'humilité du général Fairfax : « humility alone designs / These short but admirable lines » (strophe VI). C'est cette humilité qui lui donne sa beauté.

7 À l'inverse, l'homme déchu et vaniteux au point de vouloir se passer de Dieu construit, tel les bâtisseurs de Babel, des édifices disproportionnés (strophe III). De même, l'architecte étranger et impie du Bel Retira et d'Aranjuez se torture l'esprit pour provoquer l'admiration du spectateur[3] ; dans son ingéniosité, il défigure la nature en pervertissant son identité propre : « That unto caves the quarries drew, / And forests did to pastures hew » (strophe I).

8 Par opposition à ces bâtiments monstrueux, l'idéal esthétique est incarné par l'habitat des animaux, exactement proportionné à leur être (strophe II) ; la perfection de l'habitat réside dans l'exacte coïncidence de l'être avec son lieu soulignée par la récurrence de termes tels que « equal » et « fit ». La tortue avec sa modeste maison ajustée à sa taille est l'emblème de cette humble conscience de sa condition (on pense en effet à l'utilisation des tortues comme emblèmes de l'humilité chez George Wither et Henry Peacham par exemple[4]).

9 La tension entre belle forme et difformité s'articule donc autour d'une reconnaissance de la présence divine et de la façon plus ou moins heureuse dont elle interfère dans les choix de l'individu. L'adéquation de la créature au lieu qu'elle occupe est donc un enjeu métaphysique, car la forme du lieu reflète la place de la créature – l'homme – dans le monde et *a fortiori* son rapport à Dieu. La beauté idéale ne peut donc se réaliser que comme une forme qui contiendrait le divin à l'intérieur de ses limites humaines : c'est pourquoi les mathématiques sacrées qui ont donné le jour à Appleton House sont capables d'enserrer sans les étouffer les choses divines[5]. La forme parfaite est ainsi également garante de la cohérence d'un monde où le microcosme humain reste uni au macrocosme divin.

10 Cette esthétique protestante subordonnée à une éthique chrétienne est confirmée par le contre-exemple des religieuses qui, elles, emmurent les choses sacrées pour les pervertir en les réduisant à de vains ornements.

11 Telle est la première vision idéale que le narrateur nous donne de la beauté de Nun Appleton. Toutefois, au fur et à mesure que le narrateur progresse dans sa flânerie, l'harmonie tend à disparaître et toute forme à se dissoudre. Ainsi, quand Fairfax pénètre dans sa modeste maison à la strophe VII, celle-ci se met à enfler, incommodée par sa grandeur : cette strophe, que plus d'un critique a jugée incongrue, exhibe le fait que si la maison se déforme c'est qu'elle ne correspond pas exactement à l'identité de son propriétaire. Autrement dit, le général Fairfax est comme « déplacé » et ce déplacement s'observe également dans la configuration de son jardin organisé comme une forteresse où les fleurs figurent des bataillons de soldats[6] ; comme l'observe le narrateur, le général a transposé son occupation antérieure au sein même de sa retraite : « Who when retired here to peace / His warlike studies could not cease » (strophe XXXVI). L'*hortus conclusus* se laisse donc entièrement pénétrer par les activités extérieures.

12 Lorsque le narrateur franchit les limites de ce jardin militaire, à la strophe XLVII, il se retrouve devant ce qu'il nomme l'abîme des prairies : « And now to the abyss I pass / Of that unfathomable grass ». Les prairies sont le lieu de la perte de toute proportion. Espace sans fond, elles annulent toute relation du grand au petit (les hommes y sont tour à tour des sauterelles mais ces sauterelles ressemblent à des géants) et du haut au bas : la vision y est à la fois en plongée et en contre-plongée : « And from the precipices tall / Of the green spires to us do call ». Comment rendre compte de ce brusque saut dans l'informe ?

13 La dissolution de toute forme semble moins liée à une logique externe qu'à l'évolution de la pensée et des visions du narrateur qui laisse soudainement surgir deux questions quand il se trouve dans le jardin de Fairfax puis dans les prairies : la première porte sur la perte du jardin d'Éden que le narrateur vient à déplorer, perte sur laquelle se superpose la ruine de cet autre jardin qu'est l'Angleterre, île fortunée ravagée par la guerre civile[7]. La seconde question est justement celle de la guerre civile qui passe au premier plan lorsque le narrateur se met à décrire les faucheurs dans la prairie.

14 La perte du lieu originel de l'homme entraîne la perte d'une réelle correspondance entre les mots et les choses ; aux strophes XLI et XLII, le narrateur, prenant sa première métaphore florale littéralement, montre qu'à l'origine seules les fleurs portaient des armes – des armes inoffensives ; en devenant soldats, les hommes se sont approprié une qualité qui ne leur était pas propre et l'ont pervertie[8]. Ces deux évènements, perte du lieu premier et désordre semé par la guerre, superposés en une seule image horticole, viennent mettre à l'épreuve le cadre de la retraite de Fairfax.

15 Ils sont aussi un facteur de dérèglement du masque qui prend place dans les prairies où, selon le narrateur, les apparences changeantes figurent des scènes successives.

16 De fait, les scènes de la moisson sont présentées comme une série indéfinie d'anti-masques guerriers ou du monde à l'envers qui ne trouvent pas d'aboutissement dans la représentation d'un ordre rétabli[9]. La forme du masque, divertissement royal et aristocratique par excellence, était sous-tendue par la hiérarchie régnante qui seule pouvait ramener paix et harmonie là où le chaos s'était installé. Dans cet épisode, les scènes pastorales restent profondément troublées par le désordre. La guerre civile et la mort violente de Charles I^{er} deux ans plus tôt ne sont sans doute pas étrangères à cette perte de validité du masque.

17 Le chaos est d'autant plus grand que nulle source d'autorité ne semble pouvoir lui donner de limite[10] : ni le roi, ni Fairfax, dont la position est pour le moins complexe – ancien chef des armées parlementaires, il s'est opposé au régicide, et s'est finalement désolidarisé de la politique militaire de Cromwell.

18 Dans les prairies, la réalité perd peu à peu tout sens stable et échappe à la maîtrise du narrateur qui va, de comparaison en métaphore, tenter de rendre compte d'un référent multiforme et multivalent : les prairies sont tour à tour abîme d'herbe, mer, champ de bataille, arène madrilène. Les images utilisées sont elles-mêmes ambivalentes : ainsi les sauterelles dans le pré peuvent être un écho à au moins deux passages bibliques : le premier est le chapitre XIII, verset 33 du Livre des Nombres où les envoyés de Moïse au pays de Canaan disent s'être confrontés aux habitants comme des sauterelles à des géants ; cette référence viendrait confirmer le sentiment d'étrangeté et de disproportion qui saisit le narrateur lorsqu'il regarde les faucheurs dans les prairies en contrebas. Toutefois, la seconde référence biblique possible, les sauterelles sortant du « puits de l'abîme » à l'ouverture du chapitre IX de l'Apocalypse donnerait un sens eschatologique au passage. Rien ne permet de trancher complètement car Marvell ne livre ni le code ni le contexte précis qui permettraient de déchiffrer ce signe ; les images telles que les sauterelles ou les Niveleurs à la strophe LVII semblent des éléments isolés de leur contexte de référence qui, tels des éclats en provenance de différentes mosaïques, viennent s'intégrer au fur et à mesure aux visions kaléidoscopiques du narrateur.

19 Ainsi, la réalité ne peut se représenter que sous des points de vue divers et cependant simultanés. Le spectacle des vaches paissant dans le pré (strophe LVIII) donne lieu à une véritable anamorphose qui met l'illusion optique au premier plan : infiniment petites, les vaches sont comme des taches de rousseur sur un visage, mais vues sous un autre angle, elles ressemblent à des puces magnifiées par la loupe du microscope. Il résulte de ces variations optiques une perte du référent originel.

20 À l'évocation du cadre sobre idéal succède donc l'informe, au fur et à mesure qu'apparaissent dans le champ de vision du narrateur la perte d'une autorité politique ultime et celle des référents réels. Par ailleurs, cette expérience des limites de toute tentative humaine pour clôturer et circonscrire une réalité multiple et chaotique révèle les limites mêmes de la forme littéraire employée pour retranscrire cette réalité. Le code pastoral des poèmes de la *country house* est ainsi remis en question par la crise du sens que traverse le narrateur.

21 Le poème est organisé autour du topos du *locus amoenus*[11], code à la fois commun à la pastorale et à la géorgique et matrice de la plupart des poèmes de la *country-house.* Au début de la promenade, le domaine possède toutes les caractéristiques du heu de plaisance : « fragrant gardens, shady woods / Deep meadows, and transparent floods »[12]. Toutefois, au long du poème, le *locus amoenus* est éclaté en *topoï* séparés et démesurément étendus. Chaque *topos* présente des signes de dérèglement : l'expression « massacre the grass » (strophe L) pour évoquer l'activité des faucheurs suggère d'abord la rupture de l'harmonie entre l'homme et la nature ; la rupture de ce lieu commun pastoral est confirmée par la mort brutale de la caille sous la faux. Puis, le code virgilien se voit inversé avec la transformation de la Thestylis de la seconde églogue en une « bloody Thestylis » affamée et sans pitié[13].

22 La subversion du code se fait de manière imperceptible : le poème conserve le cadre du lieu de plaisance tout en minant le contenu. Ainsi, la description du jardin, havre de paix

par excellence, est-elle mixte au sens où l'adjectif emblématique du *topos,* « sweet », se voit associé au champ lexical de la guerre : « Oh how sweet, / And round your equal fires do meet, » (strophe XXXIX). Les images de guerre et de siège sont en fait partout présentes et envahissent tous les champs lexicaux[14] : dans le bois, la chute du grand chêne rongé par les vers est évoquée en termes de trahison qui ne sont pas sans faire penser à la chute et la mort de Charles I[er]. Dans ce même bois, le narrateur dit se barricader contre les attaques de la beauté féminine[15]. Maria elle-même doit faire face à l'artillerie des soupirants[16].

23 Et de fait, durant l'été 1651 où le poème a été écrit, la propriété de Fairfax était géographiquement au cœur de la guerre civile : les troupes du Parlement se trouvaient à Ripon, à quelques kilomètres à l'ouest de la propriété, tandis que de l'autre côté de la frontière au nord, se massaient les troupes écossaises. Par ailleurs, les chefs des Niveleurs Lillburne et Walwyn organisaient un mouvement de révolte à Hatfield Chase juste à l'est du domaine.

24 Sans établir un lien direct entre les événements historiques et le poème, on peut cependant penser que les motifs récurrents du siège et du chaos ne sont pas sans rapport avec les circonstances précises de la composition du poème. Par ailleurs, si Virgile laisse une place dans ses églogues à la guerre civile dont il est une des victimes, il introduit une séparation entre le monde de la guerre et celui de l'*otium,* c'est à dire celui de la paix et de la fertilité que l'heureux pâtre peut goûter dans un *locus amoenus.*

25 Dans cette œuvre, le poète semble pousser la tension à l'extrême en laissant les conflits extérieurs envahir la retraite. C'est donc bien la notion même de retraite qui se trouve remise en cause. Certes, l'épisode du bois peut représenter l'image même de la retraite solitaire dans un lieu de plaisance coupé des désordres extérieurs. Le narrateur retrouve une unité au milieu de la densité des arbres et va même jusqu'à déchiffrer, dans le livre de la Nature, toute l'histoire du monde[17].

26 Cependant, ce passage porte les ferments de sa propre négation[18]. En effet, le narrateur, tout en affirmant sa félicité en termes virgiliens « Thrice happy… » (vers 583), jette immédiatement un doute sur la validité de son expérience : « … who not mistook, / Hath read in Natures mystic book. » Ce soupçon jeté par l'erreur possible du sujet semble confirmé lorsque l'on met ce vers en relation avec le vers 578 de la même strophe : « strange prophecies my fancy weaves ». C'est l'imagination qui projette ici ses représentations ; or l'imagination est au XVII[e] siècle une faculté ambivalente : une adjuvante de la raison ou au contraire une puissance poussant à l'erreur. Même au sortir du bois, la rivière qui paraît purifiée garde de manière troublante les empreintes de la chute originelle et de l'erreur : la forme du serpent et le miroir qui confond l'être et le paraître :

> No serpent new nor crocodile
> Remains behind our little Nile,
> Unless itself you will mistake,
> Among these meads the only snake.
> (strophe LXXIX.)

27 Un second soupçon, d'ordre moral cette fois, vient se greffer sur le premier ; l'adjectif « loose » associé aux arbres et à leur architecture spontanément harmonieuse[19] revêt un sens moral négatif lorsque surgit la présence réformatrice de Maria : « See how loose Nature, in respect / To her, itself doth recollect » (strophe LXXXIII). On fait à nouveau l'expérience de cette évolution d'un terme apparemment innocent dans les expressions

« Thus I easy philosopher » (vers 561) et « Then, languishing with ease » (vers 592). Dans le premier cas, « easy » traduit la facilité voire la légèreté de celui qui se prend pour un philosophe. Dans le second cas, « ease », le bien-être, prend le sens nettement négatif qu'il pouvait avoir au XVI^e^ et au XVII^e^ siècles, associé qu'il est avec des termes évoquant un excès de plaisir : « languishing » et plus loin « panting brow »[20]. Au plaisir se joint la tentation d'une immobilité végétative au sein de la nature : le narrateur se voit comme métamorphosé en dieu du fleuve[21]. Ainsi, avec l'introduction des notions de langueur et de paresse, le motif de l'agrément inhérent au *locus amoenus* est presque poussé à la caricature.

28 Le *topos* de la retraite se trouve donc subverti de l'intérieur, inversé dans les termes mêmes de son code, révélant ses limites morales et son inadéquation à la situation.

29 Cette critique implicite du lieu de plaisance se voit confirmée quand l'arrivée de Maria vient balayer la tentation du laisser-aller sensuel. Sa présence a une action véritablement réformatrice sur la Nature et sur le narrateur qui se reprennent et se redressent. De cette apparition, se confondant avec celle de l'alcyon, procède une seconde transformation de la Nature qui se fige et se solidifie peu à peu sous l'effet d'une cristallisation de l'air et de l'eau et se fond alors en une seule substance : « Nature is wholly vitrified » (vers 688). Cet instant de suspension de toutes choses dans leur pureté originelle est directement lié au feu divin à l'œuvre dans la personne de Maria (strophe LXXXVI). Ce moment est celui de la restauration de l'unité et d'une vision absolument univoque du monde puisque la jeune fille et l'alcyon surgi comme elle à la tombée de la nuit, se confondent en un seul être en vertu de leurs qualités et du genre féminin par lequel ils sont désignés. L'oiseau lui-même est identifié à l'air où il vole et finit par s'y fondre pour devenir « saphirewinged mist » (vers 680). Enfin, l'alcyon produit sur la Nature et sur les hommes l'effet d'apaisement qu'implique son nom.

30 À cette restauration du sens des mots et des choses, succède la révélation de l'identité vraie du *locus amoenus* et de sa hiérarchie esthétique : à la strophe LXXXVII, Maria se révèle être le principe unificateur et l'origine de la beauté du domaine. *Genius loci* féminin, Maria porte en elle la forme du lieu parfait et donne à voir au narrateur un domaine microcosmique qui contient toutes les qualités du macrocosme[22]. Nun Appleton se voit reconstitué dans sa forme idéale qui n'est autre que l'unique carte du paradis[23]. Cependant, il est clair qu'une carte n'est que le relevé topographique miniaturisé d'un référent éloigné. Ici, le référent est invisible et inaccessible. Le domaine manifeste donc par sa beauté retrouvée à la fois la présence et l'absence du paradis perdu.

31 C'est peut-être à partir de cette absence inscrite en creux que l'on peut expliquer la fugacité de la vision de la beauté et de sa cohérence. En effet, l'éloge de Nun Appleton comme carte du paradis est suivi d'une dernière strophe, célèbre pour sa bizarrerie, qui fait retomber le lecteur dans un monde difforme et inquiétant.

32 Jouant de nouveau sur les conventions du code pastoral, le narrateur annonce qu'il est temps de rentrer car la nuit tombe. Le voilà cependant accompagné de créatures étranges voire monstrueuses : de raisonnables amphibies[24], qui ne sont autres que des pêcheurs portants leur canoës sur la tête. Que peut bien signifier cette image ?

33 Si l'on va au-delà de son étrangeté, on comprendra que cette comparaison n'est qu'un portrait de l'homme et de sa condition : un être amphibie parce que vivant dans un heu transitoire et instable entre eau, terre et ciel.

34 Par ailleurs, la forme parfaite du monde ne se donne à voir qu'à l'intérieur même d'un mouvement : celui de Maria qui traverse le parc telle une comète[25] pendant cet instant transitoire où la nuit succède au jour[26]. De plus, Maria ne réunit toutes les qualités du *locus amoenus* que parce qu'elle est tournée vers l'extérieur : destinée au mariage, elle sera détachée de l'arbre familial et déplacée[27].

35 Ainsi, le modèle classique de la retraite comme heu de paix et d'oisiveté coupé du monde et du temps semble bien déplacé et distendu à l'extrême afin de refléter l'image de l'homme et du monde contemporain qui préoccupe un narrateur pris dans le flux de l'expérience et de la succession. La virtuosité du poète consiste donc à circonscrire à l'intérieur d'une forme donnée une instabilité qui la dérègle tout en sachant garder au poème un équilibre. Un tel paradoxe nous invite à examiner comment Marvell élabore une esthétique qui lui permet d'inclure cette tension dans un cadre.

36 On a vu que les transformations des prairies étaient présentées comme les diverses scènes d'un masque sans cohérence. Pourtant, les indications scéniques données par le narrateur lui permettent de mettre à distance de manière souvent ludique les scènes de bataille ou d'annihilation ; ainsi, le commentaire suivant les représentations guerrières et annonçant l'inondation des prairies : « Then to conclude these pleasant acts » (strophe LIX). Après nous avoir plongés à l'intérieur même de ses visions, le narrateur prend soudain du recul en indiquant qu'il ne s'agit que d'un divertissement. Cette distanciation esthétique permet également de mettre en scène un poète tout à fait conscient des artifices de son art.

37 Cette conscience de soi en tant que créateur rend possible le jeu apparemment innocent sur les métaphores dans ce même épisode, en particulier sur la métaphore maritime : celle-ci apparaît d'abord à la strophe XLVIII et finit par se « démétaphoriser » à la fin du passage lorsque la réalité se fond avec l'image première : « And makes the meadow truly be/(What it but seemed before) a sea. » (strophe LIX).

38 Ce vers est riche d'enseignements pour le lecteur. À première vue il n'est qu'une remarque candide du narrateur qui découvre soudain que les apparences – les prairies inondées par la rivière – rejoignent sa pensée première. On peut cependant y percevoir une seconde voix, que l'on a désignée comme celle du poète parlant ici en tant que maître de cérémonie. Et de fait, il semble que tout le poème soit fondé sur cette polyphonie subtile faite de la voix limitée et ignorante du narrateur et de celle, parfaitement consciente, du poète[28]. Ainsi, le poème ne peut être considéré comme une confidence personnelle. Il s'agit bien plutôt d'une expérience certes inscrite dans la succession temporelle, mais parfaitement maîtrisée par un poète qui se pose en metteur en scène dès l'ouverture du poème en apostrophant le lecteur-spectateur de ce cadre sobre que sont à la fois le poème et le domaine.

39 La mise à distance du chaos et du doute se manifeste clairement par l'inclusion du parcours sinueux du narrateur à l'intérieur de la forme parfaitement régulière et stricte des strophes de huit tétramètres closes sur elles-mêmes.

40 Il reste cependant extrêmement difficile de distinguer précisément l'orchestration des deux voix poétiques qui parviennent à maintenir cet équilibre précaire au long du texte. On peut néanmoins dégager quelques stratégies : l'exhibition des artifices poétiques, mais également une ambivalence du discours qui joue à la fois sur le sens explicite et sur le sens implicite des termes. Ce jeu est particulièrement bien illustré par la dernière strophe qui associe les pêcheurs tour à tour à des « antipodes in shoes » puis à des tortues et enfin

à de « raisonnables amphibies ». Ces images déforment les apparences jusqu'au grotesque certes, mais ce grotesque lui-même est le signe que les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent et quelles figurent quelque chose qui les dépasse. Ainsi, prise littéralement et isolément, chacune de ces comparaisons semble coupée de la précédente et de tout le poème. Figurativement, « les hommes des antipodes » pris dans l'espace limité de la chaussure ou du canoë montrent que les pêcheurs de Nun Appleton par un retournement de la vision peuvent être rapprochés des hommes vivant à l'autre bout du monde, car comme les tortues, ces amphibies, ils n'ont pas d'habitat fixe et portent leur maison avec eux. Ainsi revient-on à l'emblème premier des tortues donné dès la seconde strophe du poème comme modèle de rapport au monde et à Dieu. Relions ceci à la dernière image de « l'amphibie raisonnable ». Cette dernière apparemment inédite et parfaitement étrange, parce que coupée de son contexte immédiat, est pourtant une métaphore courante du discours religieux du XVII[e] siècle destinée à désigner la condition humaine. Pour Thomas Browne, l'homme est « that great and true Amphibium » car il peut vivre dans les deux sphères séparées du profane et du divin[29].

41 La distorsion apparemment absurde de la réalité permet donc de rejoindre la vérité religieuse énoncée au début du poème et invite le lecteur, pris comme le narrateur dans le flou des apparences, à une conversion du regard.

42 C'est ce double regard associé à une double voix qui va permettre à Marvell de redéfinir une esthétique à partir d'un héritage littéraire dont il déplace les frontières.

43 Si le *locus amoenus* est la figure du lieu idéal, comment Marvell, protestant, traite-t-il des thèmes qui lui sont inhérents, à savoir le plaisir et la présence féminine, communs à la fois aux sources antiques et à la poésie de la solitude pratiquée par Théophile et Saint-Amant dont cette œuvre est manifestement imprégnée[30] ?

44 L'auteur écarte clairement ces motifs à la strophe XCV lorsqu'il donne son visage ultime au domaine en condamnant les archétypes païens du lieu de plaisance. Néanmoins, il préfère déplacer plutôt que refouler ce qu'il condamne : toute présence féminine, à part celle de Maria, est évacuée du poème et du bois, mais toute sensualité n'est pas écartée pour autant : dans la forêt, c'est sur la nature innocente que se reportent les effusions amoureuses du narrateur. En revanche, lorsque Maria paraît, tout le vocabulaire amoureux se voit transposé vers la sphère du spirituel en vertu d'un jeu constant sur l'ambivalence des termes employés : ainsi ses grâces ne sont pas purement physiques mais attribuées par le ciel (strophe XCVII).

45 Le choix de la polyphonie permet donc à Marvell de rendre compte de l'expérience que l'homme peut faire de la beauté dans un monde déchu et fracturé par des guerres intestines. La seconde voix qui distancie l'expérience immédiate donne un cadre au monde difforme et profane que vient traverser pour un instant la grâce d'une vision fugace et fulgurante.

46 Forme et difformités se révèlent donc indissociables puisqu'elles reflètent la tension qui est au cœur du mystère de l'incarnation du divin en ce monde. Poète tourmenté par la chute originelle, Marvell inscrit cette tension à l'intérieur d'un dérèglement civil doublé d'une crise générale du sens. C'est de cette triple crise qu'est issue la figure du chaos qui partout s'insinue dans le poème. Pour répondre à la situation de Fairfax comme à sa vision des choses, le poète choisit l'équilibre précaire d'une forme pastorale à la fois critiquée, distendue et réformée. Cette manière de se placer à l'extrême limite, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, lui permet de montrer l'instabilité de la retraite de Fairfax, qui

enferme son énergie entre les murs d'une retraite qui n'est pas faite pour lui et présente tous les dangers de l'amollissement moral. Les limites de la pastorale virgilienne et leur nécessaire dépassement sont révélés par l'adoption du modèle de la flânerie et du mouvement perpétuel. Cependant, tout en choisissant une esthétique baroque du changement, Marvell inscrit au sein de la fluidité une tension vers la stase qui doit, pour être vraie, participer de l'extase et non de l'alanguissement.

47 Enfin, cette esthétique de l'entre-deux permet au poète de garder un point de vue distancé sur les apparences multiples qu'il met en scène, préservant ainsi une attitude lucide devant son inaptitude à contrôler une réalité qui se dérobe. Et c'est bien cette lucidité qui lui permet de conserver, tout en ne cessant d'en montrer les fêlures, une vision religieuse du monde.

NOTES

1. Claudine Raynaud, dans *Andrew Marvell : poète protestant* (Paris, éditions Messene, 1997), est une des rares à aborder la poésie de Marvell dans une perspective esthétique.

2. Toutes les citations de Marvell sont tirées de *Andrew Marvell. A Critical Edition of the Major Works,* F. Kermode and Walker ed., Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 53-77.

3. Voir strophes I et XCV.

4. George Wither, *A Collection of Emblems,* 1635, p. 222; Henry Peacham, *Minerva Britanna,* 1602, p. 178.

5. Vers 42-43.

6. Voir John Creaser, « "As One Scap't Strangely from Captivity": Marvell and Existential Liberty », *in* W. Chernaik & M. Dzelzainis éd., *Marvell and Liberty,* Londres, Macmillan, 1999, p. 152.

7. Voir strophes XLI à XLIII.

8. Voir Peter Schwenger, « "To Make His Saying True": Deceit in "Upon Appleton House" », *Studies in Philology,* 77, 1980, p. 84-100.

9. Voir Leah Marcus, *The Politics of Mirth: Jonson, Herrick, Milton, Marvell and the Defense of Old Holiday Pastimes,* Chicago, Chicago University Press, 1989, p. 240-260.

10. Voir Thomas Healy, « "Dark all without its Knits": Vision and Authority in Marvell's "Upon Appleton House" », *in* T. Healy and J. Sawday éd., *Literature and the English Civil War,* Cambridge, CUP, 1990, p. 186.

11. Voir David Evett, « Paradice's Only Map: The Topos of *Locus Amoenus* and the Structure of Marvell's "Upon Appleton House" », *PMLA,* 85, 1970, p. 504-513.

12. Strophe X.

13. Voir Annabel Patterson, *Pastoral and Ideology: Virgil to Valéry,* Berkeley, University of California Press, 1987, p. 153.

14. Voir S. Zwicker et D. Hirst, « High Summer at Nun Appleton, 1651: Andrew Marvell and Lord Fairfax's Occasions », *Historical Journal,* 36: 2, 1993, p. 247-269.

15. Vers 601-604.

16. Strophe XC.

17. Strophe LXXIII.

18. Voir Peter Schwenger, *op. cit.,* p. 93-99.

19. Strophe LXIV.

20. Voir Brian Vickers, « Leisure and Idleness in the Renaissance: the Ambivalence of Otium », *Renaissance Studies,* 4, 1-2, 1990, p. 1-37 et p. 107-154.

21. Vers 641-646.

22. Vers 765-766.

23. Vers 768.

24. Vers 774.

25. Strophe LXXXVI.

26. Strophes LXXXIV et LXXXVI.

27. Strophe XCIV.

28. Voir J. Creaser, *op. cit.,* p. 164.

29. Thomas Browne, *Religio Medici* cité par Don Parry Norford, « Marvell's Holy Mathematics », *Modern Language Quarterly,* 38, 1977, p. 259.

30. Voir, entre autres, Annabel Patterson, *Marvell and the Civic Crown,* Princeton University Press, 1978, p. 104-107; Maren-Sofie Røstvig, *The Happy Man: Etudies in the Metamorphoses of A Classical Ideal,* New York, Humanities Press, 1962, vol. I; William McClung, W.A. *The Country House in English Renaissance Poetry,* Berkeley, University of California Press, 1977, p. 147-155.

AUTEUR

LAÏLA GHERMANI

Université de Paris-Nord (Paris XIII)

Des beautés du *Spectator* aux charmes du Ugly Club

Claire Boulard

1 « Beauty has been the Delight and Torment of the World ever since it began. The philosophers have felt its influence so sensibly, that almost every one of them has left us some Saying or other ». C'est ainsi que débute l'essai n° 144 de *The Spectator* (quotidien publié de 1711 à 1714) dans lequel Richard Steele adopte le point de vue des Anciens dont il rapporte en substance les propos sur ce sujet. Steele semble donc s'inscrire dans la tradition philosophique d'une beauté ambivalente et effrayante, car susceptible de se métamorphoser en son contraire et d'infliger des tourments[1].

2 Contre toute attente, l'entrée en matière philosophique de cet essai aboutit à une série de portraits féminins dont la vocation est de mettre en garde les lecteurs contre certains types de beautés féminines attirantes autant que fatales pour les hommes qui les considèrent.

3 Sans doute pour ménager la susceptibilité de ses lectrices, Steele précise dans cet essai que le beau sans distinction de sexe est problématique et qu'il consacrera aussi un article aux méfaits perpétrés par la beauté masculine. Pourtant, on ne trouve aucun essai de cette sorte dans le *Spectator.* En revanche on constate que Mr. Spectator, la figure éditoriale, critique à plusieurs reprises l'usage que font les femmes de leur beauté.

4 Il s'agit donc de comprendre pourquoi la beauté féminine serait plus apte à engendrer des monstres que la beauté masculine. Il convient en outre d'analyser comment Steele et Addison, les deux auteurs principaux du *Spectator,* tentent de purger la beauté de leurs contemporaines de sa monstruosité et de ses conséquences néfastes. Le titre du périodique, *The Spectator,* qui souligne l'importance du sens visuel dans l'esthétique du journal, vue qui est elle-même à l'origine de la perception de la beauté, fournit un premier indice. Si Steele et Addison souhaitent abolir l'aspect spectaculaire de la beauté, ils entreprennent également de réformer le regard du spectateur, de le rationaliser afin qu'il discerne la vraie beauté du sujet, fut-il laid. Par l'intermédiaire d'une expérience scientifique, Mr. Spectator parvient à substituer à la beauté féminine une beauté sociale fondée sur une esthétique nouvelle : celle de la conversation. La représentation la plus

éclatante de cette nouvelle esthétique est fournie par la confrérie des contrefaits : le Ugly Club, société à la fois hideuse et légère qui illustre les charmes de la conversation.

5 Le *Spectator* dénonce la mise en scène de la beauté à laquelle procédaient les dames nobles du XVIII[e] siècle. En effet, Mr. Spectator décrit dans de nombreux essais la beauté comme un outil auquel les femmes ont recours pour attirer l'œil masculin et pour s'exprimer. Tel le monstre, la femme qui fait usage de sa beauté se montre. De plus, la beauté devient équivoque et tombe dans la monstruosité morale dans la mesure où, au XVIII[e] siècle, se mettre en représentation est le propre de la prostituée. La mise en scène de la beauté révèle ainsi la véritable nature féminine.

6 Ainsi en va-t-il pour Clarinda que Mr. Spectator surnomme « l'idole », et qui se met en scène sur un mode mi-théâtral, mi-religieux, en se faisant admirer publiquement par de jeunes soupirants à la lumière de bougies. Cette cérémonie hebdomadaire où la jeune femme déploie ses appâts et où elle se substitue à la divinité est un spectacle monstrueux : il est à la fois anti-social, anti-naturel et blasphématoire, car flirtant avec le catholicisme, religion honnie et considérée comme passéiste.

7 En exhibant une beauté dont elle est fière, l'idole renverse les préceptes patriarcaux de modestie de la femme. De plus, en tyrannisant ses adorateurs, elle nie les principes d'infériorité et de soumission de la femme à l'homme. Ensuite, Addison prête à l'idole non seulement la puissance masculine mais encore la toute-puissance d'une divinité sur ses adorateurs : « Joys of Heaven and Pains of Hell are at their Disposal »[2]. En quatrième lieu, l'idole se met en scène selon un rituel s'apparentant à celui de la messe catholique. Elle devient une sorte de sainte que l'on montre lors de processions: « Several of them are carried in Procession every Evening about the Ring and several of them set up their Worship in Churches ». Sachant le peu d'affection que les Anglais en général et Addison en particulier portaient au culte catholique, synonyme de la tyrannie française, cette mise en scène de la beauté de l'idole fait de la jeune femme un monstre anti-patriotique prêt à recourir aux subterfuges de la fausse Église pour détourner des cœurs anglais du chemin de la véritable spiritualité anglicane. Elle est une monstruosité spirituelle. Elle est enfin une menace pour l'harmonie sociale car elle provoque jalousie et querelles.

8 La beauté de l'idole incarne donc non seulement l'époque révolue d'avant la Réforme protestante mais aussi une esthétique bannie fondée sur le spectacle, sur les apparences et sur la fixité. Ainsi, c'est moins la beauté en tant que telle que la mise en spectacle de celle-ci qui est subversive.

9 La *Pict,* femme qui se maquille, confirme que pour Steele et Addison la beauté féminine lorsqu'elle est mise en scène est susceptible de se métamorphoser en monstre et est associée, de manière paradoxale, à une esthétique démodée et dangereuse de la fixité.

10 Le terme de *Pict* indique une triple métamorphose : celle d'une femme ordinaire en belle femme, celle d'une femme en barbare, les *Picts* étant une tribu anglaise établie avant la conquête de Guillaume ; enfin, celle d'une femme en tableau, le mot *Pict* devenant l'abréviation de « picture ».

11 Monstrueuse, la *Pict* l'est en se transformant en tableau et en perdant ses qualités humaines. Elle est aussi sacrilège dans la mesure où, à l'aide de pinceaux et d'onguents, elle se substitue au démiurge et crée sa propre beauté qu'elle impose ensuite à des soupirants qu'elle leurre. Enfin, elle incarne une beauté fixe et vénéneuse : « The Picts tho'never so beautiful, have dead, uninform'd Countenances »[3]. Elle est d'ailleurs une croûte, car une fois fardée, elle devient « the worst Piece of Art extant ».

12 Enfin la *Pict* est, comme l'idole, un danger pour l'ordre social. Elle laisse soupirer ses amants et menace la paix des ménages en incarnant la tromperie et l'horreur d'un vieillissement soudain: « Her Skin is so Tarnished with this practice, that when she first wakes in a Morning, she scarce seems young enough to be the Mother of her whom I carried to Bed the Night before »[4].

13 La *Pict* incarne donc la mise en scène suprême de la beauté : elle la magnifie grâce à des techniques artistiques et artificielles qui décuplent sa puissance, captivent le regard masculin et suscitent les passions. Steele dénonce ainsi le côté subversif de la beauté et révèle sa peur de l'ascendant qu'elle confère à ses contemporaines[5]. L'essai n° 144 en témoigne qui présente au lecteur sept portraits de femmes belles décrites en termes de lutte de pouvoir et d'arbitraire politique : « Albacinda has the Skill as well as the Power of pleasing. Her form is majestick, but her Aspect humble. All good Men should beware of the Destroyer. She will speak to you like your Sister, till she has you sure, but is the most vexatious of Tyrants when you are so ». Albacinda est une hypocrite qui prend des allures modestes pour mieux subjuguer son interlocuteur.

14 Il est significatif en outre que dans cet essai, la seule femme belle soit Eucratia, femme craintive et jugée inférieure à l'homme: « if you describe a right Woman in a laudable Sense, she should have gentle Softness, tender Fear, [...] with some Subordination to it, but such an Inferiority that makes her still more lovely [...] Others are Beautiful, but *Eucratia,* thou art Beauty ! »[6]

15 S'en tenir au constat que ces portraits sont une façon de circonscrire ce que Steele et Addison considèrent comme une prise de pouvoir monstrueuse de la beauté féminine, c'est parvenir à une conclusion juste mais partielle. Car Steele et Addison conviennent que les regards masculins aussi rendent la beauté féminine monstrueuse en l'adorant et en lui donnant du pouvoir. Une idole réformée le souligne dans une lettre qu'elle adresse au journal et que publie Mr. Spectator dans l'essai n° 155. Propriétaire d'un café et jolie femme, elle se plaint d'avoir été mise malgré elle dans la situation d'idole notoire par ses clients qui ne la quittent pas des yeux et sont : « ready to interpret my Looks and Gestures, according to their own Imaginations »[7].

16 Selon elle, ce sont les clients qui par un regard dévoyé ont commis un contresens sur la fonction de sa beauté. Loin de la considérer comme un fait naturel, ils l'ont interprétée comme un outil utilisé en vue d'une fin commerciale. Naturellement sur le devant de la scène puisqu'elle sert les clients, ils l'ont assimilée à la prostituée et ont jugé sa beauté perverse.

17 Cette idole insiste donc sur la nécessité de réformer les regards. Elle souligne que la beauté n'est pas par nature dangereuse, mais qu'elle le devient si le spectateur est un voyeur. Ainsi la beauté a aussi la faculté de révéler le monstre qui sommeille en chaque spectateur. Enfin, elle est relative dans la mesure où son appréciation dépend de la vision de chacun.

18 Voilà qui corrobore les théories de Locke reprises par Addison dans les essais sur les plaisirs de l'imagination: « There is not perhaps any real Beauty or Deformity more in one piece of Matter than another, because we might have been so made, that whatsoever now appears loathsome to us, migh have shewn it self agreeable »[8]. Ainsi, selon Addison une chose n'est pas belle de manière intrinsèque, mais elle l'est parce que l'esprit et l'imagination qui travaillent à partir des renseignements fournis par le regard décident

qu'elle est belle. La beauté devient affaire d'appréciation individuelle et donc de réforme individuelle.

19 Il s'agit donc non seulement de dissuader les femmes de se mettre en scène, mais aussi de purger le regard masculin de son essence monstrueuse. C'est vouloir résoudre un paradoxe, car c'est souhaiter contrer grâce à l'analyse du jugement critique l'enthousiasme spontané suscité par la perception immédiate de la beauté ; c'est désirer que la beauté féminine provoque une contemplation calme, qu'elle séduise l'esprit tout en n'aveuglant pas le spectateur. Comment parvenir à cela ? Plutôt que de laisser le spectateur subir la beauté de manière passive, le *Spectator* va l'inviter à agir sur elle en opposant un autre type de regard, expérimentateur et critique.

20 Puisque la beauté dépend du spectateur, il faut enseigner à ce dernier à voir correctement la vraie beauté en éduquant son goût[9]. Avec l'aide de la science, Mr. Spectator donne aux lecteurs les moyens de distinguer la beauté féminine parmi de fausses beautés, mais aussi de la promouvoir en travaillant sur le rapport du lecteur à l'esthétique.

21 L'ensemble du périodique fonctionne sur l'expérimentation fondée sur l'observation visuelle. Mr. Spectator est une métaphore d'instrument d'optique puisque, personnage muet, il observe de manière objective la société qui l'entoure et il transcrit ses conclusions dans les essais du *Spectator.* Chaque essai fonctionne comme une sorte de lentille de microscope permettant d'observer les contemporains qui sont à la fois cobayes, et en tant que lecteurs, témoins et bénéficiaires de l'expérience. Ces derniers, touchés par les visions et vérités qu'ils découvrent sont alors instruits par les conclusions tirées par Mr. Spectator. À leur tour, ils sont à même d'observer le monde de manière neutre et de juger. Ainsi, de simple spectateur, le lecteur devient un expérimentateur capable de tirer ses conclusions.

22 Appliqué à la beauté, un tel système présente la beauté des femmes de manière radicalement différente. Au regard enthousiaste que provoquait la mise en scène féminine se substitue maintenant un regard que l'expérimentation scientifique dépassionne. Dès lors l'expérience est double et s'applique aussi bien à la femme belle qu'au sujet qui l'admire. Si elle est réussie, la femme ne doit plus exhiber ses charmes et l'expérimentateur-admirateur de la beauté, affecté par l'expérience, doit acquérir un nouveau regard sur elle.

23 L'essai sur la *Pict* fournit un exemple de la réforme du point de vue et du regard par l'expérimentation. Il nous raconte comment Will Honeycomb se guérit de sa passion pour une *Pict* en adoptant le regard d'un observateur scientifique.

24 Un matin, Will parvient à entrer dans la chambre de la *Pict.* Il l'observe, caché derrière une tenture, tandis qu'à sa toilette elle se maquille. Et, comme dans une *camera obscura* qui renvoie l'image inversée du monde, il peut voir la *Pict* à l'envers, dans sa vérité, dans sa métamorphose: « The Pict begins the Face she designed to wear that Day, and I have heard him protest she had worked a fall half Hour before he knew her to be the same Woman ». Grâce à la publication de l'essai, Will, tel un microscope, donne à voir au lecteur une transmutation monstrueuse mais ordinairement invisible puisqu'elle est privée. Lui-même observateur, il est affecté par l'expérience dont il est témoin et prouve sa réforme visuelle en dévoilant sa présence et en confisquant à la *Pict* ses fards.

25 Dès lors, une fois sa monstruosité rendue publique, la *Pict* insensible et statique, s'anime, affectée par le nouveau regard que Will porte sur elle. Ridiculisée, elle quitte la scène

pour se cacher à la campagne où elle retrouve sa nature féminine et quitte le monde des faux-semblants.

26 Quant aux autres *Picts,* l'essai du *Spectator* les montre du doigt de manière générique. Leur intériorité a été débusquée, ce que l'exergue en latin extraite des *Métamorphoses* d'Ovide en tête de l'essai met en évidence : « undiscovered, thou art discovered ».

27 De surcroît, Mr. Spectator referme cet essai en brossant le portrait de Statira tel qu'il est vu par un regard neutre d'observateur. Statira est une beauté parfaite qui s'ignore et ne se met pas en scène. « She is graceful without Affecting an Air ». Elle est caractérisée par le mouvement et par une adéquation entre son esprit et ses actions : « her features are enliven'd with the Chearfulness of her Mind ». Ce portrait scientifique n'est rien moins que le portrait d'une intériorité.

28 Ainsi on peut comprendre que la vraie beauté ne se voit pas. Selon le *Spectator,* la beauté ne se prête pas au regard de surface de l'esthète, mais bien à celui du scientifique qui devient un moraliste. De plus, on inaugure avec le portrait de Statira un autre système d'appréciation esthétique. La *Pict* incarnait une beauté démodée parce qu'elle était sans âme et représentée dans des poses artificielles. Tels ces grands portraits de cour à la Van Dyck, la *Pict* s'imposait au spectateur par ses apparences magnifiques. Dans le *Spectator,* Steele recourt au portrait théophrastien, rigide et sec, pour la décrire. Le portrait de Statira au contraire est grâce et sensibilité et instaure un échange entre le portrait et le spectateur. La contemplation esthétique devient une invitation à l'étude : « Let the Sex study the agreeable Statira ».

29 Le portrait de Statira rappelle ceux du Kit-Cat Club, qui constituent les prémices du genre de la « conversation painting » en Angleterre. Dans les portraits de Kneller l'effet de conversation est dû au format plus petit de la toile qui oblige le peintre à ne représenter que le visage et le buste du modèle, créant ainsi l'illusion d'un rapprochement et d'un tête-à-tête. Il est aussi provoqué par l'attitude naturelle mais élégante du modèle qui, en regardant le spectateur, semble reconnaître sa présence[10] et l'invite à la conversation afin d'assurer sa réforme. Ainsi la transmutation du regard provoque la naissance d'un nouveau système esthétique, la conversation, où le visuel n'est plus essentiel à la perception de la beauté. La *Pict* constitue la première métamorphose de la vision en conversation. L'idole offre la seconde phase de cette conversion.

30 La lettre de l'idole réformée montre qu'outre un nouveau regard sur la beauté, elle a gagné une beauté nouvelle. Pour elle, la lecture de la satire contre les idoles fut une expérience pendant laquelle elle dut à la fois subir le regard spectatorial et partager avec le lectorat la vision décrite par l'essai. Une telle expérience l'exposa aux railleries de ses contemporains, preuves déplaisantes de l'efficacité des expérimentations du *Spectator.* Le spectateur/lecteur avait distingué la fausse beauté et avait adopté un point de vue critique qui la reléguait au rang de monstruosité.

31 Cette lettre fournit de plus le portrait intime d'une sensibilité nouvelle. Il est révélateur que l'idole, qui appartenait jusque-là au domaine de l'image et d'une contemplation solitaire, choisisse de se représenter sous la forme de l'échange épistolaire et donc de la conversation. De plus, en signant sa missive « the idole », elle choisit un anonymat générique et non une mise en scène singulière qui la distingue. Enfin, sa lettre révèle que l'expérience spectatoriale fut une souffrance qui l'incita à éradiquer sa fausse beauté. On quitte alors la fixité pour le mouvement des émotions intérieures. Fait remarquable, l'idole se met en scène de manière scientifique en dévoilant au lecteur des preuves d'un

désarroi que ses clients n'avaient pas décelé : « In this passive Condition I know not where to cast my Eyes, place my Hands, or what to employ my self in. But this Confusion is to be a Jest [...] ». Elle se dépeint comme un être sensible qui de surcroît souffre à cause de sa beauté physique.

32 La lettre de l'idole signale sa conversion à la vraie beauté, car elle est un autoportrait spontané, innocent et donc vertueux. Aussi a-t-elle la faculté de susciter l'indignation vertueuse du lecteur et de le convertir. L'indignation épistolaire de Mr. Spectator indique la réaction à avoir. « This Representation is so just, that it is hard to speak of it without an Indignation which perhaps would appear too elevated to such as can be guilty of this inhumane Treatment, where they see they affront a modest, plain, and ingenuous Behaviour ». L'idole provoque de cette façon la perpétuation d'une conversation polie et artistique dont l'ensemble de l'essai est une illustration.

33 L'essai est d'ailleurs une mise en pratique et une mise en abyme de ce nouveau tableau (« representation ») que constitue la conversation car il reflète les cinq sens du mot « conversation » : celui de dialogue, de communauté harmonieuse, de commerce sexuel, de commerce financier et enfin de ce genre pictural qui éclôt au XVIII^{e} siècle. Dialogue entre Mr. Spectator et sa correspondante, l'essai condamne l'équation que font les clients entre commerce financier féminin et prostitution et plaide pour le droit des femmes à exercer un métier public sans subir les outrages des clients. Il est enfin une description des relations policées des sexes et préfigure le genre de la conversation des années 1720 telles qu'elle est peinte par Van Aken dans le tableau « An English family at Tea »[11].

34 L'essai n^{o} 155 incarne cette vraie beauté qui se représente dans la peinture d'un art de vivre en société. Ainsi Steele et Addison parviennent à transcender la beauté monstrueuse et factice des femmes en celle, littéraire et sociale, de la conversation.

35 Paradoxalement, on retrouve ce glissement d'une beauté charnelle à une beauté conversationnelle dans les sept articles consacrés au Ugly Club[12]. Cette micro-société est constituée de personnes recrutées sur leur laideur qui se réunissent régulièrement et discutent dans la bonne humeur de leurs tares physiques.

36 Ce qui frappe d'abord, c'est que beauté et laideur, qui sont présentées comme indissociables, sont vidées de leur contenu esthétique. En témoigne le nom de famille d'un des membres du club, correspondant de Mr. Spectator. Il s'appelle Alexander Carbuncle, ce qui signifie à la fois pierre précieuse rouge et furoncle purulent.

37 Le fonctionnement du club qui repose sur des règles de laideur illustre cette vacuité. Baptisées « the act of Difformity », parodie de la loi d'uniformité, votée en 1662 pour exclure de l'Église d'Angleterre tous les non-conformistes, ces règles établissent des sortes de blasons de la laideur, conditions indispensables pour être membre du club : « That of the Quantity of any Man's Nose be eminently miscalculated, whether as to Length or Breadth, he shall have a just Pretence to be elected »[13]. Il faut donc être parfaitement laid pour pouvoir prétendre postuler.

38 Ensuite, le Ugly Club surnommé « Merry Club » a été créé par des étudiants oxoniens pour être « a burlesque of the handsome Club »[14]. La difformité physique devient un honneur grâce à des formules de politesses parodiques telles que « may it please your deformities », utilisées pour s'adresser au président du club[15]. Ainsi la beauté devient un objet de dérision. L'humour, en jouant sur une monstruosité outrancière, confère un charme cathartique à cette assemblée et invite le lecteur à vaincre sa peur du laid et du monstrueux.

39 En outre, l'engouement pour le club qui fonctionne sur l'exclusion et sur la cooptation transforme la laideur en un privilège. Or, cet aspect est nié dès le premier essai consacré au Ugly Club car Carbuncle y déclare que l'on n'a aucun mérite à être beau, puisque c'est la nature qui en décide. Par extension, la beauté ne peut être un mérite ou un défaut.

40 Enfin, la laideur est, comme la beauté, relative, et dépend du point du vue. Dans l'essai n° 32, Carbuncle explique que les critères de beauté varient selon les pays, et que l'obésité, considérée comme laide en Angleterre, est appréciée en Hollande.

41 De ce jeu de miroir entre la beauté et la laideur surgit non une peur de la métamorphose mais un comique qui donne une grâce particulière aux membres du club. Ils se dévoilent pour ce qu'ils sont, des monstres physiques, mais leur humour révèle leur joie de vivre et leur capacité à former la communauté harmonieuse et gaie que la publication des essais représente.

42 Cette conversation de gens hideux révèle donc aux lecteurs, telle une lentille optique, le fonctionnement ordinairement invisible d'un club privé. Elle montre aussi que les défauts physiques sont une fausse laideur compatible avec une vraie beauté. De cette manière, le lecteur est face à la représentation littéraire d'une assemblée qui échange des points de vue sur sa propre laideur dans la bonne humeur : il est face à une conversation.

43 Le dialogue entre Mr. Spectator et les membres du Club illustre le surgissement de la beauté au sein de cette conversation de personnes laides. Cette fois, Mr. Spectator se soumet à l'expérience du regard d'autrui et fait voir sa propre intériorité. Mr. Spectator a le visage très court et après examen des membres du Ugly Club, se voit proposé une place au sein du club. Loin de nier ses défauts physiques, il les rend publics, accepte par courrier la proposition et pénètre dans la conversation des gens laids pour mieux montrer que, comme eux, il a des beautés en réserve. Ainsi, la confession de laideur de Mr. Spectator fait partie intégrante d'un périodique qui deviendra un classique littéraire et que les contemporains décrivent comme le summum de l'élégance. Elle constitue donc déjà une des beautés littéraires du *Spectator* et une beauté d'un genre nouveau puisqu'elle est périodique, qu'elle s'inscrit dans le quotidien des conversations de cafés et de tables de thé, et qu'elle favorise la propagation du bon goût. Par conséquent, elle assure la perpétuation de cette beauté chez les lecteurs. Mr. Spectator se hisse alors au rang de ces écrivains qu'il cite en préambule à la lettre de Carbuncle, tels Scarron ou Ésope, célèbres pour leur difformité autant que pour leur génie littéraire.

44 À l'inverse, les membres du club acquièrent la grâce de Mr. Spectator. Dans l'essai n° 32 le président du Ugly Club se lance à la manière de Mr. Spectator dans une spéculation sur la laideur, devenant ainsi une sorte de double de la figure éditoriale. Chaque membre du club révèle donc sa beauté en élaborant une conversation particulière.

45 L'entreprise de transformation de la monstruosité en son contraire est d'ailleurs si réussie que le club attire de nouveaux membres, et en particulier des femmes. Mr. Spectator avait tenté de réformer la conception des correspondantes sur le charme féminin en promettant de coopter de nouveaux membres… tels la *Pict*[16]. Il contribue de cette façon à décomplexer certaines correspondantes peu gâtées par la nature. Dans une lettre publiée à l'essai n° 48, une lectrice relate que la participation de Mr. Spectator au Ugly Club lui a ouvert les yeux sur le peu d'importance de sa propre disgrâce. Une fois de plus, la réforme du regard fut possible grâce au dévoilement épistolaire des membres du club et grâce à la conversation. Sa réforme se manifeste par un renoncement à la mise en scène, à la mode et aux fards. Perdant toute inhibition, elle revendique en outre sa laideur

en demandant un nom de plume qui reflète ses difformités. Mr. Spectator la surnomme alors du nom de la déesse à trois corps : « Hécate ». Mais, contrairement à la divinité qui est une figure maléfique, cette correspondante possède des qualités qui contribuent à la rendre belle : « Humour and Mirth ». Enfin, elle sollicite la permission d'adhérer au Ugly Club afin de faire partie d'une société agréable et polie. Elle accepte aussi de devenir le toast du club, « a Lady of celebrated Difformity ».

46 Plus que l'appartenance au Ugly Club, c'est sa lettre ouverte au *Spectator* qui lui ouvre les portes de la conversation et d'une nouvelle beauté.

47 Le Ugly Club ainsi que les portraits féminins sont des constructions fictives qui illustrent la manière dont Steele et Addison débarrassent de son aspect inquiétant l'effet de pliage entre la beauté et le monstrueux. En l'inscrivant au cœur du périodique, en recourant au procédé de l'observation scientifique et en invitant le lecteur à faire des expériences sur cette beauté, ils parviennent à maîtriser la métamorphose de la beauté. Leur souci est d'enseigner au lecteur à prévoir le surgissement du monstrueux ou à faire surgir la beauté dans le monstrueux. Avec le Ugly Club, Steele et Addison rassemblent les défauts physiques pour présenter au lecteur la vraie beauté : le portrait d'une assemblée polie, joyeuse et raffinée. Toutefois, s'il y a des charmes dans la monstruosité, ils ne sont pas encore sublimes, car ce ne sont pas des frissons délicieux que cherchent nos auteurs.

48 Grâce à l'expérience de cette conversation, ils contribuent à éduquer le goût du public, à le rationnaliser tout en l'amusant. Paradoxalement donc, si la réforme du *Spectator* repose sur une perception sensorielle de la beauté et aboutit à une beauté littéraire fondée sur l'observation, ce ne sont plus les sens qui permettent de distinguer la vraie beauté mais la raison qui éduque le goût et qui rassure. De cette façon, le lecteur contrôle la mise en scène.

49 De manière inattendue, cette rationalisation esthétique libère aussi les femmes. En effet, si la conversation est un moyen de circonscrire le pouvoir féminin dans les limites du raisonable et si elle a favorisé la mise en place de l'idéologie bourgeoise d'une femme naturelle et donc inférieure, elle a également permis de niveler les différences entre les femmes et de les débarrasser du statut de bel objet.

50 Parmi les lettres envoyées au *Spectator* et non publiées par Steele et Addison on a retrouvé une missive signée « Mery Sue » demandant à adhérer au Ugly Club et déclarant: « I hope there is some Merit in being the second woman in the kingdom of Great Britain, that has woned [*sic*] she thinks herself very ugly »[17]. Clin d'œil ludique ou confession réelle ? Il est impossible de le savoir. On constate néanmoins que la lectrice a lu les essais sur le Ugly club et qu'elle en a tiré les mêmes conclusions qu'Hécate sur l'essence de la beauté. Sa lettre érige l'aveu de la laideur en vertu et indique que les leçons de bonne humeur et d'harmonie sociale prennent le pas sur des considérations esthétiques. Peut-être peut-on y lire une preuve de l'efficacité des méthodes du *Spectator* ?

NOTES

1. *The Spectator* n° 144 [Wed., Aug.15, 1711] éd. D. F. Bond, Oxford, Clarendon, 5 vol., 1987 ; vol. I p. 68. Toutes les références au *Spectator* proviendront de cette édition qui sera signalée par l'abréviation suivante : *S.*
2. *S.* n° 73 [Thurs., May 24, 1711], 1, p. 313.
3. *S.* n° 41 [Tues., Apr. 17, 1711], 1, p. 174.
4. *S.* n° 41, 1, p. 174.
5. Voir l'article d'Alain Bony : « *Lasciva Philomela* : Beauté, Wit et sexe dans l'esthétique addisonienne », *BSEAA (XVII-XVIII),* 50, 2000, p. 261-282.
6. *S.* n° 144 [Wed., Aug. 15, 1711], 2, p. 70.
7. *S.* n° 155 [Tues., Aug. 28, 1711], 2, p. 107.
8. *S.* n° 412 [Mon., Jun. 23, 1712], 3, p. 542.
9. Voir le *Spectator* n° 409.
10. David Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England,* New Haven, Yale University Press, 1993, p. 32.
11. Voir David Solkin, p. 58 et 67.
12. Ce sont les essais n° 17, 32, 48, 52, 78, 87, 553.
13. *S.* n° 17 [Tues., March 20, 1711], 1, p. 76.
14. *S.* n° 17.
15. *S.* n° 48 [Wed., April 25, 1711], 1, p. 205.
16. S. n° 48, 1, p. 205.
17. Charles Lillie, *Original and Genuine Letters to the Tatler and the Spectator,* Londres, 1722, lettre n° 77.

AUTEUR

CLAIRE BOULARD

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris-III)

III. La beauté et ses masques. L’infâme et ses représentations

La beauté et ses monstres : la scatologie dans l'art du XVII^e siècle

Nadeije Dagen–Laneyrie

1 Le sujet que cette communication aborde peut paraître au premier abord déroutant. Elle traite de phénomènes physiques que la bienséance a depuis longtemps exclus des usages de la conversation et plus encore des forums universitaires : fèces, vomissures, retours d'haleine, les manifestations visibles de débâcles intestinales sont des symptomes privés ou dont un patient discute avec son médecin. Le resserrement des conventions sociales à partir du XVI^e siècle a pour corrolaire dans l'art un rétrécissement de la définition du beau : l'ignoble, le déplaisant, se trouvent exclus de la peinture comme les mauvaises manières le sont des cours et des salons.

2 Cette présentation, si elle vaut en principe pour l'Europe latine, s'applique beaucoup moins aux pays septentrionaux. En Flandre, dans une moindre mesure dans les Provinces-Unies, au XVII^e siècle, la licence des comportements qu'on peut tenir en société paraît plus grande et l'éventail des motifs dont traite le peintre, moins étroitement resserré par l'impératif du beau sujet. L'examen de quelques tableaux hollandais suffit à nous en convaincre.

3 *L'Enlèvement de Ganymède,* de Rembrandt[1], aborde un épisode exceptionnel des amours du roi des dieux : il raconte l'aventure homosexuelle de Jupiter, la passion que suscite chez lui l'extraordinaire beauté du berger Ganymède. À l'époque chrétienne, la perfection physique du jeune pâtre est le symbole de sa grandeur morale : Ganymède préfigure Jean l'Évangéliste, l'aigle représentant le Christ, ou il incarne l'âme du juste s'élevant vers Dieu [2]. Dans le tableau de Rembrandt, l'idéal amant est un gras enfant que l'aigle remorque vers l'Olympe en le tirant par la manche. La peur déforme son visage ; l'étreinte du bec a relevé sa chemise, exposant son derrière et laissant voir son sexe. Le futur échanson, celui dont la tâche sera de verser le vin aux dieux, lâche un jet d'urine.

4 *Le roi boit,* de Jordaens[3], met en scène un festin, celui de l'Épiphanie ou de la galette des rois. Au premier plan, un homme « soulage sa bedaine [...] en jetant sur le spectateur un regard pitoyable »[4]. Un autre tableau de Jordaens, *Candaule faisant épier sa femme par Gygès*[5] retrace d'après Hérodote une histoire de voyeurisme suivi d'un crime : le roi de Lydie

Candaule fait observer son épouse par son ministre Gygès, qui l'assassinera et lui succèdera sur le trône et dans son lit. La femme (nous ne savons pas son nom), nue au premier plan, est vue de dos, rareté encore audacieuse au XVII[e] siècle. Ses formes sont plantureuses, en particulier son derrière, placé juste en-dessus de ce que le catalogue de l'exposition Jordaens à Anvers en 1993 nomme un « broc bizarre »[6] avant d'avouer qu'il s'agit d'une « vase de nuit reluisant »[7].

Un « discours » sur « l'excrément »

5 Par leur sujet, les trois tableaux, qui ont été exécutés sur un laps de temps d'à peine onze années (entre 1635 et 1646), peuvent être à juste titre qualifiés de scatologiques. Au sens étymologique du terme, ils proposent un discours (*logos*) en l'occurrence pictural, sur l'excrément (*scatos*). Il est légitime de rapprocher les uns et les autres puisque le mot « excrément » désigne uniformément (si l'on peut dire) dans la langue du XVII[e] siècle, tout « ce qui sort du corps des animaux, lorsqu'ils ont fait leur digestion »[8]. Soit d'une part l'urine et la matière fécale désignées toutes deux ou seulement la dernière, selon qu'on se réfère à Furetière ou au *Dictionnaire de l'Académie*[9], par les mots de « gros excréments » ; et d'autre part les autres résidus corporels, autrement dit (si l'on suit toujours Furetière) « le fiel, l'humeur mélancolique qui est attirée par la rate » et tout ce qui est « poussé dehors par transpiration insensible, ou par des conduits qui y sont particulièrement destinés, comme celui du cerveau qui se décharge par le nez, par la bouche, etc. » ; et même – paradoxalement car cela semble en faire un produit de la digestion – « la semence ».

6 *Ganymède, Le roi boit* et *Candaule,* peuvent être rapprochés par un autre trait. Les trois œuvres sont de grande taille : 177 cm de haut pour *Ganymède* ; 156 cm de haut pour *Le roi boit* ; presque 200 cm pour *Candaule.* Cela signifie que l'enfant en train d'uriner, et le jet ; le derrière de la femme, et le pot de chambre ; ou le goulu avec sa giclée de vomissure – sont grandeur nature. Comme ces figures sont de plus, soit isolées dans une composition simple (pour *Ganymède*), soit placées au premier plan, il est impossible de les oublier. Loin d'être un motif discret, l'action quelles exécutent, ou vont exécuter, s'impose au spectateur qui ne peut soustraire son regard. Cette indiscrétion fait de ces trois tableaux des œuvres scatologiques au sens moderne du terme, tel qu'il est défini assorti d'un jugement de goût depuis sa première occurrence dans un instrument lexicographique en français – en l'occurrence le *Dictionnaire des termes techniques* de Souviron en 1868 : *Ganymède, Le roi boit* et *Candaule* sont des œuvres grossières où il est question d'excréments[10].

L'insupportable : le corps ouvert

7 De Kant à Hegel, l'esthétique allemande des XVIII[e] et XIX[e] siècles nous a appris à voir dans la peinture hollandaise un art qui transforme le laid en un bel objet. La même esthétique oppose cet art de la belle représentation à l'art italien défini comme l'imitation exclusive d'une belle nature : nature choisie ou nature idéale[11].

8 Admettons que cette définition soit globalement valable. Il n'est pas pour autant impossible que ce qu'on peut appeler, pour faire vite, le naturalisme des Hollandais, ait des racines anciennes et italiennes. La découverte de la statue du *Laocoon* à Rome le 14

janvier 1506, a créé dans le monde artistique un choc dont les conséquences se font sentir, bien avant que les philosophes allemands s'emparent de l'œuvre. *Laocoon,* en effet, découvrait aux artistes une nouvelle forme de beauté : à l'éphèbe à la musculature nuancée, presque androgyne, elle substituait une nudité héroïque, un corps plus âgé, plus viril, plus noueux : c'est toute la différence, chez Michel-Ange, entre le *David* puis les *Prophètes* de la voûte de la Sixtine, et les nus du *Jugement dernier.*

9 *Laocoon* offrait aussi un modèle de visage capable de bouleverser complètement la représentation de la figure humaine. En attendant que Winckelmann et Lessing discutent, au XVIII[e] siècle, du degré d'ouverture de la bouche et de sa signification, l'évidence première, au XVI[e] siècle, était cette ouverture. Pour la première fois, un corps, statufié dans l'agonie de la douleur, se tord et souffre. Le cou tendu, la bouche, « le commencement, ou, si l'on veut, la proue des animaux » (comme l'écrit Bataille[12] ouverte vers le ciel, Laocoon hurle sa douleur ou laisse sortir un soupir – il n'importe. L'essentiel est que cette bouche est béante, alors que les bouches des autres statues romaines sont hermétiquement closes.

10 Avec ce grand trou dans le visage, l'intérieur du corps, la caverne aux viscères, devient un objet de la représentation artistique.

11 On pourrait suivre l'histoire des débuts de ce corps ouvert sur l'intérieur dans la peinture italienne durant le XVI[e] siècle : corps suintant avec l'homme dont le nez saigne dans le *Repas chez Lévi* de Véronèse[13] ; mangeurs à la bouche grande ouverte comme dans le *Mangeur de fèves* d'Annibale Carrache[14] ; ou Vierge au ventre enflé de gaz, noyée de plusieurs jours dans la *Mort de la Vierge* du Caravage[15].

12 Les vives réactions provoquées, à chaque fois, par ce type de peinture (convocation de Véronèse devant l'Inquisition ; refus de la *Mort de la Vierge* par le commanditaire) montrent à quelle résistance cette peinture de la réalité organique se trouve confrontée, en Italie. Dans un pays où la théorie esthétique ne cesse plus désormais de proclamer que l'art est l'imitation de l'idéal, l'introduction de la réalité du corps dans un tableau crée un choc et suscite le scandale.

13 Il en va différemment dans la peinture du Nord. On peut s'en convaincre en comparant, par exemple, le visage du *Marsyas écorché* de Titien[16] et celui du *Prométhée enchaîné* de Jordaens, qui date des environs de 1640[17]. Autant Marsyas montre des traits apaisés, une face presque extatique – on songe au visage de Fou-Tchou-Li dans les photos du supplice chinois des « Cent morceaux » ; autant Prométhée a la peau écarlate, les traits décomposés.

14 La différence essentielle n'est pourtant pas dans la laideur mais dans le contour qui est donné à la bouche. Marsyas a la douleur muette : il est comme ces chiens de Malaparte à qui on coupe les cordes vocales avant de les opérer – il a la bouche close. Prométhée, comme Laocoon, a la bouche ouverte, singulière accolade refermée sur un trou noir.

15 Plus que la déformation des traits, cette ouverture brutale du corps, dans la déchirure du cri ou dans la perforation de la blessure, fait le hiatus entre la peinture italienne avant le *Laocoon* et la peinture du Nord après qu'elle a eu connaissance de cette sculpture par les gravures et copies diffusées au XVI[e] siècle. Comme on a comparé Marsyas et Prométhée, il est possible de confronter l'aveuglement du tyran qui a commandé le martyre de saint Christophe, dans une fresque de Mantegna qui représente l'épisode aux Érémitains de Padoue[18], et la représentation de la même scène dans le *Samson aveuglé par les Philistins* de Rembrandt[19]. Dans la première peinture, la flèche s'enfonce « proprement » dans un ovale

plongé dans le clair-obscur qui ne permet pas de deviner la blessure ; dans le tableau de Rembrandt, l'œil crache une giclée vermeille et l'on devine, dans la pointe qui traverse la paupière, la déchirure du globe oculaire et la percée que fait le métal, peut-être jusqu'à la matière cervicale.

16 *L'Aveuglement de Samson* date d'une année seulement après le *Ganymède enlevé par Jupiter.* Ce n'est sûrement pas un hasard si un grand critique et historien de l'art, l'Anglais Kenneth Clark, a rapproché les deux œuvres pour exprimer le dégoût que suscitait chez lui certaines œuvres de Rembrandt. Pour Clark, *Ganymède* et *Samson* comptent parmi les « peintures les plus déplaisantes, pour ne pas dire dégoûtantes, jamais produites par un grand artiste »[20]. Si Clark parle de la « fascination horrible » que causent ces deux œuvres, il reproche au peintre néerlandais de s'être « écarté de sa voie et [d'avoir] rendu son sujet dégoutant »[21]. Ces lignes sont écrites dans le *Rembrandt and the Italian Renaissance* paru à Londres en 1966 : elles disent bien tout l'écart entre ce que Clark appelle « la conception méditerranéenne de l'art »[22] et de tels tableaux. Mais dans une monographie sur Rembrandt, parue tout récemment – en français, en 1999 – un autre Anglais, Christopher Wright, exprime des réserves similaires. Pour lui, les deux tableaux datent d'une époque de jeunesse où Rembrandt n'était « pas toujours très sûr de lui », le *Ganymède* est « un peu ridicule »[23] et « sans aucun élégance »[24], tandis que le *Samson* pêche par l'effet théâtral, au détriment « des raffinements de la psychologie des personnages »[25]. Pour comprendre *Ganymède* – que Wright qualifie néanmoins de chef-d'œuvre, « le goût moderne doit [...] surmonter plusieurs tabous ». Quand au *Samson,* il « figure en tête des tableaux que les raffinés refuseront toujour d'accepter »[26].

De la laideur aux humeurs : le héros réduit à sa peur

17 Bien plus que la laideur des modèles, l'enfant grimaçant et l'homme aux lèvres relevées, aux dents serrées par l'atroce douleur, ce sont les humeurs corporelles exhibées qui font de *Ganymède* et de *Samson* des objets *a priori* déplaisants. Kant, dans la *Critique de la faculté de juger,* établit une distinction entre la possible représentation du laid et la « seule forme de laideur [qui] ne peut être représentée de manière naturelle sans faire disparaître toute satisfaction esthétique, et par conséquent la beauté artistique : il s'agit de celle qui suscite le dégoût »[27]. Le jet d'urine et le jet de sang dans l'*Enlèvement de Ganymède* et dans l' *Aveuglement de Samson* relèvent de cette forme de laideur qu'au nom du dégoût, c'est-à-dire de la résistance des sens, Emmanuel Kant interdit à la représentation artistique.

18 Or, l'idée de faire pisser Ganymède est, chez Rembrandt, mûrement réfléchie. Nous conservons quelques études pour des toiles que Rembrandt a peintes : un dessin pour l' *Enlèvement de Ganymède* compte parmi celles-ci[28]. L'œuvre, d'une violence exceptionnelle, « comme si Rembrandt avait presque cassé sa plume en cherchant à rendre le mouvement »[29], ne comporte pas la notation du pissat. Celui-ci est ajouté dans la peinture, tracé plus clair qui se perd peu à peu dans l'ombre du fond.

19 L'adjonction, repentir par rapport à l'intention initiale, peut être interprétée comme une charge supplémentaire dans une peinture dont l'intention satirique est évidente. Le *Ganymède* de Rembrandt doit s'entendre comme une parodie de la même scène telle qu'elle a été peinte par Michel-Ange, un tableau pour lequel nous ne possédons plus qu'une étude mais dont l'original avait été « largement diffusé » par une gravure de Nicolas Béatrizet[30]. Le bel adolescent vu de face, rajeuni à l'extrême et retourné sans pitié

par Rembrandt, devient – littéralement – un « chiard » à la croupe volumineuse dont l'émotion se traduit par la déroute des organes. Il est tentant de rapprocher cette opération de dé-héroïsation de la tradition littéraire de la poésie burlesque, par exemple du *Virgile travesti* de Scarron, où le chant I de l'Énéide – celui où est chanté une terrible tempête – fournit matière à ces vers :

> Les pauvres malheureux Troyens,
> Las et recrus comme des chiens
> Vidèrent lors toutes leurs tripes[31]

20 – Rappelons que le *Virgile travesti* date de 1648-1652, autrement dit qu'il est à peu près exactement contemporain des peintures que nous examinons.

21 L'intention satirique ne suffit pas à expliquer l'*Enlèvement de Ganymède.* L'effet que produit cette peinture est trop fort pour être qualifié de burlesque. Dépassant de très loin le champ de la satire, Rembrandt atteint un domaine neuf : la description des conséquences physiques d'un sentiment à la fois primaire et intense, la peur. Il produit ainsi une image étonnamment moderne, qui ne semble pas avoir d'autre exemple dans la tradition picturale et bien peu dans la tradition littéraire. Les seuls équivalents auxquels il soit possible de penser appartiennent au XX^e^ siècle : il s'agit d'une série du photographe américain John Stanmeyer, fixant la poursuite et l'assassinat d'un homme par la police indonésienne au Timor oriental, en août 1999. Un des clichés saisit l'homme en train de fuir, serré de près par les policiers qui vont lui tirer dessus, et son pantalon clair est brusquement assombri à hauteur de la braguette[32]. Un autre exemple est fourni par *Le Mur* de Sartre, observation, à laquelle un médecin participe, des effets que produit l'attente de l'exécution sur l'organisme des condamnés à mort – transpiration, frissons, ou relaxe des organes :

> — Regarde entre tes pieds, salaud.
> Il y avait une flaque entre ses pieds, et des gouttes tombaient dans son pantalon.
> — Qu'est-ce que c'est ? dit-il avec effarement.
> — Tu pisses dans ta culotte, lui dis-je.
> — C'est pas vrai, dit-il furieux, je ne pisse pas, je ne sens rien.
> Le Belge s'était approché. Il demanda avec une fausse sollicitude :
> — Vous vous sentez souffrant ?
> Tom ne répondit pas. Le Belge regarda la flaque sans rien dire.
> — Je ne sais pas ce que c'est, dit Tom d'un ton farouche, mais je n'ai pas peur. Je vous jure que je n'ai pas peur.[33]

22 Il me semble que le texte de Sartre non seulement aide à comprendre ce que cherche Rembrandt dans l'*Enlèvement de Ganymède,* mais aussi nous éclaire sur notre réticence à regarder ce tableau. Le refus de Tom à admettre qu'il a uriné sans s'en apercevoir reflète le sens de l'honneur d'un homme qui veut mourir dignement et non faire figure de lâche. Il est significatif que l'agonie des condamnés dans les romans de Malraux (*L'Espoir* ou *La Condition humaine*) ou dans ceux d'Hemingway (*Pour qui sonne le glas*) ne donne jamais Heu à de telles défaillances : les hommes que décrivent ces fictions sont des héros dont l'angoisse est intellectuelle et ne se traduit jamais par une défaillance clinique.

23 Notre jugement esthétique, formé comme il l'a été par les philosophes des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, s'est habitué à apprécier dans l'art ces attitudes héroïques qui fixent de nous-mêmes une image idéale, c'est-à-dire spirituelle : des passions et sensations entièrement contrôlées par la raison. *Laocoon,* pour revenir à lui, est depuis Winckelmann le symbole de la douleur et de la peur dominées par la grandeur d'âme. *Ganymède,* dans la version de

Rembrandt, donne l'exemple d'un débordement organique que la raison ne sait plus contrôler.

« Du jet d'urine à la fiente humaine » (Bataille) : les limites de l'imitation

24 Cette affirmation de l'organique, loin d'être exceptionnelle ou limitée aux trois tableaux que nous avons examinés d'abord, se révèle assez générale dans la peinture flamande et hollandaise du XVII[e] siècle.

25 Que l'on considère les tableaux de Jordaens : outre la série sur le thème de l'Épiphanie – *Le Roi Boit*[34] – celle non moins fameuse qui traite du passage des générations – *Comme les vieux ont chanté, ainsi les jeunes jouent de la flûte*[35]. Ces peintures mettent en scène des ripailles – « *gula* », un des péchés capitaux. Les attitudes qui sont données aux protagonistes illustrent presque sans exception un flux, un résidu qui sort du corps. Ce peut être le souffle, haleine probablement chargée, vent qui déforme les joues du chanteur, du souffleur de flûte ou de cornemuse, ou qui modifie l'aspect de la bouche du fumeur. Ce peut être le spasme par lequel l'excès de l'instestin est évacué par la bouche. Ou bien encore la matière fécale, non pas montrée mais désignée par le geste d'une mère qui essuie le derrière d'un nourrisson.

26 Il serait vain de prétendre que Jordaens est un cas particulier ou que ses festins bourgeois sont des scènes de genre. Bien sûr, d'autres peintres de son temps évoquent des motifs semblables, dans des peintures comiques. Aux fêtes des bourgeois font écho les beuveries paysannes, dans une tradition qui remonte aux peintures de Bruegel[36]. On pourrait citer d'autres exemples, et la peinture française en fournit quelques-uns, par exemple dans les *Campements de gueux* de Sébastien Bourdon – un peintre influencé par les *Bamboccianti* romains, derniers représentants, venus des Pays-Bas, d'un caravagisme revu à la mode du Nord[37].

27 Mais l'exhibition des rejets corporels se rencontre aussi dans les tableaux d'artistes peu suspects de complaisance envers un style facile, et dans des scènes qui relèvent de la « grande peinture ». L'exécution de marines, ou plus exactement de tempêtes liées à des épisodes du Nouveau Testament ou de la vie des saints, donne l'occasion d'introduire des hommes penchés sur le bastingage en train de rendre le contenu de leur estomac, aussi bien dans le Rubens du *Miracle de sainte Walpurge*[38] que chez Rembrandt dans le *Christ dans la tempête au lac de Génésareth*[39]. Le thème, en ce début du XVII[e] siècle, est déjà devenu si courant qu'un geste codé commence à être associé au malaise : le malade du *Roi boit,* celui du *Miracle de sainte Walpurge* ou celui du *Christ dans la tempête* ne vomissent pas n'importe comment, mais ils se tiennent la tête ou on la leur tient. Le geste permet d'ailleurs de repérer un autoportrait de Rembrandt en nauséeux, dans le même *Christ dans la tempête* : en arrière de l'homme qui vomit, un passager tout vêtu de bleu se tient à un filin et porte son autre main à son front – la structure carrée du visage, le nez fort et en biais, contrastant avec les figures conventionnelles des autres hommes, est proche des *Autoportraits* avérés de cette période.

28 Le geste des mains qui se portent à la tête associé au renversement du buste en avant, permet de faire comprendre qu'un individu vomit sans pour autant représenter la chose ou en la montrant avec une grande économie de moyens. Dans le *Christ dans la tempête,* Rembrandt ne montre rien de ce qui devrait sortir de la bouche du malade. Rubens a

moins de pudeur dans le *Miracle de sainte Walpurge* : un jet puissant est évacué par l'homme penché au-dessus de l'eau – mais il faut bien examiner le panneau, qui ne mesure que 75 cm sur moins d'un mètre (soit des dimensions très petites par rapport aux habitudes de Rubens) pour découvrir, à l'arrière-plan, ce détail scabreux.

29 Ce traitement discret, modérant le choix de figurer un motif qui ne l'est pas, se retrouve dans l'ensemble des tableaux. Ainsi dans *Le Roi boit* : l'homme qui vomit est au premier plan et de grande taille, mais de sa bouche ne sort qu'un filet liquide que Jordaens, dans cette peinture comme dans les autres versions du tableau, a choisi de peindre en blanc. En aucun cas il n'a rendu l'aspect grumeleux de la vomissure mais il a peint du fiel, clair liquide que n'encombre aucun débris.

30 Il en va de même, *a fortiori,* de la représentation de l'excrément. Rien, en fait, n'apparaît jamais dans aucun tableau. Autant les artistes n'ont pas de grandes hésitations à représenter des enfants ou même des adultes urinant, autant ils s'abstiennent de peindre des étrons. Une figure de style d'ordre métonymique déplace la représentation de l'excrément à jamais invisible, vers un objet qui lui est uni par une relation évidente. Le derrière mis à nu est bien sûr le premier de ces objets : on le gratte (dès le XV[e] siècle, dans une miniature de Fouquet[40]), on le montre (au XVII[e] siècle dans le frontispice des *Gobbi* de Callot[41]) ou on l'essuie – le bénéficiaire est alors toujours un enfant[42]. Le plus épouvantable des tableaux, un panneau satirique peint au début du XVI[e] siècle par un artiste anonyme flamand, livre un gros plan sur un fessier d'homme, culotte baissée[43] : la peau criblée de boutons envenimés, les poils noirs autour de l'anus – rien n'est épargné au spectateur ; mais des chardons sont fourrés dans son caleçon, dissimulant à demi les testicules, suggérant les fèces tout en épargnant de les montrer. Une autre association avec l'excrément est le pot de chambre, d'évocation moins pénible et plus graveleuse : dans la peinture du Nord au XVI[e] siècle, il est associé à la représentation burlesque des couchers nuptiaux ou des bordels, soit qu'on accompagne la mariée vers la chambre nuptiale en brandissant le pot, soit qu'un client de mauvais lieux brandisse l'ustensile comme un attribut[44]. Le pot de chambre du *Candaule* a le même sens à la fois trivial et grivois : les artistes qui s'en sont inspiré ont pris soin de remiser l'objet dans le fond de leur composition ou de le supprimer : ainsi par exemple le *Coucher à l'italienne* de Jacob van Loo, au musée des Beaux-Arts de Lyon[45].

La couleur interdite : pictura non poesis

31 Avouons-le : il sera impossible de traiter jusqu'au bout notre sujet. Si les peintres qui abordent les thèmes scatologiques osent beaucoup, ils se censurent et ne représentent pas l'objet même de leurs soucis : la matière fécale. Les seuls résidus du corps qu'ils peignent sont les moins matériels : le souffle lorsqu'une fumée en livre la trace, l'urine, jet liquide qui ne peut susciter qu'un dégoût modéré.

32 Que cette impossibilité ait à faire avec les ressources propres du peintre, autrement dit le caractère imitatif du dessin et de la peinture, l'hypothèse semble s'imposer. Là où les mots, qui donnent à imaginer et non à voir, peuvent à la rigueur traiter la chose, la peinture, qui unit au trait la couleur et la texture de la pâte, se trouve être trop éloquente et elle est par là-même réduite à l'impuissance. Rabelais, en 1534, peut décrire les bienfaits d'un torche-cul ou évoquer, avec une terrible crudité, les « pellauderies » qui « escappoient du fondement » de Gargamelle après qu'un déjeuner de tripes lui a eu « amolli les larrys »[46]. L'*Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences,* deux siècles et

demi plus tard, peut consacrer six colonnes au seul mot « déjection » et honorer par douze entrées circonstanciées les « récrémon », « sécrétion », « borborigme », « pet » et autres excréments humains. Mais le peintre qui s'efforce de traiter le sujet doit se montrer économe de moyens parce son art repose sur l'illusionnisme.

33 Il n'existe au XVII[e] siècle, à notre connaissance, qu'une œuvre d'art qui montre un étron : encore faut-il bien regarder et pour tout dire, chercher et deviner l'objet. Ce n'est sûrement pas un hasard si cette œuvre est de Rembrandt ; ce n'est pas non plus un hasard si c'est une œuvre de très petite taille, et une gravure, autrement dit une traduction de la nature qui se caractérise par un haut degré d'abstraction puisqu'elle est privée de couleur. En fait, il s'agit de la *Femme qui pisse,* pendant de l'*Homme qui pisse*[47] : deux minuscules eaux-fortes signées et datées 1631, soit cinq ans avant *Ganymède.* Sous la femme qui urine à l'oblique au-devant d'elle, issue de son derrière et coulant mollement jusqu'au sol, une forme sombre qui ne peut passer pour une ombre suggère que le modèle, avant de pisser, a déféqué. La hardiesse de la pause, cette fausse ombre que les spécialistes, prudemment, s'abstiennent de commenter, ont quelquefois entraîné le retrait de cette gravure du catalogue de Rembrandt – mais elle y est à présent unanimement réintégrée.

34 Empêché de peindre cette matière organique que l'homme produit journellement et qui, au-dedans de lui, rappelle que la mort, la matière putréfiée, fait partie de son organisme, Rembrandt a choisi de peindre tous les autres sujets avec une matière sombre, épaisse, qui rappelle la matière fécale. L'or merveilleux qu'il est coutume de célébrer dans ses tableaux, le brun épais avec lequel il sculpte ses portraits, sont la métaphore dont il use pour signifier, à la fois, la grandeur et la décrépitude de la condition de mortel. Comment finir, sur le peintre d'Amsterdam, sans citer ces lignes que Jean Genet a écrites dans le *Secret de Rembrandt* :

> Vers les années 1666 à 1669 [il y avait à Amsterdam] ce qui restait d'un personnage réduit à l'extrême, presque complètement disparu, allant du lit au chevalet, du chevalet aux chiottes —où il devait encore griffoner avec ses ongles sales — et cela qui restait ne devait guère être autre chose qu'une cruelle bonté, proche, pas loin de l'imbécillité. Une main crevassée qui tenait des pinceaux trempés dans du rouge et du brun, un œil posé sur les objets, rien que ça, mais l'intelligence qui liait au monde était sans espoir.[48]

Postface

35 Qu'on me permette une ultime remarque. Aujourd'hui, s'illusionne-t'on, l'art, l'artiste, ont toute licence. L'obscène, la maladie – il n'est plus de sujets tabous, plus de geste impossible. La provocation qu'ont tentée les artistes en matière de scatologie reste pourtant singulièrement incomplète. En 1960, Pietro Manzoni feint d'enfermer de l'excrément – son propre excrément – dans des conserves : les silènes – pour reprendre le terme à Rabelais – ces boîtes peintes nouvelle manière, produits de l'industrie moderne, fournissent matière à un autoportrait dérisoire ; mais l'excrément, de cette manière, n'est pas plus visible que dans le pot de chambre de Jordaens. Et, dans les boîtes scellées, Manzoni ne place que du coton. En 1979, Gérard Gasiorowski utilise et modèle la fiente humaine pour en faire des sculptures ou des installations plastiques : les *Tourtes* qu'il produit, impeccablement sèches, arrondies et disposées en cercle, n'évoquent que de très loin le déchet produit par l'homme alors même qu'elles sont faites de ce déchet. Plus près de nous, en 1997, le peintre français Vincent Corpet se propose de peindre une *Femme qui*

chie. Le résultat est un modèle accroupi en train, non de déféquer mais de pisser : le cou tendu et la protubérance de l'anus gonflé par la contraction des sphyncters disent l'effort de la femme pour produire ce qui est l'enjeu du tableau – mais l'étron, décidément, est invisible.

NOTES

1. Rembrandt, *L'Enlèvement de Ganymède,* 1635, Dresde, Gemäldegalerie.
2. J. Hall, *Dictionnaire des mythes et des symboles,* Paris, Gérard Monfort éditeur, 1994, p. 182.
3. Jordaens, *Le Roi boit,* vers 1640, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts.
4. *Jacob Jordaens (1593-1678), Tableaux et tapisseries,* catalogue par R.-A. d'Hulst, Nora de Poorter et M. Vandeven, rédaction par H. Devischer et N. De Poorter, Anvers, Koninklijk Museum von Schone Kunst, Crédit Communal, 1993, p. 196.
5. Jordaens, *Candaule faisant épier sa femme par Gygès,* vers 1646, Stockholm, Nationalsmuseum.
6. *Jacob Jordaens...,op. cit.,* p. 236.
7. *Ibid,* p. 238.
8. A. Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes...,* préface de P. Bayle, La Haye-Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, trois volumes, vol. II, article « excrément ».
9. *Le Dictionnaire de l'Académie française,* Paris, Coignard, 1694, I, p. 414.
10. A. Souviron, *Dictionnaire des termes techniques,* Paris, Hetzel, 1868, article « scatologie ».
11. Sur la tentative, chez Rubens, de concilier le goût « nordique » pour les sujets triviaux et l'idéalisme « méridional », on regardera les pages de S. Alpers consacrées à *La Kermesse,* in *La Création chez Rubens,* Paris, Gallimard, p. 15-73.
12. G. Bataille, *Documents,* 2, 1930, « Dictionnaire », p. 299.
13. Véronèse, le *Repas chez Levi,* 1573, Venise, galerie de l'Academia.
14. Annibale Carrache, le *Mangeur de fèves,* Rome, galerie Colonna.
15. Caravage, la *Mort de la Vierge,* 1601-1605, Paris, musée du Louvre.
16. Titien, le *Supplice de Marsyas,* vers 1570-1580, Kromeriz, Statnamek.
17. Jordaens, *Prométhée enchaîné,* vers 1640, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum.
18. Mantegna, le *Martyre de saint Christophe,* 1449-1456, fresque, Padoue, église des Eremitani, chapelle Ovetari.
19. Rembrandt, *Samson aveuglé par les Philistins,* ou la *Capture de Samson,* 1636, Francfort-sur-le-Main, Städelches Kunstinstitut.
20. Cité *in* C. Wright, *Rembrandt,* Paris, Citadelles et Mazenod, 2000, p. 341.
21. *Ibid* p. 342.
22. *Ibid* p. 342.
23. *Ibid.* p. 18.
24. *Ibid.* p. 64.
25. *Ibid.* p. 92.
26. *Ibid* p. 66.
27. E. Kant, *Critique de la faculté de juger,* traduction inédite par A. Renaut, Paris, Aubier, Bibliothèque philosophique, 1995, p. 298.

28. Rembrandt, Étude pour l' *Enlèvement de Ganymède,* 1635 (?), dessin, Dresde, Kupferstichkabinett.
29. C. Wright, *op. cit.,* p. 66.
30. C. Wright, *ibid.* p. 64.
31. P. Scarron, *Le Virgile travesti,* nouvelle édition par V. Fournel, Paris, Adolphe Delahays, Libraire-éditeur, 1858, Livre I, p. 17.
32. La série de photographies a été présentée à l'exposition *World Press Photo,* Amsterdam, Neuekerke, au printemps 2000.
33. J.-P. Sartre, *Le Mur,* Paris, Folio, 1974 [1939], p. 25.
34. Outre *Le Roi boit* de Bruxelles, les toiles du Staatliche Museen de Cassel et du Kunsthistorisches Museum de Vienne.
35. Les compositions de Jordaens sur ce thème sont conservées à Anvers, Berlin, Dresde, et Gand.
36. Ainsi le tableau de David Vinckboons, *Fête paysanne,* v. 1601-1610, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister.
37. Sébastien Bourdon, *Campement de gueux dans des ruines,* s.d., Caen, musée des Beaux-Arts.
38. Rubens, *Le Miracle de sainte Walpurge,* 1610, Leipzig, Museum der bildenden Künste.
39. Rembrandt, *Le Christ dans la tempête au lac de Génésareth,* 1633, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.
40. Jean Fouquet, le *Martyre de sainte Apolline,* miniature du *Livre d'heures d'Étienne Chevalier,* Chantilly, musée Condé.
41. Jacques Callot, *Titre* ou *Frontispice des Gobbi* (six nains soulèvent la chemise d'un septième qui montre son derrière), 1631, gravure, Nancy, musée de Beaux-Arts.
42. Gerrit Dou, *Le Charlatan,* 1652, Rotterdam, musée Boijmanns van Beuningen.
43. Anonyme, *Derrière d'homme,* vers 1520, Université de Liège. Notons que les chardons sont l'emblème de la fidélité. Leur mise en place à cet endroit signifierait-elle qu'on jette aux orties la vertu ?
44. Willem Buytewech, *Joyeuse compagnie,* vers 1622-1624, Berlin, Staatliche Museen, Bodemuseum. Un restaurateur a jadis effacé le pot de chambre que tenait l'homme, à l'origine : sa main repose désormais sur une chaise. *Cf.* M. Westermann, *Le siècle d'or en Hollande,* Paris, Flammarion, 1996, p. 118.
45. Jacob van Loo, *Le Coucher à l'italienne,* s.d., Lyon, musée des Beaux-Arts.
46. Rabelais, *La vie très horrificque du Grand Gargantua...,* chapitre VI, *in* Rabelais, *Œuvres complètes,* Paris, Garnier Frères, 1962, vol. I, p. 30-33.
47. Rembrandt, l'Homme *qui pisse,* la *Femme qui pisse,* 81/64 mm, eaux-fortes, 1631, Amsterdam, Rijksmuseum.
48. J. Genet, Rembrandt, *Le secret de Rembrandt,* suivi de *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes,* Paris, Gallimard, 1995, p. 34.

AUTEUR

NADEIJE DAGEN–LANEYRIE

Ecole Normale Supérieure

Pascal et sa créature : un monstre de mots. Le jésuite dans *Les Provinciales*

Olivier Jouslin

1 Les dix premières *Provinciales,* comme fiction narrative, mettent en scène un jésuite. Montalte, personnage et épistolier, au cours des visites successives qu'il lui rend, l'interroge. Le Bon Père répond au nom de la Compagnie tout entière. On en a déjà dit et analysé le ridicule. Mais est-ce ce jésuite de comédie qui est à l'origine de la victoire de Pascal polémiste contre le corps entier des fils d'Ignace, victoire si éclatante, si inquiétante, que leur crédit en sera pour longtemps perdu ? Derrière le Bon Père se profile une masse de livres, ceux de ses confrères, entre quelques autres, qu'il cite abondamment à l'appui de ses réponses.

2 A partir de la onzième Lettre, Montalte convoque les citations sans intermédiaire. En dehors de toute fiction narrative, elles vont peu à peu perdre leur énonciateur et seront insérées dans un discours strictement polémique. Ce seront alors des mots sans bouche, à l'origine d'un personnage autrement plus inquiétant que le jésuite qui les a introduits dans la fiction.

3 Pascal a compilé les manuels de casuistique et en a extrait les perles. Il a choisi les citations les plus frappantes ou les plus choquantes. On pense à l'activité de dissection de l'inquiétant docteur d'Ingolstadt. Mais c'est à un monstre de mots que donne naissance Pascal en cousant entre elles les plus « belles » parties des discours jésuites.

4 Les citations amènent à la vie littéraire un jésuite repoussoir qui va passer du comique à l'inquiétant au fur et à mesure que les lettres progressent. Cette créature de citations a des caractéristiques qu'on peut considérer comme baroques. Les textes jésuites choisis par Pascal sont en effet, du point de vue esthétique, moral ou théologique, des exemples de beauté baroque ultramontaine. Face à eux Port-Royal et ses auteurs sont les champions de ce qu'on appellera rapidement un pré-classicisme gallican. L'étude des citations revêt un grand intérêt car elles placent les textes jésuites au cœur d'un débat en même temps qu'au cœur d'un texte qui les accueille dans le seul but d'en exhiber l'inadéquation. Le lecteur assiste donc à une lutte directe entre deux manières de dire, deux morales et deux spiritualités. C'est ce qui constitue le noyau polémique des *Provinciales.*

5 Les citations jésuites sont donc, pour Pascal démiurge, une matière première. Elles lui serviront à créer une excroissance de beauté vénéneuse au cœur de ses *Lettres.* Son texte expose aux yeux des mondains qu'il s'agit de distraire, d'effrayer et de gagner à une autre cause, le texte ennemi dans ses mots mêmes.

6 Il faut voir le démiurge à l'œuvre, s'interroger sur la façon dont il amène sa créature à l'existence. L'étude des morceaux choisis et cousus permettra alors de cerner les caractéristiques du monstre. On tentera de saisir la créature en mouvement, sur le mode de disqualification de celle-ci, étant entendu que le plus difficile, pour celui qui crée un monstre, n'est pas tant de l'amener à vivre que de s'en débarrasser.

7 Pénétrons dans le laboratoire démiurgique. Les Messieurs de Port-Royal, à des fins polémiques, compilaient les écrits de leurs adversaires dans des dossiers de citations qu'ils mirent à la disposition de Pascal qui y puisait selon ses besoins. Ces dossiers constituent ce qu'on peut appeler la matière jésuite de Port-Royal. Pascal s'était néanmoins astreint à la lecture de textes jésuites. Nicole nous renseigne ici sur l'effet que les textes jésuites provoquèrent :

> Mais il n'eut pas plus tôt commencé à lire Escobar avec un peu d'attention, et à parcourir les autres casuistes, qu'il ne put retenir ses indignations contre ces opinions monstrueuses qui font tant de déshonneur au christianisme.[1]

8 Le nombre de citations et d'auteurs convoqués sur la période relativement courte, environ un an, de la rédaction des *Petites Lettres* interdit de penser à des lectures exhaustives. Nous avons pu dénombrer environ 370 citations jésuites (ou d'auteurs, comme Diana ou Caramuel, alliés aux jésuites) dans les *Provinciales.* Le compte n'est pas facile à établir de façon irréfutable. Pascal convoque nommément quelque 55 auteurs jésuites ou apparentés. Les auteurs les plus cités sont Antoine Escobar (71 fois)[2], Etienne Bauny (37 fois), Lessius (18 fois), Le Moyne (15 fois), Filiutius (15 fois), Annat (14 fois). La matière jésuite est importante. Comment Pascal va-t-il coudre ces « opinions monstrueuses » ?

9 Le point qui nous arrête est, plus que celui des raisons pour lesquelles Pascal aura choisi telle citation plutôt que telle autre, celui du *montage* des citations. À propos de cette technique on aura parlé de bricolage, au sens structuraliste du terme[3], tel qu'il apparaît chez Lévi-Strauss ou Genette. Dans « Structuralisme et Critique littéraire », Genette définit une règle du bricolage :

> La règle du bricolage est… d'investir dans une structure nouvelle des résidus désaffectés de structures anciennes… au prix d'une double opération d'analyse (extraire divers éléments de divers ensembles constitués) et de synthèse (constituer à partir de ces éléments hétérogènes un nouvel ensemble dans lequel, à la limite, aucun des éléments réemployés ne retrouvera sa fonction d'origine).[4]

10 Peut-on dire que cette définition s'applique à l'activité créatrice pascalienne et au traitement des citations jésuites dans les *Provinciales ?* Certes Pascal part de « résidus désaffectés de structures anciennes ». Mais une première opération d'analyse a déjà été menée : des manuels de casuistique, au moment où il se met au travail ont été dépouillés, certaines citations sont déjà extraites, des dossiers sont constitués. Le travail de Pascal correspond à une analyse supplémentaire, un deuxième choix de citations, véritable sublimation des textes jésuites filtrés ainsi deux fois au moins. La synthèse est menée par l'écrivain.

11 Du manuel de casuistique au commentaire polémique, la fonction n'est évidemment pas la même. Les dix premières lettres *Provinciales* sont pourtant – à leur manière – un manuel

de casuistique. Montalte prend, dans la cinquième Lettre, le prétexte du jeûne[5], qu'il aurait du mal à supporter, et va trouver un jésuite pour lui soumettre son cas. Nous sommes face à une situation casuistique exemplaire comme peuvent en mettre en scène certains manuels. Le cas réglé, le discours du père Jésuite se mue en un catalogue raisonné de cas de conscience auxquels les citations proposent une solution. Le texte cité garde ainsi quelque trace de sa fonction première après son intégration dans une nouvelle structure. C'est le propre d'une greffe.

12 Pascal a cousu entre elles des citations dans une fiction vitalisante, ce que bien des auteurs de Port-Royal n'avaient su faire. Ceci amène peut-être à préférer un autre mot que celui de bricolage, dont le côté à la fois métaphorique et concret est par ailleurs séduisant. Nous serions tentés d'avancer le nom médiéval de conjointure dont Chrétien de Troyes nous parle dans *Érec et Énide.* Conjoindre c'est coudre entre elles des pièces diverses qui viennent de sources et de niveaux différents en ménageant un système de contrepoint et d'échos. Pascal fait-il autre chose que conjoindre, unir dans un modèle de texte polémique, les mots de ses adversaires et les siens pour disqualifier la Compagnie ? Comment cette *conjointure* donne-t-elle naissance à une quintessence de jésuite, jusqu'à en faire ce monstre ?

13 Le jésuite des *Provinciales* est un être de citations. Le Bon Père qui cite ses confrères est un porte-voix qui n'a de fonction que narrative. C'est une sorte d'utilité qui permet d'insérer de manière naturelle dans le récit les mots jésuites. Pascal intègre donc un discours étranger dans le sien. Reste à savoir sur quel mode.

14 Il procède d'abord par exclusion. Les italiques indiquent le changement de plume, les références invitent le lecteur à regarder ailleurs et signalent un corps étranger dans le texte. Lorsque Pascal cite l'*Éloge de la pudeur* de Le Moyne, dans la onzième Lettre (p. 207-208), il le met à distance de son propre texte par tous les moyens typographiques dont il dispose : les italiques, le saut de ligne et l'alinéa à chaque vers. Le poème isolé se présente aux yeux du lecteur comme extérieur au corps du texte et retrouve quelque chose de sa présentation dans la structure originelle. Mais cette mise en quarantaine typographique du monstre est quasiment la seule. La plupart des citations sont plus ou moins intégrées au corps du texte. On trouve le plus souvent une formule de présentation, les deux points, la référence et le texte de la citation en italiques. Une étape est encore franchie par la mise en discours indirect de la citation en italiques dans des formules du type « tel auteur dit que ».

15 Pascal va brouiller les pistes et les frontières entre les plumes. L'italique n'est pas univoque et ne constitue pas une marque nécessaire de citation dans les *Provinciales.* L'épistolier l'emploie pour accentuer une expression qui fait débat. C'est le cas pour *pouvoir prochain ou grâce suffisante* par exemple. On le trouve aussi pour transcrire un passage au discours indirect qui, en reprenant des termes courants dans les controverses de l'époque, n'est pourtant attribué à aucun auteur précis et dans cette mesure ne peut constituer une citation *stricto sensu* (p. 10).

16 Au lecteur donc de ne pas se laisser abuser par les italiques. Les frontières rendues floues entre les discours nous renvoient au problème de la présentation du discours de l'autre dans le sien. Pascal retient la leçon du naturel de Montaigne. Il ne s'agit pas de faire œuvre de pédant mais bien de conjoindre citations et texte original dans un ensemble homogène. L'effet sera d'autant mieux atteint qu'on unira au plus près la citation et le texte qui la sertit dans une syntaxe cohérente qui participera de l'une comme de l'autre :

> Les plus aveugles de vos amis seront contraints d'avouer *que ce ne sera point un effet de votre vertu, mais de votre impuissance,* et d'admirer que vous ayez été si méchants que de l'étendre jusqu'aux religieuses de Port-Royal, et de dire, comme vous faites, p. 14, que *le Chapelet secret du Saint-Sacrement,* composé par l'une d'elles, a été le premier fruit de cette conspiration contre Jésus-Christ ; et dans la page 95, *qu'on leur a inspiré toutes les détestables maximes de cet écrit,* qui est, selon vous, une instruction de *Déisme,* (p. 321.)

17 Il s'agit bien d'intégrer et jamais de confondre. Les mots jésuites continuent à exister en eux-mêmes sans que la moindre confusion soit possible avec le texte de Montalte. C'est une obligation pour tout texte polémique qui vise à disqualifier les mots de l'autre. Les *Provinciales* sont donc une œuvre jésuite. Mais dès lors qu'il s'agira d'attribuer les mots à tel ou tel jésuite, le lecteur ne pourra parfois pas savoir à quel auteur attribuer tel ou tel mot de manière certaine. Il est face à une véritable polyphonie jésuite.

18 Les auteurs et les œuvres convoqués sont d'une étourdissante diversité. Pascal cite aussi bien les manuels de casuistique que des extraits des cours de N. Héreau (p. 246-247), en passant par les prédications de Jean Danjou (p. 280) ou les propos qu'Henri Albi aurait tenus en public. On peut aussi lire des extraits de catéchismes publics (p. 334) ou entendre des cris de colporteurs (p. 46-47).

19 Les citations sont le plus souvent accompagnées d'un nom d'auteur et d'une source identifiable. Mais très souvent plusieurs jésuites interviennent sur le même sujet, les uns à la suite des autres. Parfois, par un effet d'enchâssement dans une même citation, un Père est convoqué et cité par un autre. Pascal obtient alors une sorte d'effet de chœur, les citations deviennent polyphoniques comme c'est le cas pour cette citation d'Escobar :

> Quand est-on obligé d'avoir affection actuellement pour Dieu ? Suarez dit que c'est assez, si on l'aime avant l'article de la mort, sans déterminer aucun temps ; Vasquez, qu'il suffit encore à l'article de la mort ; d'autres, quand on reçoit le Baptême ; d'autres, quand on est obligé d'être contrit ; d'autres, les jours de fêtes. Mais notre Père Castro Palao combat toutes ces opinions-là, et avec raison, *merito* [etc], (p. 187-188.)

20 Le jésuite est présenté comme multiple. Diana ne dit-il pas lui-même qu'il a réuni 296 auteurs (p. 91) ? À travers ses auteurs, c'est la voix de la Compagnie tout entière qui nous est donnée à entendre. Le Bon Père véhicule, par l'intermédiaire de citations, cette esthétique du nombre qui est l'essence de la poétique, de la théologie et de la politique jésuite telle que les *Provinciales* la présentent. Le grand nombre des auteurs jésuites est preuve d'élection comme le dit Cellot (p. 150).

21 Cette voix aux multiples bouches participe du monstrueux. Ainsi lorsque le Bon Père nomme ses auteurs, il en vient à une liste dont le burlesque est connu et participe clairement du monstrueux rabelaisien (p. 91-92). La voix jésuite peut aussi devenir une voix sans nom, un simple écho. Dans de rares cas Pascal tait ses sources. Il ne transcrit pas non plus de paroles. Nous sommes au cas limite de la citation :

> Vous avez osé imputer à de saintes religieuses et à leurs docteurs *de ne pas croire le mystère de la Transsubstantiation, ni la présence réelle de Jésus-Christ dans l'Eucharistie.* (p. 300.)

22 Les citations acquièrent alors le côté inquiétant de la rumeur, de la voix inconnue qui calomnie.

23 Les multiples citations qui convoquent autant de styles différents confèrent aux *Petites Lettres* une grande diversité axiologique. Le ton si particulier de ces textes tient pour beaucoup à la diversité des paroles qu'on y entend. Le jésuite des *Provinciales* est créé par

leurs mots. Le Bon Père qui les cite n'est qu'une sorte de *medium* narratif qui convoque par l'intermédiaire des citations *l'esprit* jésuite dans toute sa diversité. Cet *esprit* jésuite, créé de toutes pièces par les textes cités dans les *Petites Lettres,* participe du monstrueux.

24 Si nous ramenons le monstre à ses caractéristiques majeures, telles quelles sont exprimées dans les *Pensées* [6], nous dirons que nous sommes face à un hybride contradictoire, une sorte de désordre incompréhensible, une contradiction non résolue. En ce sens c'est une créature qu'on exhibe et dont on rit. Mais nous sommes aussi face à un être qu'on fuit, dont l'indifférence au salut irrite et inquiète. Le jésuite que les citations des *Provinciales* mettent en texte présente ces traits. On les étudiera successivement.

25 Chez les jésuites des *Provinciales,* la contradiction est assumée, non résolue, et posée comme principe par le bon Père lui-même. Il s'agit pour les soldats du Christ d'étendre leur sphère d'influence en gagnant la confiance des pénitents. On donnera des maximes sévères à ceux dont l'exigence en réclame, aux autres une morale plus accommodante. Les manuels de casuistique jésuites sont donc présentés comme de véritables auberges espagnoles où l'on trouve tout et son contraire (p. 287 *sq.*).

26 La présence de saint Ignace face à ses descendants dénaturés accentue le « prodige »,« prodige », le « chaos » d'une Compagnie sans vérité, déchue de son état premier comme par un second péché originel :

> C'est donc cette variété qui vous confond davantage. L'uniformité serait plus supportable : et il n'y a rien de plus contraire aux ordres exprès de saint Ignace et de vos premiers Généraux que ce mélange confus de toutes sortes d'opinions, (p. 253.)

27 Le monstre est celui (revenons à 1'étymologie du mot) qu'on exhibe pour un spectacle. Un objet de foire, Furetière le dit, soumis aux quolibets de la foule. À beaucoup d'égards, les citations jésuites, exposées sur le tréteau des *Petites Lettres,* offrent la Compagnie au rire du public. N'oublions pas que, dans leur forme originelle, les *Provinciales,* qui tiennent en ceci des Mazarinades, sont des *occasionnels* de taille réduite dont la matérialité se rapproche du placard[7].

28 Les *Provinciales* morales constituent une sorte de « dictionnaire des idées reçues »[8]. Elles deviennent un recueil d'épigrammes où les jésuites en viennent à parler contre les jésuites. La plupart des citations sont choisies pour leur brièveté, ou rendues brèves. Elles contiennent parfois une sorte de trait, de saillie étonnante et souvent risible due au scalpel pascalien. Au sujet de ce qui est permis aux valets de maîtres débauchés en visite furtive, on trouve ces mots :

> Porter des lettres et des présents ; ouvrir les portes et les fenêtres ; aider leur maître à monter à la fenêtre, tenir l'échelle pendant qu'il y montre : tout cela est permis et indifférent. Il est vrai que, pour tenir l'échelle, il faut qu'ils soient menacés plus qu'à l'ordinaire, s'ils y manquaient ; car c'est faire injure au maître d'une maison d'y entrer par la fenêtre, (p. 109.)

29 Les opinions de ce type, conjointes entre elles, doivent conduire le lecteur du rire à l'étonnement et à l'irritation. On a souvent analysé la fin de la dixième Lettre où Montalte, excédé par tout ce qu'il vient d'entendre, prend congé du père avec fracas, comme le point de retournement des lettres. A la lumière de l'emploi des citations et des phénomènes de reprise de celles-ci, on peut mettre en lumière un autre axe de symétrie qu'on situerait autour de la quinzième Lettre où certaines citations des *Provinciales*

morales sont reprises, citées à nouveau, mais disqualifiées en dehors de tout humour, le rire ayant cédé le pas à l'inquiétude devant tant d'horreur.

30 Au cours de la dixième Lettre, Le Bon Père convoque une importante citation du père Bauny concernant l'entrée des ecclésiastiques dans les lieux de débauche (p. 181). Il la leur permet même s'il est *certain* qu'ils pécheront. La réaction de Montalte ne se fait pas attendre : « Voilà, mon Père, une nouvelle sorte de prédicateurs. Mais sur quoi se fonde le Père Bauny pour leur donner cette mission ? » (p. 181) Le comique ironique de la repartie ne fait aucun doute. Mais lors de la reprise de la citation dans la quinzième Lettre le texte sera tout différent. On y lit à nouveau :

> Qu'il est permis à chacun d'aller en des lieux publics pour convertir des femmes perdues, encore qu'il soit vraisemblable qu'on y péchera, pour avoir déjà expérimenté souvent qu'on est accoutumé de se laisser aller au péché par les caresses de ces femmes. (p. 286.)

31 Le style de la traduction de la même citation est plus resserré ici. Pascal se refuse les clins d'œil au style galant. « La vue et les cajoleries de ces femmes » dont il avait été d'abord question devient « les caresses de ces femmes ». On est passé du cas risible à l'interrogation sur la bonne foi des jésuites ; le registre a changé[9].

32 Pascal exhibe d'abord comme un monstre de foire son jésuite mais par la suite, à mesure que sa créature évolue, il va changer d'attitude, tel un démiurge qui se retourne contre sa créature qui l'effraie.

33 À l'activité presque ludique des premières lettres qui produisent une entité jésuite indéfinie, les dernières répondent par un mouvement inverse de particularisation des Pères. À partir de la onzième, les réponses seront adressées aux Révérends pères jésuites. La dix-septième, la dix-huitième et la dix-neuvième (restée sous forme de fragment) seront adressées au Père Annat. Nous assistons à la fin de la créature indéfinie, du jésuite multiple et divers. Il redevient une personne singulière, productrice d'un discours univoque auquel on peut répondre directement. Dans ce contexte les citations n'auront plus qu'une stricte valeur polémique.

34 Après avoir mis en lumière le mode de création et le devenir du monstre jésuite à travers ses citations, tentons d'appréhender les principaux traits de la créature en mouvement, tels que ses mots nous la présentent.

35 Le jésuite, c'est son premier trait, sera présenté par ses textes mêmes comme un monstre d'éloquence. À partir des années 1645, on observe en France le déclin d'un style dont les jésuites sont de fameux représentants, celui que Marc Fumaroli appelle la « rhétorique des peintures »[10]. Pascal dans les *Provinciales* convoque au moins deux ouvrages qui appartiennent, sur deux plans différents, à cette rhétorique. *L'Imago primi saeculi Societatis Jesu* et *Les Peintures morales* du Père Le Moyne. Les citations jésuites des *Provinciales* prouveront par l'exemple que les jésuites sont les tenants d'un style qui passe déjà pour caduc.

36 À sept reprises Pascal cite l'*Imago primi saeculi Societatis Jesu,* somptueux *in-folio* anversois de 1640, sorti des presses fameuses de Plantin et conçu comme une véritable cathédrale en l'honneur de la Société dont il s'agit de célébrer le premier siècle d'existence[11].

37 Le groupe de Port-Royal tourne volontiers en dérision le style de l'*Imago.* Pascal ne faut pas à la tradition et commence la série des lettres morales par une critique mordante du style jésuite. Celui-ci est raillé par l'exemple au début de la cinquième Lettre dont cet extrait de L'*Imago* constitue à peu de choses près l'*incipit :* « ces hommes [les jésuites]

éminents en doctrine et en sagesse qui sont tous conduits par la sagesse divine, qui est plus assurée que toute la Philosophie » (p. 72).

38 Et Montalte de renchérir

> Vous pensez peut-être que je raille : je le dis sérieusement, ou plutôt ce sont eux-mêmes qui le disent dans leur livre intitulé *Imagoprimi saeculi.* Je ne fais que copier leurs paroles… (p. 73.)

39 À aucun moment Montalte ne précise ce que cet éloge a de risible. Il n'est besoin que de l'ironie de la formule finale. Au lecteur, à l'homme de goût du XVII[e] siècle, de comprendre que c'est le péché d'orgueil d'une Compagnie trop sûre d'elle-même qui est raillé. Mais au-delà, c'est une certaine manière d'éloge qui fait les frais de l'ironie. L'*Imago* regarde vers le passé. Entièrement rédigé en latin, il opte pour un style très orné, maniant l'hyperbole dans la plus pure tradition d'une éloquence désuète. C'est ce que Pascal raille sans le dire vraiment.

40 L'*Imago* est le reflet d'un ancien style, aussi Pascal s'y attarde-t-il peu. Du point de vue du public la bataille est gagnée. Depuis les années 1650, le style orné est conçu comme inadéquat dans les salons où le naturel du style galant de Voiture a remplacé l'érudition humaniste.

41 Mais les *Provinciales* sont le lieu d'un autre combat dont les jésuites ont compris l'enjeu. Il s'agit de vaincre dans les salons et les auteurs de la Compagnie tentent de s'adapter au goût nouveau. Pascal attaque leurs ouvrages, plus modernes, qui s'approprient le style galant, ceux des Pères Garasse, Le Moyne ou Bauny seront fustigés comme tout aussi monstrueux que l'*Imago.*

42 Paul Boursier du Barry, écrivain de piété fécond, est longuement brocardé au début de la neuvième Lettre au sujet du *Paradis ouvert à Philagie, par cent dévotions à la Mère de Dieu, aisées à pratiquer.* Les exemples de dévotion sont accumulés à plaisir dans un centon qui présente de façon resserrée les plus belles perles de l'ouvrage et les rend ridicules (p. 154).

43 L'éloquence se révèle particulièrement monstrueuse lorsqu'elle se joue du nom même de Dieu ou des choses divines. Le Père Garasse est attaqué sur deux métaphores assez cocasses mais du plus certain mauvais goût dont : « La personnalité humaine a été comme entée ou mise à cheval sur la personnalité du Verbe » (p. 209). Pour Pascal, le jésuite « joint le blasphème à l'hérésie » (p. 209). La critique de la rhétorique monstrueuse est frontale. Si le corps entier des jésuites n'est pas présenté comme hérétique, leurs textes, eux, sont indignes de religieux (p. 209).

44 Reste enfin l'exemple tant allégué du Père Le Moyne. Ses *Peintures morales,* comme l'*Imago,* visent à une sorte d'art total et regardent au moins pour une part du côté de la « rhétorique des peintures »[12]. Mais l'œuvre de Le Moyne est moderne, écrite en français, et s'adresse aux mondains ignorants du latin. Galante, elle est supposée s'adresser aux femmes autant qu'aux hommes. Mieux, Le Moyne si l'on en croit la Préface, considère lui-même ses *Peintures morales* comme un texte du juste milieu, avec des mots qui annoncent ceux que Pascal emploie dans le fragment « Beauté poétique » :

> … je ne les en ai point chargées [d'ornements] ni n'en ai fait comme les enfants font de leurs poupées, qu'ils couvrent depuis les pieds jusques à la tête des chaînes et des colliers de leurs mères.[13]

45 Le poème que cite Pascal, « Éloge de la pudeur », est une longue pièce extraite du livre VII destinée à établir la différence entre deux types de rougeurs, l'une venant de la honte,

passion blâmable, l'autre de la pudeur, passion non entachée de péché. Le Moyne y convoque les anges à la suite d'une longue série d'analogies, à l'avant-dernière strophe du poème. On apprend que les Chérubins eux aussi sont rouges d'un feu divin et qu'il leur préfère – malheureusement pour lui – Delphine (ou Lucrèce selon l'édition). Parallèle impensable entre les choses saintes et l'univers galant :

> La comparaison d'un éventail avec ces ailes mystérieuses, vous paraît-elle fort chrétienne dans une bouche qui consacre le Corps adorable de Jésus-Christ ? (p. 208.)

46 Il faut tout de même amoindrir le faux pas de Le Moyne. Pascal lui répond de façon théologique. Mais quels chérubins évoque donc le poète ? Ils sont « composés de têtes et de plumes » et font « du mouvement de leurs ailes / Un éventail à leur chaleur » (p. 208). Il s'agit de ces *putti* si fréquents dans la statuaire et l'iconographie religieuse de l'époque. Leur rougeur mystique est aussi un trait esthétique, à tel point qu'à l'entrée « chérubin » du dictionnaire de Furetière on lit ceci :

> On les peint rouge pour signifier qu'ils sont enflammés de l'amour de Dieu ; et on dit d'une personne haute en couleur et qui rougit de honte qu'elle est rouge comme un chérubin.

47 Delphine est bien un chérubin, dans le sens familier de l'époque. Personne ne semble s'en offusquer dans le langage parlé. Le tort de Le Moyne a été de l'écrire en oubliant qu'il était prêtre et ainsi de le consacrer dans le langage poétique.

48 Une autre question mondaine est soulevée par les jésuites de salon dont les textes apparaissent dans les *Petites Lettres,* celle de la vraie et de la fausse vertu. Il s'agit pour Le Moyne de montrer qu'« il s'est toujours vu des saints polis et des dévots civilisés » (p. 159) en dressant un portrait du saint honnête homme au détriment de l'image du dévot revêche. Le portrait-charge du sévère dévot est alors filé, dans un long centon où Le Moyne dresse le caractère du dévot mélancolique. Montalte pratique alors un retournement immédiat du propos de Le Moyne :

> Mon Révérend Père, je vous assure que si vous ne m'aviez dit que le P. Le Moyne est l'auteur de cette peinture, j'aurais dit que c'eût été quelque impie qui l'aurait faite. (p. 160.)

49 Une peinture d'impie. Voilà où il fallait en venir. Cette vertu, entachée de paganisme, qui dénonce l'idée chrétienne de « renoncement » (p. 160), est bien celle à laquelle s'opposent Pascal, et derrière lui tout Port-Royal, lorsqu'ils la trouvent dans les textes jésuites.

50 Kuenz trouve piquant qu'un discours mondain (celui des jésuites) soit dénoncé par le discours mondain lui-même. Nous dirions plutôt que deux types de discours mondains sont en contact. Le faux discours ici est bien celui des jésuites, dont on montre l'éloquence monstrueuse, démodée, mais surtout impie. Le jésuite devient un monstre moral.

51 Le tableau moral que fait Pascal des bons Pères est monstrueux. Tous les crimes sont autorisés par les manuels de casuistique. C'est ce que laissent entendre les citations choisies, séries d'aberrations morales (meurtre, simonie, débauche etc.) qui ont déjà été fort détaillées et sur lesquelles nous ne reviendrons pas.

52 D'autres citations sont là pour mettre en avant la thématique d'un complot jésuite dont on suppose qu'ils veulent dominer le monde. Il est question au début de la seconde Lettre du « secret des jésuites » (p. 21) qui sera dévoilé au cours de la lettre par un certain M. N., hostile à la Compagnie, mais « qu'il fréquente à toute heure » (p. 21). Un personnage d'espion en quelque sorte, à qui Pascal confie l'explication du dessein politique secret de

la Société. On ne sera pas étonné de ne trouver que peu de citations extraites de textes jésuites sur ce prétendu complot.

53 Il est très fréquent dans la rhétorique polémique de se présenter comme bouc émissaire d'un vaste complot ourdi avec la plus parfaite mauvaise foi par des adversaires sans scrupules. Nous rejoignons ici les *leitmotive* polémiques de l'adversaire monstrueux et les moments où la polémique devient la plus nauséabonde et les arguments les plus bas. Ce motif malheureusement classique du jésuite corrompu et comploteur, véritable poncif à l'époque, est promis à un bel avenir[14]. Dans ce contexte particulièrement nauséeux, Pascal sort moins amoindri que ses contemporains. On ne trouverait pas, dans les *Provinciales,* d'injures semblables à celles qu'on lit dans les tombereaux antisémites ou anti-italiens qui entachent les Mazarinades et dont Christian Jouhaud donne quelques exemples[15].

54 Il est temps pour conclure de poser la question qui sous-tendait notre propos : comment qualifier exactement le jésuite tel que le présentent les citations des *Provinciales* ? Ce monstre d'éloquence, ce monstre moral semble bien avoir toutes les caractéristiques de la beauté qu'on conviendra d'appeler baroque, avec les réserves d'usage dont on doit faire preuve lorsqu'on emploie une catégorie parfaitement inconnue à ceux mêmes qu'on appelle aujourd'hui les baroques.

55 Jean Marmier a analysé les *Provinciales* comme « œuvre anti-baroque »[16] du point de vue formel, en utilisant les critères bien connus et féconds élaborés par Jean Rousset[17]. On peut aussi considérer que les jésuites cités dans *Les Provinciales,* ou au moins certains d'entre eux, relèvent de ce que Bernard Chédozeau appelle « l'anthropologie Baroque »[18]. Ils constituent ce qu'on pourrait appeler la face romaine du tridentinisme. Port-Royal de son côté, toujours selon ce critique, ferait une autre lecture du Concile de Trente, plus nationale, plus gallicane. Deux sensibilités, donc, et deux esthétiques, se font face. Les citations jésuites relèvent du baroque au sens où, toujours en suivant Bernard Chédozeau, on remarque qu'elles

> se soucient d'abord de mettre le destinataire… dans une condition orale et de réception telle que, par des moyens sensibles et « naturels », elles obtiennent une forte participation affective…[19]

56 On peut alors isoler des citations qui, outre celles qu'on a évoquées où les jésuites sont comparés à des Phénix, rapprochent la Compagnie du motif solaire (p. 130-131), le motif christique par excellence dans un monde baroque en quête de centre après la révolution copernicienne. Nous sommes dans une rhétorique du spectacle, où l'image n'a aucun statut explicatif mais simplement encomiastique. Dans ces citations qui ne peuvent être que choquantes pour un proche de Port-Royal, on voit un des motifs centraux de la querelle des *Provinciales* qui est une polémique concernant le statut du signifiant. Les jésuites, tels que les présentent les *Petites Lettres,* sont des tenants de la puissance magique et évocatoire du langage (p. 138). Les jésuites sont du côté de l'occulte et du faux aux yeux de Port-Royal. Lorsque Pascal, à la fin de la douzième Lettre, mais aussi de la dix-huitième, affirme que « la violence et la vérité ne peuvent rien l'une sur l'autre » (p. 367), il ne se livre pas uniquement à une critique de la tyrannie. Il s'agit d'affirmer, face à la polyphonie et au relativisme jésuite, l'unicité de la vérité, l'affirmation de la suprématie du signifié sur le signifiant. Nous sommes au cœur de la problématique du baroque si on le définit comme l'acceptation de l'inconstance du sens des mots.

57 Le Jésuite tel que nous le présentent les citations des *Provinciales* est du côté de l'altérité, de la fausse morale, de la fausse éloquence, de la fausse beauté. Les citations produisent un monstre, une sorte de beauté inversée qu'on doit fuir. Face aux citations jésuites, et

comme contre-exemple de cette beauté du monstre, Pascal produit alors des citations bibliques, celles des Pères, de la Tradition, comme exemples à suivre de vérité.

NOTES

1. « Histoire des Provinciales », en tête de l'édition latine des *Provinciales* [1658]. J'utilise une édition de 1700, traduction Joncoux, chez N. Schouten, p. VIII.

2. Augustin Gazier l'avait montré dans *Blaise Pascal et Antoine Escobar,* Paris, Champion, 1912, p. 19.

3. Voir Roger Duchêne, *L'imposture littéraire dans les « Provinciales » de Pascal,* Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1984, p. 160 *sq.*

4. « Structuralisme et critique littéraire », *Figures 1,* Paris, Le Seuil, [1966] col. Points-Essais, 1976, p. 145.

5. *Les Provinciales,* édition Cognet-Ferreyrolles, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1992, p. 79 *sq.* Pour ne pas alourdir l'appareil de notes, j'indiquerai les pages entre parenthèses.

6. Le mot monstre n'apparaît pas dans les *Provinciales,* mus on le trouve dans les *Pensées.* Voir entre autres les fragments 163, 164, 241, 681, 712 de l'édition Sellier, Paris, Bordas. « Classiques Garnier », 1991.

7. Voir Gérard Ferreyrolles, *Blaise Pascal – Les Provinciales,* Paris, PUF, 1984, p. 17.

8. Kuenz, dans « Un Discours nommé Montalte » (*RHLF,* 2,1971, p. 195-206), parle d'un « sottisier » jésuite.

9. Les exemples de reprises de citations soit par allusion soit par reprise du texte sont peu nombreux (une dizaine environ). À chaque fois on passe, pour le même texte, d'une mise à distance comique à une condamnation sur le registre grave du monstre.

10. Voir M. Fumaroli, *L'Âge de l'Éloquence* [1980], Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1994, p. 379-391, 673-685.

11. Voir M. Fumaroli, « Baroque et classicisme : *L'Imago primi saeculi Societatis Iesu* (1640) et ses adversaires », in *Questionnement du baroque,* Louvain-Bruxelles, Collège Erasme – Éditions Nauwelaerts, 1986.

12. Voir Anne Mantero, « La Galerie d'Ampèle : description et narration dans les Peintures poétiques du P. Le Moyne », *XVII^e^ siècle,* 155, avril-juin 1987, p. 133-154.

13. Le Moyne, *Les Peintures morales,* Paris, Cramoisy, 1640-1643, préface non paginée.

14. Voir Michel Leroy, *Le Mythe jésuite de Béranger à Michelet,* Paris, PUF, 1992.

15. Christian Jouhaud, *Mazarinades : la Fronde des mots,* Paris, Aubier, « collection historique », 1985, p. 59-62.

16. Jean Marmier, « Les *Provinciales,* œuvre anti-baroque », in *Mélanges Lebègue,* Paris, Nizet, 1969, p. 211-216.

17. Voir, entre autres, *Circé et le Paon. La Littérature de l'âge baroque en France,* Paris, Corti, 1954 ; et « Le Baroque en question(s) », *Littératures classiques,* 36, printemps, 1999.

18. Bernard Chédozeau, *Le Baroque,* Paris, Nathan, 1989, p. 200.

19. *Idem,* p. 235.

AUTEUR

OLIVIER JOUSLIN

Lycée Cassini (Clermont) CELLF 17e – 18e (UMR 8599)

Beauté noire et théâtre dans *The English Moor or The Mock-Marriage* de Richard Brome

Athéna Efstathiou-Lavabre

1 Quand Brome écrit *The English Moor or The Mock-Marriage*[1] en 1637, les préjugés touchant les Maures à la Renaissance, émanant de traditions théologiques anciennes sont toujours en place. Au XVI^e^ et au XVII^e^ siècles, maure signifie africain[2]. Depuis l'Antiquité, les tropes de noirceur restent liés au diable et au péché. Les Noirs sont ordinairement associés à un comportement déréglé, lascif et bestial[3]. Au contraire, la blancheur revêt une signification positive. Dès lors, comment faut-il interpréter l'oxymore du titre de Brome ? Comment peut-on être maure et anglais ?

2 Brome met en scène des figures opposées, celles du beau et du laid, toutes deux liées à la belle et blanche Millicent, Anglaise mariée par force à l'usurier juif Quicksands, qui est le stéréotype culturel de l'étranger, et donc tenté par toutes les vilenies, tel qu'il est déjà présent dans *Le Marchand de Venise* de Shakespeare (1596). Le couple contre nature permet au dramaturge d'opérer un glissement, d'opposer le blanc et le noir. La combinaison d'images qui en résulte révèle non seulement l'antagonisme personnel entre la jeune Millicent et son vieil époux mais, dépassant les seules considérations esthétiques et physiques, prend une valeur morale qui s'applique aussi bien aux personnages masculins que féminins dans la pièce.

3 Dans cette comédie aux multiples déguisements et métamorphoses, la mise en scène du noir et du blanc revêt également une dimension théâtrale et métathéâtrale. Brome reproduit les préjugés de ses contemporains[4], grâce à deux procédés qui caractérisent sa dramaturgie : le déguisement et le théâtre dans le théâtre sous forme d'un premier masque, puis d'un second, qui éclairent tout un discours sur la beauté féminine, non sans ambiguïté. Mais comment Brome instaure-t-il au théâtre le jeu initial des métamorphoses morales de Millicent ? Quels sont les préjugés évoqués par le dramaturge lors de la séance de maquillage durant laquelle Millicent devient maure ? Comment son ultime recours au métathéâtre lui permet-il de rendre l'indésirable désirable, de rendre belle la laideur ?

4 Les premières images qui dépeignent la beauté de Millicent attestent aussi de sa pureté morale. On parle de « fair Mistriss Millicent » et de « fair honour » (I. I.)[5]. Sa beauté extérieure comme sa beauté intérieure sont mises en avant. Or, dès son entrée, son oncle Testy associe son mariage à une transaction financière. Ayant élevé sa nièce depuis le berceau, il conclut un marché : sa virginité contre « [the] far more fair estate » (I. III.) de Quicksands. La beauté de sa nièce est donc considérée comme valeur d'échange susceptible de lui procurer des gains financiers. Quand il s'agit de beauté, les métaphores mercantiles affluent dans le Londres de Brome. Rappelant la phraséologie utilisée dans les comédies de Middleton et présageant celles de la Restauration, l'action de *The English Moor* évolue dans un monde où les femmes, le sexe et l'argent sont intimement liés.

5 Afin de déjouer les projets de son oncle et protéger sa pudeur virginale, Millicent travestit son langage, feignant d'être dévergondée pour échapper à l'obligation de consommer son mariage. Par suite des injonctions de son oncle qui lui ordonne de coucher avec son époux – « You will endeavour't ! Come I'le see it done » (I. III.) – elle s'improvise libertine, ruse théâtrale souvent employée par les demoiselles dans les pièces de l'époque[6] pour rebuter un vieil époux concupiscent :

> MIL. : Ile kisse him,
> Clap him, and stroke him :[...]
> TESTY.: Is't possible thou canst do thus?
> MIL.: Tis very possible
> That a young lusty wife may have six children
> By one at once in five years, Sir, [...]
> Come, biddy, come away, will you see Uncle
> How I will love him i'bed? (I. III.)

6 Bien qu'elle soit pure, Millicent noircit ici sa réputation. Elle se rend indésirable, afin de préserver son honneur. Quicksands en effet exprime sa répulsion. La belle à ses yeux est devenue bestiale :

> My edge is taken off: This impudence
> Of hers, has out fac'd my concupiscence [...] what a beast
> Was I to marry? [...] How now ! O horrible. (I. III.)

7 L'impromptu de Millicent lui permet d'opérer une série d'inversions. L'ardeur sexuelle de l'usurier s'estompe alors que le beau, ou plutôt la belle, devient horrible. Mais, ses propos outranciers sont intensifiés par une cacophonie présageant un autre désordre : « [a] hidious noise... A sowgelders horn blown » (I. III). Des galants dirigés par Nathaniel, victimes de l'usurier Quicksands, décident de se venger en visant directement la pureté de Millicent. Leur stratagème va consister en un masque de mariage qui, au lieu d'être présidé par Hymen ou d'autres divinités honorant les époux, exposera les malheurs du mariage forcé[7]. L'enchâssement de ce masque du cocu ou anti-masque s'intégre dans l'action principale de la pièce sans l'interrompre pour autant et met Quicksands en garde – « his youthful, beauteous, sprightly wife [will] make him a cuckold » (II. I). Le comportement lascif – feint – de Millicent, la terrible prédiction du Prologue et ces comédiens en costumes de satyres aux têtes cornues n'ont pas pour seule fonction de freiner le désir sexuel de Quicksands. Didactique et moraliste, Brome s'en sert aussi pour dénoncer la pratique du mariage forcé sur laquelle Molière reviendra en France une vingtaine années plus tard[8].

8 Grâce à ce désordre, ce mariage forcé est tourné en ridicule et sa consommation retardée. Cessant de jouer l'épouse dévergondée, choquée par les outrageuses allégations de l'anti-

masque, Millicent reprend son rôle d'honnête femme et plaide avec éloquence pour son honneur :

> Both they and you trench on my Peace and Honor;
> Dearer then beauty, pleasure wealth and fortune...
> If Honour fall, which is the soul of life,
> Tis like the damned it nere lifts the head
> Up to the light again. (II. II.)

9 Selon le *Banquet* de Platon, la beauté ne se limite pas à l'aspect physique, elle est essentiellement liée à l'esprit ou à l'âme : « [...] c'est la beauté qui se trouve dans les âmes qu'il tiendra pour plus précieuse que celle qui se trouve dans le corps [...] en sorte que la beauté du corps compte pour peu de choses à son jugement »[9]. Comme le masque prédit qu'elle succombera à des plaisirs adultères, Millicent s'effarouche. Elle change de stratégie pour échapper aux ardeurs de son époux. Prétendant désormais faire triompher la beauté intérieure sur la beauté du corps, l'esprit sur la chair, Millicent impose à son mari un mois de chasteté et se retire, se soustrayant aux regards extérieurs.

10 Quicksands va chercher à faire croire au tout-Londres que sa femme s'est échappée, et pour cela, il décide de la déguiser. À cette occasion Brome reproduit tous les préjugés de l'époque concernant la beauté, et en même temps, joue avec un procédé familier dans les comédies pour duper autrui : le déguisement. Pour réussir à changer l'aspect de sa femme, Quicksands va recourir non pas à un costume, mais au maquillage. Le choix de ce travestissement n'est pas fortuit car, par extension, il met en cause l'ensemble des produits de beauté, fards et poudres, utilisé par les femmes pour l'embellissement de leur visage – pratique souvent critiquée, voire censurée[10] à l'époque. Le travestissement par le maquillage sera l'occasion pour tous les préjugés sur la beauté féminine de s'exprimer, beauté, morale et maquillage étant intimement liés.

11 Avant la séance de maquillage, Quicksands évalue la beauté et la perfection de Millicent, la réifiant :

> I will be Master of my invention once,
> And now be bold to see how rich I am
> In my concealed wealth. Come, precious mark
> Of beauty and perfection [...] (III. I.)

12 À la scène III de l'acte I, l'oncle de Millicent faisait référence aux gains financiers que le mariage de sa nièce à Quicksands lui procurerait. Quicksands évoque ici ce mariage en des termes analogues. En effet, il possède Millicent comme on possède jalousement[11] des biens, des richesses. Ne pouvant pas jouir d'elle et craignant, selon la prophétie du masque, qu'autrui ne le fasse à sa place, il décide de la cacher – comme on enfouit un trésor au fond de son jardin : il ira même jusqu'à prétendre qu'elle est morte (IV. II).

13 Alors qu'il aurait simplement pu enfermer Millicent pour rendre vraisemblable sa prétendue faite, il décide au contraire de l'exhiber sous les traits d'une autre, méconnaissable et indésirable, afin que nul ne la convoite plus :

> QUIC.: That I may fool iniquity, and Triumph
> Over the lustful stallions of our time. (III. I.)

14 Doutant néanmoins du déguisement que Quicksands lui choisit, Millicent est horrifiée à l'idée qu'elle puisse prendre la forme, ou plutôt le teint d'une autre, et quelle autre :

> MIL.: Some horrible shape sure that he conjures so...
> That of the *Moor?*

The Blackamore you spake of? Would you make
An *Negro* of me ? [...] (III. I.)

15 Cette réaction horrifiée montre que pour Millicent, la beauté et la perfection ne peuvent ni se trouver ni en une Maure[12], ni en ceux que des critiques comme Kim Hall, qualifient d'*exotic other*[13]. Devant l'auditoire du *Salisbury Court Theatre*[14], Millicent exprime ses propres préjugés car son discours dévoile une angoisse personnelle face à la mutation qui lui est demandée en son double exotique : la femme noire. Ce *masque* ne peut-il pas la transformer, elle, belle femme blanche, en un monstre noir ?

16 Bien que ce déguisement effraie Millicent, il va permettre à Quicksands de modérer, même momentanément, ses ardeurs sexuelles et sa passion jalouse[15] :

QUI.: You have past your word
That if I urge not to infringe your vow [...]
You'l wear what shape I please. Now this shall both
Kill vain attempts in me, and guard you safe
From all that seek subversion of your honour.
After this tincture's laid upon thy face,
'Twil cool their kidnies and allay their heats.
A box of black painting. (III. I.)

17 Malgré ces explications séduisantes, Millicent reste méfiante devant le masque que Quicksands veut lui faire porter. La phobie de se travestir en une autre atteint son paroxysme pour Millicent dans la polysémie du verbe « to blot out », qui signifie masquer ou effacer, voire exterminer[16]. Suggérant non seulement la possibilité d'une menace morale formulée par la jeune femme quand elle parlait de « the blot upon my reputation » (II. II), Millicent évoque aussi une profanation éventuelle et souligne cette passion monstrueuse et insensée dont Quicksands est atteint, la jalousie :

MIL.: Bless me! you fright me, Sir.
Can jealousie
Creep into such a shape?
Would you blot out Heaven's workmanship ?

18 Hypocrite habile ou diable blanc, Quicksands va s'approprier la rhétorique de l'amoureux pétrarquiste, la renversant pour chanter les louanges de la noirceur, mais aussi pour calmer la phobie de Millicent. Faisant écho à la beauté noire du *Sonnet CXXVII* de Shakespeare – « black beauty's successive heir »[17] – la plus baroque des beautés, il souligne que ces beautés noires appartiennent aussi à la création céleste et sont peut-être plus belles et chastes que les femmes à la beauté artificielle :

QUI.: Why think'st thou, fearful Beauty,
Has heaven no part in *Aegypt?* [...]
Is not an *Ethiopes* face his workmanship
As well as the fair'st Ladies? nay more too
Then hers, that daubs and makes adulterate beauty?
At sins appointment, which is thrice more wicked.
This (which is sacred) is for sins prevention.

19 Cependant, le raisonnement de Quicksands pose un problème de rhétorique. Il devient prisonnier de sa propre pensée. Même s'il dénigre les femmes qui recourent aux cosmétiques, il se contredit en les utilisant pour maquiller Millicent en Maure, obscurcissant ainsi l'ouvrage céleste et profanant cette beauté sacrée qu'il prétend protéger des distractions pécheresses, mais du même coup annulant aussi son plaidoyer en faveur de la beauté noire. En effet, ce n'est plus la femme qui usurpe le rôle du

Créateur[18] en se maquillant, mais c'est l'homme qui va s'approprier ce rôle et violer cette divine beauté.

20 Tous les procédés sont bons pour convaincre Millicent que ce déguisement est de qualité et en vaut la peine. Le discours de Quicksands va même jusqu'à rappeler qu'une reine, Anne de Danemark, épouse de Jacques I[er], dut être maquillée en Maure pour jouer dans *Le masque de noirceur* écrit par Ben Jonson[19] en 1605. À travers ce rappel historique pour l'auditoire du « Salisbury Court Theatre », Brome glisse un fait réel dans le cadre fictif de sa pièce :

> Illustrious persons, nay, even Queens themselves
> Have, for the glory of a nights presentment,
> To grace the work, suffered as much as this. (III. I.)

21 À ce moment-là, Quicksands montre à Millicent un coffret – « A box of black painting » – qui fonctionne en tant que métonymie pour le théâtre. Au passage, il tente de la convaincre que ce maquillage n'est pas toxique, comme on pouvait le craindre à l'époque [20] :

> QUICK.: Now I thank thee.
> Be fearless love; this alters not thy beauty,
> Though for a time obscures it from our eyes...
> Take pleasure in the scent first; smell to't fearlessly
> And take my care in that, how comforatble
> 'Tis to the nostril, and no foe to feature.
> He begins to paint her. (III. I.)

22 Comme dernier recours persuasif, Quicksands reproduit des métaphores héliotropiques pour décrire la beauté féminine. La rhétorique de l'éloge et la mise en blason de Millicent montrent comment Quicksands à la fois démembre et s'approprie son corps et sa beauté, mais surtout exprime paradoxalement ce qu'il récuse, la beauté monstrueuse, l'unité des contrastes entre le clair et le noir :

> QUICK.: Now Jewels up
> Into your Ebon Casket. And those eyes,
> Those sparkling eyes [...]
> [...] will look streight like Diamonds, set in lead,
> That yet retain their vertue and their value. (III. I.)

23 Ces images rappellent bien ces « Maures Anglaises » du *Masque de noirceur* de Jonson. Mais à l'inverse de ce masque qui mettait en scène les douze filles de Niger en tant que Maures *réelles,* Brome met ici en scène un second niveau de représentation. Il ne s'agit pas de la représentation d'une Maure mais de la représentation d'une représentation d'*une* Maure : « He begins to paint her ».

24 Dévoilant ainsi l'artifice du déguisement et les codes théâtraux dont il dépend, Brome opère un effet de distanciation. Cette scène se donne à voir avant tout en tant que moment de théâtre, où non seulement Quicksands applique le maquillage sur le visage de Millicent, mais où il va la faire participer à la création d'un nouveau masque : « Hold, take the Tincture, / And perfect what's amiss now by your glass » (III. I). Le phénomène de la dénégation théâtrale atteint ici son apogée.

25 Quand Millicent apparaît à l'acte suivant en tant que Maure, elle porte aussi un autre nom : Catelina, présentée comme servante dans la maison de Quicksands. Le mois de chasteté qu'elle avait imposé est sur le point de s'achever. Il ne lui reste que vingt-quatre heures d'enfermement :

> Thy rich imprison'd beauty, whose infranchisement
> Is now at hand, [...]
> To morrow night expires your limited moneth
> Of vow'd virginity [...] (IV. II.)

26 Reflétant une temporalité dramatique des plus baroques, l'unité de temps est bouleversée par Brome, non sans raison. Ce temps fictif écoulé a permis à Quicksands de préparer la réapparition de Millicent et d'exagérer la fausse nouvelle de sa fuite, prétendant désormais qu'elle est décédée :

> Now note my plot, the height of my invention.
> I have already given out to some,
> That I have a certain knowledge you are dead. (IV. II.)

27 S'apprêtant à célébrer ses noces et sa victoire sur les galants, Quicksands utilise la rhétorique de l'éloge pour la dernière fois. Il se réfère aussi au divertissement auquel les galants vont être conviés et dans lequel Millicent, alias Catelina, va jouer le rôle principal, celui d'une princesse éthiopienne :

> [...] thy concealed Beauty, [...] shall shine forth again
> In its admired glory. I am rapt
> Above the sphear of common joy and wonder [...]
> It shall be such a night;
> In which I mean thy beauty shall break forth
> And dazel with amazement even to death
> Those my malicious enemies [...]. (IV. II.)

28 À travers des mots tels que « rapt, wonder, dazel and amazement », Quicksands recourt à une rhétorique liée au regard, rappelant le langage hyperbolique des poètes caroléens et l'esthétique du masque à la cour de Charles I[er] « qui privilégie le spectaculaire et le visuel »[21]. Le masque que Quicksands prépare pour affranchir son épouse a pour fonction, outre d'opérer sa revanche sur les galants, de « conférer à la comédie un caractère éminemment spectaculaire »[22].

29 En effet, alors que Quicksands croit à la vraisemblance du maquillage, Brome en profite pour en faire une critique métathéâtrale. Ayant perçu derrière le fard – « [...] Vnder a Barbary dye, [...] » (IV. III) – un visage anglais, Phillis, servante et confidente de Millicent, détaille les imperfections du *masque noir* de Millicent[23]. En effet, comme l'indique le titre de la pièce, il ne s'agit que d'une *Maure anglaise* qui, malgré l'artifice du maquillage, ne parvient pas à donner les apparences d'une *vraie* Maure. Phillis lui conseille un artifice supplémentaire pour échapper à Quicksands: « Be sure, among the guests, that you make choice / Of the most civil one to be your convoy, / And then let me alone to act your *Mores* part » (IV. IV). Cette transformation du masque noir renforce le caractère essentiellement faux du maquillage, à tel point qu'il va suffire pour Phillis de sortir de scène, se maquiller elle-même et revenir pour jouer l'*autre,* le double de Millicent. Il ne s'agit plus désormais simplement d'une *fausse Maure* mais d'un second degré dans l'imitation – imitation de l'imitation de la *Maure*-, procédé du dédoublement que la sensibilité baroque affectionne tant. Millicent et sa servante Phillis, dont l'honneur fut souillé par le galant Nathaniel – « crack'd / within the ring » (IV. IV) – s'apprêtent en effet à brouiller les pistes par une inversion des rôles. Phillis va remplacer Millicent pour abuser Nathaniel et le forcer à l'épouser.

30 Alors que Phillis sort de scène pour se maquiller, Millicent y reste. Juste après, Quicksands entre, accompagné de ses invités :

QUIC. : Stay *Catelina.* Nay, she may be seen.
For know, Sirs, I am mortified to beauty
Since my wives death. I will not keep a face
Better then this under my roof I ha'sworn. (IV. IV.)

31 Prétendument incapable de supporter la beauté depuis la *fausse mort* de Millicent, Quicksands exprime l'association du noir, du laid et du libidineux – d'où le choix du déguisement, destiné avant tout à calmer les ardeurs charnels des hommes[24]. Pourtant, dévisageant Catelina (Millicent), Nathaniel, ce libertin qui a séduit diverses femmes – « From all complexions / From the white flaxen to the tawney-Moor » (III. III) – remarque:

It is the handsom'st Rogue
I have ere seen yet [...]
Tawney and russet faces I have dealt with,
But never came so deep in blackness yet [...]
He sets me more a fire at her [...]
If I do chance to clap (her) *Barbary* buttock [...]
and get a snatch / In an odd corner [...]. (IV. IV.)

32 Le stratagème de Quicksands opère l'effet inverse de celui recherché. Il n'éteint pas la concupiscence de Nathaniel mais, au contraire, l'éveille, comme le démontrent ses avances explicites – « Hist, Negro, hist [...] pox I love thee [...] When we are alone, then wilt thou » (IV. IV). Dans une phrase qui oppose en symétrie le blanc et le noir et où Brome fait parler Millicent en Maure, l'impossibilité de cette exogamie est exprimée – « O no de fine white Zentilmanna / Cannot a love a the black a thing a. » (IV. IV) –, mais sera pourtant contredite par un second masque.

33 À la suite du refus que Catelina (Millicent) oppose à Nathaniel, Quicksands annonce le début du divertissement. C'est ici que s'opère la substitution : Phillis remplace Millicent dans le rôle de Catelina, censée être une servante interprétant le rôle d'une princesse éthiopienne – « *Florish enter* Inductor *like* a Moor *leading* Phillis *black and gorgeosuly deck't with jewels* ». Le contenu du masque enchâssé raconte le rêve d'une reine éthiopienne qui met au monde une fille blanche. Mais le rêve ne se concrétise pas : l'enfant naît noir. Cependant, selon une prophétie, cette fille deviendra blanche si elle épouse un homme blanc :

Yet Wizards sed
That if this damsel liv'd married to be
To a white man, she should be white as he [...]
The careful Queen, [...]
Sent her to merry *England* [...]
(The fairest Nation man yet ever saw)
To take a husband. (IV. V.)

34 Ici le masque a une « fonction rétrospective »[25] qui rappelle à bien des égards *Le Masque de noirceur* de Jonson, où *River Niger* souhaite voir ses filles devenir « blanched or beautified » plutôt que « black with black despair »[26]. Par ailleurs, « The Fairest Nation man yet ever saw » rappelle à la fois l'impérialisme culturel de Jacques I[er][27] et la « Britannia » de Jonson [28]. Quant à Brome, son *Masque de noirceur* n'est pas un simple pastiche[29], car il participe au dénouement de la pièce. Bien que cet enchâssement soit détaché de l'action principale, il entretient un rapport étroit avec l'intrigue de la pièce[30] et va permettre sa résolution.

35 Pour trouver un époux pour la princesse noire, le chiromancien du masque passe donc en revue les paumes de chaque personnage de la pièce principale. Mais le dénouement du masque est un secret de polichinelle, du moins pour Quicksands et les spectateurs du

« Salisbury Court Theatre ». Comme convenu, le prophète s'arrête sur la main de Quicksands qui devient l'heureux élu de celle qu'il croit être sa femme, « This is the worthy man, whose wealth and wit / To make a white one, must the black mark hit » (IV. V). Inconscient de la substitution, Quicksands est réuni avec Phillis, celle dont Nathaniel a abusé tant de fois.

36 Alors que Quicksands croit avoir dupé ses invités, le masque se termine par une danse de dérision durant laquelle Nathaniel fait danser la princesse en dehors de la scène et la séduit. Quand Nathaniel et Phillis réapparaissent, Quicksands se croit véritablement cocu. À ses yeux, sous le maquillage, cette Éthiopienne est en fait Millicent – « Undone, most wretched. O, I am confounded. / I see no art can keep a woman honest » (IV. V), réplique qui renvoie aux mises en garde des traités moralisateurs contre la femme et les cosmétiques. Ce que Quicksands souhaitait représenter en tant que masque d'aversion, *en riposte* au premier, devient un masque de désir, de transgression, un masque où les dupeurs sont dupés.

37 Quand Nathaniel découvre qu'il a commis ce « deed of darkness » (IV. V.) avec Phillis, il épilogue – « The devil looks ten times worse with a white face / Give me it black again » (V. III). Il faut voir ici une référence à une pièce de Webster, *The White-Devil* (1612). C'est ainsi que cette « Devels bird » (IV. IV), une fois sa blancheur dévoilée, représente la plus dangereuse des *hypocrites,* autrement dit le mal le plus noir. Nathaniel Banelass [31], responsable du déshonneur de Phillis, doit la prendre pour épouse légitime afin de sauver sa réputation : « Though M. *Quicksands* made a *Mock-marriage* with his *English Moor,* / Ile not mock thee. » (V. III.)

38 Même s'il y a eu transgression, Nathaniel accède à la *guérison* de sa passion charnelle et de son penchant « donjuanesque ». Pareillement, Quicksands est guéri de sa « destracted passion » et de sa « folly » (V. III). Brome opère donc une purification[32], non pas par la *crainte et la pitié* comme le théorise Aristote dans sa *Poétique*[33], mais par le truchement du ressort comique, d'où la notion de *catharsis comique :* « [All] may conclude in a comick scene. » (V. II). Didactisme et thérapie se conjuguent dans cette comédie où triomphe également la notion de *fairness*[34] riche de toute sa polysémie, effaçant ainsi toute noirceur physique et éthique. Plus qu'une simple redite de discours antérieurs sur la beauté, *The English Moor or The Mock Marriage,* témoigne avant tout d'une sensibilité baroque en cherchant à éblouir et à séduire par l'artifice du déguisement. Le théâtre dans le théâtre, procédé emblématique du théâtre européen des années 1630, trouve ici son expression la plus aboutie.

NOTES

1. *The English Moor or The Mock-Marriage,* de Richard Brome, est publié pour la première fois en 1659. Toutes les citations correspondent au volume II de *The Dramatic Works of Richard Brome Containing Fifteen Comedies,* éd. John Pearson, Londres, 1873. Il faut attendre 1983 pour voir apparaître une nouvelle édition séparée de la pièce (*The English Moore ; or The Mock Marriage,* éd. Sara Jayne Steene, Columbia, University of Missouri Press, 1983). L'édition de Steene se fonde sur

la « presentation copy » de Brome, c'est-à-dire le seul manuscrit existant, présenté à son protecteur William Seymour, à qui il a aussi dédié *The Antipodes* (1638).

2. Voir, Anthony Gerard Barthelemy, *Black Face, Maligned Race,* Baaton Rouge & Londres, Louisiana State University Press, 1987.

3. Nous ne citons ici que les pièces où cette vision est souvent représentée sur la scène anglaise avec des personnages féminins telle la servante-Maure « the Moorish waiting-woman ». Les pièces de Marston, Webster, Beaumont et Fletcher en témoignent. La première pièce à mettre en scène une Maure-servante est probablement *Wonder of Women ; or, the Tragedy of Sophonisba* (1606) de Marston. Pour une liste plus ample de pièces où la Maure-servante est mise en scène ou sur le thème de la variation de la Maure-villaine dans le théâtre anglais du début XVII[e] siècle, voir surtout p. 125-136 dans Barthelemy, *op. cit.*

4. Voir surtout l'ouvrage de Kim F. Hall, *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modem England,* Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995.

5. Selon le *Oxford English Dictionary,* la polysémie du mot « fair », qui désigne avant tout la beauté d'une femme ou le caractère de quelqu'un qui est moralement irréprochable, désigne aussi en moyen anglais le teint, autrement dit la couleur de la peau. Bien que le mot blanc apparaisse en ancien anglais et se réfère à « fairness of complexion », comme l'indique Hall, « Frequently, "black" in Renaissance discourses (was) opposed not to white but to beauty or fairness, and these terms most often (referred) to the appearance or moral States of women » (Hall, *op. cit.,* p. 9).

6. Voir aussi celle employée par Florimel dans *The Maid on the Mill* (1623) de Fletcher.

7. Cette référence est probablement liée aux publications de *The Miseries of Enforced Marriage* de George Wilkins, dont le troisième quarto paraît en 1629 et le quatrième en 1637, l'année où *The English Moor* est joué pour la première fois.

8. Molière, *Le Mariage Forcé,* 1664.

9. Platon, *Banquet,* 210 b-c, trad. Luc Brisson, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, p. 156.

10. Le traité de Thomas Tuke, *Treatise Against Painting and Tincturing of Men and Women,* écrit en 1616, fournit un bon exemple. Voir, dans le présent volume, la contribution de Tanya Pollard, « Les dangers de la beauté : maquillage et théâtre au dix-septième siècle en Angleterre ».

11. En effet, c'est la jalousie de Quicksands qui est à l'origine du choix de déguisement, chose qu'il avouera à la dernière scène de la pièce : « That black is but an artificial tincture/Laid by my jealousy upon her face » (V. III).

12. Comme une exégèse minutieuse le montrerait, le mot Maure n'est pas synonyme de *Negro* et de *Ethiope* employés aussi par Quicksands dans cette longue tirade à l'acte III scène I. Quicksands utilise le vocable « Maure » pour évoquer la femme noire, mais il faudrait préciser que le terme, qui vient du grec *Mauros,* ne prend le sens de noir qu'à la Renaissance. Au départ, il se référait aux habitants de la Mauritanie.

13. L'appellation d'*exotic other* s'utilise surtout par des critiques qui se penchent sur des questions d'identité raciale à la Renaissance et qui apportent une relecture à la critique traditionnelle dans la mesure où ils tiennent compte des questions d'identité noire non seulement en ce qu'elle s'oppose à la blancheur, mais en des termes plus larges, englobant culture, société et histoire. Voir surtout toute l'introduction de l'ouvrage de Kim Hall, *Things of Darkness, op. cit.* Hall adopte une perspective ouvertement féministe vis-à-vis des représentations de la femme noire dans la littérature de la Renaissance, mettant en évidence la notion de *gender* ; l'auteur s'intéresse en effet au rapport entre la femme noire et la vision que l'homme blanc en donnait à l'époque, et qui s'inscrivait selon elle dans un projet colonial visant à établir à la fois la suprématie blanche et l'hégémonie masculine.

14. La pièce fut jouée à l'occasion de la réouverture des théâtres en 1637, après dix-huit mois de fermeture pour cause de peste.

15. À travers le personnage de Quicksands, vieil époux jaloux enfermant son épouse, on peut déceler une référence à la troisième partition de l'*Anatomie de la Mélancolie* de Burton.

L'enfermement est considéré comme étant un des symptômes de jalousie : voir surtout Part 3. Sect. 3. Memb. 2. Subsec. I., « Symptomes of Jealousie [...] », éd. Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling, Rhonda L. Blair, Oxford, Clarendon Press, 1994, vol. III, p. 300-301.

16. Avec ce dernier sens, ne peut-on pas parler d'une jouissance morbide de la part de Quicksands ? Quand il passe à l'acte, il exclame: « What murder have I done upon a cheek there! » (III. I)

17. Voir aussi la comédie de Shakespeare, *Peines d'amour perdues* (jouée pour la première fois vers 1593), où l'on retrouve le thème de la « Dark Lady ».

18. Voir l'article de Frances, E, Dolan. « Taking the Pencil out of God's Hand: Art, Nature, and the Face-Painting Debate in Early Modern England », *PMLA,* 108, 1993, p. 224-39.

19. Jonson est le premier à avoir parlé de Richard Brome dans *Bartholomew Pair* en 1614. Il nous est impossible ici de rendre compte de l'importance majeure du *Masque de noirceur* de Jonson (1605) dans l'histoire du masque anglais par rapport au thème de la beauté. Voir surtout l'introduction de l'édition de Stephen Orgel (*Ben Jonson : The Complete Masques,* New Haven et Londres, Yale University Press, 1969) et toute l'analyse fournie par la relecture que Hall en fait dans *Things of Darkness,* chap. III, « Commerce and Intercourse. Dramas of Alliance and Trade. The "Masque of Blackness" and Jacobean Nationalism » p. 128-141.

20. Contrairement au « Sublimate of mercury, a skin whitener and also a readily available poison », Annette Drew-Bear explique que les cosmétiques empoisonnées existaient réellement et n'étaient pas « merely preposterous fantasy » p. 22. Voir *Painted Faces on the Renaissance Stage. The Moral Significance of Face-Painting Conventions,* Londres et Toronto, Associated University Presses, 1994. Bien que la teinture ne soit pas ici associée aux cosmétiques empoisonnés, « no foe to feature », les principales suspicions de Millicent dévoilent aussi une autre anxiété réelle à la Renaissance, celle du « cross-dressing ». Brome traite aussi de ce sujet dans la pièce à travers Dionisia, qui se déguise en homme pour se venger de la mort supposée de son père.

21. Voir l'ouvrage de Line Cottegnies, *L'Éclipse du regard. La poésie anglaise du baroque au classicisme* (1625-1660), Genève, Droz, 1997, p. 12.

22. Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e^ siècle,* Genève, Droz, 1996, p. 135. Forestier parle également de la « fonction décorative » du procédé et explique par ailleurs que le spectacle enchâssé a pour but d'éblouir le public par la « démultiplication de la représentation ».

23. Cette imperfection rappelle l'observation de Sir Dudley Carleton qui assista à la représentation du *Masque de noirceur* de Jonson et qui parla de « a Troop of lean-cheek'd Moors ». Par ailleurs, ce masque instaura un précédent dans la pratique théâtrale anglaise en ce qui concerne la représentation des personnages noirs : c'est la première fois que la teinture est utilisée pour les représenter sur scène. Voir l'article de Eldred, D. Jones, « The Physical Representation of African Characters on the English Stage During the 16 th and 17 th Centuries », *Theatre Notebook,* vol. XIX-XX (1964-1966), p. 17-21.

24. Cet artifice théâtral est déjà mis en scène par Brome dans *The Novella* en 1632. Dans cette pièce, la femme noire est également liée au laid et au monstrueux. Voir surtout la scène I de l'acte II.

25. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme,* Paris, Seuil, 1977, p. 83.

26. Voir l'introduction dans Orgel de Ben Jonson, *The Complete Masques, op. cit.*

27. Quand Jonson crée son masque en 1605, il ne s'agit pas simplement d'exprimer la blancheur en tant que caution d'un standard de la beauté. Il reflète l'ambition culturelle de Jacques I^er^ et de sa Grande-Bretagne. En ce qui concerne le projet d'union de Jacques I^er^ voir surtout son *Basilikon Doron* (1599) dans *Political Works of James I,* éd. Howard Mc Ilwain, Cambridge, Harvard University Press, 1918.

28. Ben Jonson, *The Masque of Blackness,* 1605. Dans son masque, Jonson écrivait: « a snowy cliff Albion the fair/... a land whose termination, of the Greek, / Sounds – tania. /Britannia, [...] Whose beams shine day and night, and are of force / blanch an Ethiop ».

29. En permettant à Millicent de sortir et de retrouver son *masque de beauté,* son vrai visage, Brome surmonte la difficulté à laquelle Jonson se trouva confronté en 1605, et qu'il ne résolut qu'en 1608 avec son *Masque de la beauté.*

30. Voir Forestier, *op. cit.,* p. 128.

31. Comme son nom l'indique, « Bane » en anglais à affaire avec la nuisance. Dans la pièce de Brome, Nathaniel Baneless nuit donc à la pureté des femmes.

32. Purification et expiation sont explicitement évoquées par l'*Amazone* Dionisia à la fin de la pièce : « In expiation of my late transgression » (V. III).

33. Selon Aristote, « [...] la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions », *Poétique,* 1449 b, traduction J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1985. Il nous est impossible ici de rendre compte des divers travaux traitant de la notion de *catharsis comique* dans le théâtre anglais et même français des années 1630. Nous renvoyons néanmoins à l'article de Joe Lee Davies, « Richard Brome's Neglected Contribution to Comic Theory », *Studies in Philology,* 40, oct. 1943, p. 520-528 ; Davies est l'un des premiers critiques à avoir parlé de cette notion par rapport aux comédies de Brome.

34. Dans la même lignée des comédies moralisatrices de Ben Jonson, à la scène finale de la pièce, Brome fait venir la *Justice* sur la scène dans le personnage de Testy.

AUTEUR

ATHÉNA EFSTATHIOU-LAVABRE

Université de Vincennes-Saint-Denis (Paris VIII)

Les dangers de la beauté : maquillage et théâtre au XVII^e siècle en Angleterre

Tanya Pollard

Traduction : Laetitia Coussement-Boillot

1 Au quatrième acte de *The Devil's Charter* (1606), Barnabe Barnes décrit l'entrée de Lucrèce Borgia : « richly attired with a Phyal in her hand ». Alors qu'elle se maquille, elle ressent une violente brûlure et se met à hurler. Les cosmétiques contenus dans la fiole étaient empoisonnés : « rancke poyson / Is ministred to bring me to my death »[1]. Le corps de Lucrèce, réduit par la mort à n'être qu'un contenant de fards, est jumelé à la fiole de cosmétiques qui fut la cause de sa disparition. Ces accessoires empoisonnés – fards, fiole, et cadavre – mettent en cause les frontières matérielles et immatérielles, incarnent la contamination morale et épistémologique associée tant à l'art cosmétique qu'à l'art théâtral. Le maquillage empoisonné qui, de son flacon initial se répand et corrompt le corps et l'âme des consommateurs et des spectateurs, offre l'image littéralisée et dérangeante d'un corps vulnérable soumis aux forces invasives du spectacle.

2 Le maquillage comme poison est une menace récurrente dans les pièces de la Renaissance et cristallise certaines peurs plus généralement liées à l'art cosmétique[2]. Dans le contexte d'un intérêt croissant pour la chimie, des témoignages de médecins concernant la nature corrosive des produits cosmétiques fournissent un support scientifique valide ainsi qu'un vocabulaire concret pour des diatribes morales contre la beauté artificielle. Les écrits moraux, médicaux, et dramatiques qui mélangent les peurs concrètes et abstraites témoignent du désordre sémiotique et de l'impureté sexuelle associés aux cosmétiques considérés comme : « poysonous to the *body,* and pernicious to the *soul* »[3].

3 Comme le montrent leurs multiples incarnations scéniques, les angoisses liées aux cosmétiques reflètent également les inquiétudes des auteurs dramatiques de la Renaissance vis-à-vis de la théâtralité[4]. À la lumière des nombreuses identifications entre maquillage et théâtre, les auteurs dramatiques décrivant les cosmétiques comme des poisons mortels semblent condamner leur propre *medium,* ce qui laisserait penser que la

peur d'une contamination par l'art dramatique n'était pas limitée aux adversaires du théâtre. À l'instar du maquillage, le théâtre, fréquemment dépeint comme un poison par ses détracteurs, est à la fois trompeur et corrosif, car il déstabilise la relation entre l'intérieur et l'extérieur. Les angoisses relatives aux visages fardés, mêlant divers niveaux de contamination, attirent notre attention sur l'impossibilité de séparer l'extérieur et l'intérieur, le matériel et l'immatériel à la Renaissance.

4 *The Devil's Charter,* pièce peu connue des lecteurs et de la critique, met en scène un meurtre par usage de cosmétiques empoisonnés dans un décor surprenant[5]. La pièce, écrite à partir de rumeurs d'époque et de détails historiques tirés de Guicciardini, relate le pacte que fit prétendument Roderigo Borgia avec le diable afin de devenir pape sous le nom d'Alexandre VI, ainsi que le meurtre, parmi de nombreux autres, de sa fille Lucrèce. Aux yeux des spectateurs anglais, Lucrèce, à la fois femme, italienne, catholique, adultère, meurtrière, descendante des Borgia, incarne la corruption sous toutes ses formes. Son décès dû à la corrosion de fards empoisonnés est entièrement mérité. Au cours de la scène déjà mentionnée au début de cette étude, Lucrèce se maquille lorsqu'elle laisse échapper un cri :

> I feele a foule stincke in my nostrells,
> Some stinke is vehement and hurts my braine,
> My cheekes both burne and sting; give me my glasse.
> Out out for shame I see the blood it selfe,
> Dispersed and inflamed, give me some water.
> *(Motticilla rubbeth her cheekes with a cloth. Lucretia looketh in the glasse.)*
> My braines intoxicate my face is scalded.
> Hence with the glasse: coole coole my face, rancke poyson
> Is ministred to bring me to my death,
> I feele the venime boyling in my veines. (IV, III, 2247-2257.)

5 Dans ce passage, les cosmétiques sont le lieu d'une crise de la perméabilité, de la pénétration, et de la contagion. Le maquillage de Lucrèce ne reste pas à la surface de la peau, il envahit son corps, pénètre ses narines, s'insinue en elle, court dans ses veines. La description qu'elle fait du poison met l'accent sur une chaleur corrosive : ses joues « burne and sting », son visage est « scalded », son sang est « inflamed », ses veines sont parcourues de « venim boyling ». Ce feu qui débute en surface, sur les joues et le visage, se propage progressivement vers des lieux plus intimes tels que le sang, les veines, et le cerveau. Face à cette chaleur corrosive, la peau perd son statut de frontière corporelle : on assiste à une dissolution de la ligne de démarcation entre l'extérieur et l'intérieur. La mort de Lucrèce suggère que les cosmétiques n'agissent pas qu'en surface ; en faisant disparaître la frontière entre le dedans et le dehors, ils remettent en cause la notion de superficialité et suggèrent que l'artifice n'agit jamais uniquement à fleur de peau.

6 Pour aussi improbable que cette scène paraisse, la description des pouvoirs attribués aux cosmétiques rappelle certains témoignages d'époque sur les maquillages. Alors que Barnes fait du fard utilisé par Lucrèce le support d'un poison extérieur, d'autres auteurs affirment que les cosmétiques sont par nature empoisonnés. Les ingrédients qui les constituent confirment cette hypothèse. Lorsqu'il décrit l'effet du sublimé, le médecin Ambroise Paré affirme que les victimes souffrent de : « the devouring and fierie furie of the poyson, rending or eating into the guts and stomacke, as if they were seared with an hot iron »[6]. Replacée dans le contexte de l'époque, la chaleur corrosive des fards de Lucrèce dans *The Devil's Charter* apparaît moins comme le résultat d'un empoisonnement des produits que comme une confirmation, voire une exagération des effets inhérents à

leur composition et établis par la médecine de l'époque. L'arrestation en 1598 de l'auteur de la pièce, Barnabe Barnes, pour une tentative d'empoisonnement au sublimé de mercure, laisse penser qu'il ne s'agit pas uniquement d'une coïncidence[7].

7 Les propriétés chimiques des fards intéressent tout particulièrement les auteurs opposés aux cosmétiques. Ainsi Paolo Lomazzo décrit le sublimé de mercure comme un agent corrosif :

> if it bee put vpon mans flesh it burneth it in a short space, mortifying the place, not without great paine to the patient. Wherfore such women as vse it about their face, haue alwaies black teeth, standing far out of their gums like a Spanish mule; an offensiue breath, with a face halfe scorched, and an vncleane complexion. All which proceede from the nature of *Sublimate.* So that simple women thinking to grow more beautifull, become disfigured, hastening olde âge before the time, and giving occasion to their husbandes to seeke strangers insteede of their wiues; with diuers other inconveniences.[8]

8 Pour Lomazzo, non seulement l'utilisation de fards est vouée à l'échec mais elle va à l'encontre du but qui lui est assigné : elle apporte la mort et non la vie, noircit au lieu de blanchir, défigure au lieu d'embellir. Selon cette théorie, les cosmétiques portent en eux-mêmes leur propre destruction : pareils à des sirènes, leurs séduisantes promesses de beauté dissimulent une laideur et une mort latentes. La description par Lomazzo du sublimé met l'accent sur la possibilité d'infiltration corporelle déjà rencontrée dans *The Devil's Charter.* On décèle également dans le catalogue que fait Lomazzo des conséquences du sublimé allant de la peau vers des zones plus intimes – les dents, l'haleine, jusqu'aux organes sexuels – une progression des effets de l'extérieur vers l'intérieur mais aussi le passage d'une menace physiologique à une menace sociale.

9 La conception des cosmétiques comme des poisons envahissants, renforcée par les propriétés naturelles de leurs ingrédients, permet d'évoquer des liens avec des formes moins tangibles de transgression et de contamination. On reproche le plus souvent aux cosmétiques d'aller contre la vérité, de dissimuler les vrais visages, de remettre en cause la lisibilité des signes corporels. De même, la tromperie des cosmétiques, résultant du désir de séduire, est interprétée comme un signe d'impureté sexuelle et révèle une âme impure et lascive. Tuke écrit ceci des femmes qui ont recours aux fards :

> A good *Bed-friend* shee's commonly, delighting in sheetes more, then in shooes, making long nights, and short daies. All her *infections* are but to gaine affections, for she had rather *die,* then liue & not please. Her lips she laies with so fresh a *red,* as if she sang, *Iohn come kisse me now.*[9]

10 À l'époque, on peut envisager la corrélation entre l'impureté extérieure (le visage peint), et l'impureté intérieure (l'âme corrompue) sous deux aspects. Les cosmétiques sont perçus simultanément comme le symptôme et la cause de cette corruption intérieure. D'après Philip Stubbes, le fard pénètre sous la peau afin de contaminer l'âme: il déplore le recours aux « oyles, liquors, *vnguentes,* and waters..., whereby they thinke their beautie is greatly decored; but who seeth not that their soules are thereby deformed? »[10] John Downame lui fait écho: « so doe they by this outward decking deforme and defile their owne soules »[11]. Si la corrosion physique due aux cosmétiques implique une corruption spirituelle, cette corruption est à son tour représentée comme un poison éventuellement contagieux, au niveau métaphorique et littéral. Citant saint Jérôme, Downame écrit plus loin:

> If any wantonly deck themselues, to prouoke others in a wanton manner to gaze vpon them, though no hurt follow vpon it, yet they shall be liable to eternall

> iudgement, because they prepared a poyson, if there had beene any who would haue tasted of it.[12]

11 Comme le suggère Downame, le pouvoir fatal des cosmétiques ne se limite pas à la nature de leurs composants mais agit également sur les corps et les objets qui leur sont associés. Dans *The Devil's Charter,* la mort de Lucrèce est annoncée par une équivalence entre son corps maquillé et les multiples objets nécessaires à sa mise en beauté. Le flacon mortifère contenant les fards empoisonnés est lié à une série d'accessoires connexes ; les indications scéniques font allusion à « *a Table, two looking glasses, a box with Combes and instruments, a rich bowle* » (IV, III, 2186), et Lucrèce, alors qu'elle se farde, demande une « boule », un « cloth », et un « mullet » (2231, 2232, 2244). La beauté artificielle responsable de son empoisonnement est inséparable des accessoires qui y contribuent.

12 Associés à la vanité et à la luxure, ces objets, particulièrement le flacon et le « rich bowle », font écho à une image du prologue de la pièce. Après un bref catalogue liminaire des divers péchés mis en scène, le prologue se clôt sur l'image de « the Strumpet of proud Babylon, / Her Cup with fornication foaming full » (Prologue, 5-8). Grâce à des liens iconographiques explicites, la scène de maquillage de Lucrèce entretient un rapport étroit avec le prologue : la pièce ayant déjà démontré que l'héroïne était une putain, celle-ci entre en scène en portant un réceptacle rempli de poisons séducteurs. Si l'on effectue des parallèles visuels et thématiques, les fards empoisonnés que contient le flacon deviennent la transmutation physique de son impureté sexuelle et religieuse, associée à son catholicisme[13]. Les réceptacles, uniques frontières entre les poisons qu'ils contiennent et les femmes, occupent une position liminaire cruciale quant à la transmission des produits corrupteurs. Perpétuellement ouverts, ils permettent voire imposent le transfert de leur contenu vers quiconque entre en contact avec eux. En tant que réceptacles de poisons, ils incarnent aussi la nature contagieuse de ce qu'ils contiennent.

13 Par leur incapacité à contenir les cosmétiques dans certaines limites, ces réceptacles sont étrangement interchangeables avec les corps féminins maquillés – ou, dans le cas du théâtre anglais, des corps masculins maquillés en femmes – corps qui deviennent alors les nouveaux réceptacles, les vitrines du poison. Sous l'effet corrosif du fard, les femmes sont réduites à l'état d'objets inanimés, dangereusement ouverts et contagieux. Tout comme les flacons de cosmétiques ne peuvent protéger de la corruption qu'ils renferment, les femmes sont décrites comme des réceptacles percés contenant du poison.

14 La conception d'un corps féminin dangereusement ouvert à l'absorption et au déversement imprègne fortement la tradition médicale dominante à la Renaissance, héritée de Galien, qui identifie le corps féminin à une inquiétante perméabilité. En raison de la ténuité de ses frontières, le corps féminin est perçu comme particulièrement vulnérable aux infiltrations corporelles dues à la corrosion des cosmétiques. D'après Galien, « a woman's flesh is more spongelike and softer than a man's », tout comme le corps et l'âme des femmes sont plus fragiles: « The passive condition of womankind is subject unto more diseases and of other sortes and natures than men are »[14]. De même, les écrits médicaux critiquant les cosmétiques soulignent la fragilité propre à la féminité: « those paintings and embellishings which are made with minerais, and corrosiues, are very dangerous, » écrit Lomazzo, « [...] especially on the face of a woman, which is very tender & delicate by nature »[15]. En raison de sa nature délicate, on considère le corps féminin comme plus sujet à la contamination et potentiellement plus contagieux que le corps masculin.

15 Certains textes médicaux traitant de cette double perméabilité renforcent les descriptions littéraires de la femme comme un réceptacle ouvert et démesuré qui met l'homme en péril. On trouve une littéralisation morbide de cette idée dans un certain nombre de tragédies de vengeance, dans lesquelles un homme meurt après avoir embrassé le cadavre d'une femme maquillée. Dans *The Duke of Milan* de Massinger, le corps féminin est explicitement associé à un réceptacle contenant du poison. Francisco jubile lorsqu'il voit Sforza embrasser Marcelia, son épouse décédée, dont le visage est fardé de cosmétiques empoisonnés, « Thou art mark'd for the grave, I've given thee poison/In this cup[16] ». Comme les flacons auxquels elle avait recours pour se maquiller, Marcelia est devenue un accessoire contaminé et contagieux, un instrument de vengeance.

16 L'utilisation du corps féminin, ou plutôt du cadavre féminin, comme un accessoire d'empoisonnement, fait partie de la tradition de la tragédie de vengeance[17]. Dans *The Revenger's Tragedy,* Vindice conserve et chérit pendant des années le crâne de Gloriana, son amour décédé, avant d'utiliser « this very skull » pour commettre un meurtre :

> Whose mistress the Duke poisoned, with this drug
> The mortal curse of the earth, shall be reveng'd
> In the like strain, and kiss his lips to death.[18]

17 Après avoir été empoisonné par le Duc, le corps de Gloriana devient un support contagieux, retournant son propre poison contre le meurtrier. De même, dans *The Second Maiden's Tragedy,* Tyrant, le bien-nommé, a recours au maquillage afin de conférer au cadavre de la femme qu'il désire l'illusion de la vie, alors que cette dernière s'est donnée la mort plutôt que de succomber à ses assiduités. Toutefois, entre les mains du maquilleur, qui n'est autre que l'amant déguisé de la Dame, le cadavre fardé devient l'instrument de la vengeance. Le tyran meurt empoisonné et victime d'une double tromperie : tout comme le maquillage dissimule la mort de la Dame et son caractère mortifère, le maquilleur est en fait un vengeur et un assassin.

18 Marcelia, Gloriana et la Dame, sont des réceptacles qui littéralisent des poisons spirituels pré-existants tels que la luxure et la tyrannie, véhiculés par les hommes qui les poursuivent jusqu'à la mort et au-delà. Même des femmes très pures se révèlent si perméables à la contamination quelles absorbent les poisons et transforment également des abstractions en poisons mortifères quelles transmettront à d'autres victimes. Si les femmes offrent les archétypes d'un corps vulnérable à la contamination, elles ne sont pas seulement les premières victimes du poison. En tant que véhicules de la matérialisation et de la transmission de divers poisons, elles deviennent des accessoires aux propriétés déstabilisantes qui menacent, par une réaction en chaîne, de réifier également les hommes. L'enjeu de ces scènes d'angoisse liée aux cosmétiques empoisonnés serait alors la vulnérabilité masculine[19], corollaire de la vulnérabilité féminine. Ainsi que le suggère le travestissement sur la scène de théâtre, le corps perméable qui se présente comme un corps féminin peut, en réalité, être un corps masculin dissimulé sous le maquillage et les costumes ; la menace de la féminité serait alors plus métaphorique que réelle.

19 Il est certes surprenant pour les spectateurs que les femmes maquillées et diabolisées dans les mises en scène soient intimement associées à la théâtralité. Dans *The Devil's Charter,* la fin de Lucrèce, exhibition d'une féminité monstrueuse, fait écho et allusion à d'autres femmes perverses dans la tradition de la tragédie de vengeance. Alors qu'elle prépare le meurtre de son époux, elle s'inspire consciemment d'héroïnes antérieures : « If womanly thou melt then call to minde, / Impatient Medeas wrathfull furie,/And raging Clitemnestraes hideous fact » (586-588). Lucrèce en appelle à une tradition théâtrale de

femmes qui se vengent de leur mari par la dissimulation et le secret. Ses propres intrigues machiavéliques empruntent explicitement à un vocabulaire théâtral, comme le traduisent ses réflexions après qu'elle a trompé et tué son époux : « So now that part is playd, what followes now ? » (I, v, 684). Les capacités de dissimulation de Lucrèce s'expriment dans son maquillage et dans son rapport à la théâtralité, ce qui suggère un lien fondamental entre les deux.

20 Tandis que les réserves relatives aux produits cosmétiques reposent sur des raisons associant chimie et morale, la mise en scène au théâtre d'empoisonnements par cosmétiques ouvre sur d'autres domaines. Le rôle primordial donné aux fards dans certaines pièces attire l'attention sur le maquillage, les costumes, les métamorphoses qui constituent la représentation théâtrale. Les fards deviennent la métonymie et la métaphore du théâtre : en tant qu'accessoires de théâtre cruciaux, ils représentent la machinerie théâtrale, et comme moyen de tromper et de séduire les spectateurs, ils incarnent l'esprit de l'illusion théâtrale. Le maquillage et l'art théâtral, associés fréquemment à la fois par leur détracteurs et leurs défenseurs, sont tous deux considérés comme contagieux. Dans ce cadre, les représentations de la mort par poison cosmétique acquièrent une signification métathéâtrale. Si certaines femmes, telles que la trompeuse Lucrèce qui meurt par contact direct avec du fard, peuvent être assimilées aux comédiens de théâtre maquillés, les hommes qui succombent indirectement à ces poisons par le contact avec ces femmes grimées sont l'analogue des spectateurs qui, par le truchement de l'acteur, s'exposent au mal contagieux du théâtre. En raison de sa nature mimétique, le théâtre est censé transmettre son contenu à la fois aux acteurs et aux spectateurs ; « Anglo-phile Eutheo », alias Anthony Munday, prétend que : « al other euils pollute the doers onlie, not the beholders, or the hearers... Onlie the filthines of plaies, and spectacles is such, as maketh both the actors & beholders giltie alike »[20]. En tant que spectateurs passifs de maquillages et de spectacles, les hommes se trouvent finalement dans la position la plus dangereuse, envahis, féminisés, et réifiés par ce qu'ils voient.

21 Les fards, accessoires courants, font partie intégrante de la production théâtrale ; ainsi des archives de compagnie théâtrale les mentionnent dans leurs comptes : « Payd to the paynter for payntyng the players facys, 111j d, » et « Item, paid to the paynter ffor peyntyng of ther fasses Viij d. »[21]. Les étymologistes de la langue populaire de la Renaissance jouent sur cette association : dans son *Apology for Actors,* Thomas Heywood suggère que le mot « tragédie » dérive de « τρυξ,, a kinde of painting, which the Tragedians of the old time vsed to stayne their faces with », laissant penser que le maquillage est l'essence du théâtre, à la fois d'un point de vue philologique et pratique[22]. Les deux arts se renforcent mutuellement; ainsi Webster écrit de l'acteur, « Hee is much affected to painting, and tis a question whether that make him an excellent Plaier, or his playing an exquisite painter »[23]

22 .Pour les détracteurs, théâtre et art cosmétique, associés au déguisement, à la duplicité, à une identité fluide et protéiforme, conduisent à une confusion épistémologique et ontologique. Associant la femme fardée et Protée, figure archétypale du théâtre, Philip Stubbes écrit : « Proteus, that monster, could neuer change himselfe into so many formes and shapes as these women doe »[24]. John Earle affirme que, « A Player », est « like our painting gentlewomen, seldom in his own face »[25], et Thomas Draiton écrit à propos de la femme maquillée: « shee'le please men in all places:/For she's a Mimique, and can make good faces »[26]. Les visages trompeurs, communs à l'art cosmétique et au théâtre, menacent la stabilité sémiotique : William Prynne condamne « this common accursed

hellish art of face-painting », qui, à l'instar des comédiens, pervertit l'œuvre de Dieu, « in putting a false glosse upon his creatures »[27].

23 Outre le fait que le théâtre et l'art cosmétique sont liés à l'idée d'une dangereuse hypocrisie, ils partagent également l'excès impudique d'ornementation, le goût de l'exhibition : Bulwer dit de l'art cosmétique que, « in adorning and setting forth the Body [it] differs nothing from the ostentation of Stage-plaies, and is no lesse indecent then fiction in manners »[28]. Prynne condamne ceux qui se fardent: « [who] adorne themselves like comicall women, as if they were entring into a Play-house to act a part »[29]. William Cave écrit: « Christians should be leaving *fucus's* and *paintings,* and *living pictures,* and fading beauty to those that belong to Playes and *Theatres* »[30].

24 Comme dans le cas de l'art cosmétique, les questions d'ostentation et de séduction, récurrentes dans les critiques adressées au théâtre, sont mêlées à la peur de l'infiltration et de la pénétration. Pour les critiques moralistes, la fréquentation des théâtres est inévitablement liée à une vulnérabilité sexuelle. Quel que soit le contenu de la pièce – lequel ne fait dans bien des cas qu'aggraver le problème – le fait de se trouver dans un espace public, parmi d'autres spectateurs, constitue en lui-même une menace pour la chasteté des femmes en particulier. Dans son discours, « To the Gentlewomen Citizens of London », Stephen Gosson les met en garde:

> We walke in the Sun many times for pleasure, but our faces are taned before we returne: though you go to theaters to see sport, *Cupid* may catche you ere you departe. The litle God houereth aboute you, &fanneth you with his wings to kindle fire: when you are set as fixed whites, Desire draweth his arrow to the head, & sticketh it vppe to the fethers, and Fancy bestirreth him to shed his poyson through euery vaine. If you doe but listen to the voyce of the Fouler, or ioyne lookes with an amorous Gazer, you haue already made your selues assaultable, &yelded your Cities to be sacked.[31]

25 Le vocabulaire utilisé par Gosson identifie le théâtre à une sexualité conquérante et agressive, menaçant les limites ténues du corps de la femme ; les femmes exposées sont susceptibles d'être prises et pillées comme des villes, la pénétration de la flèche de Cupidon devenant une forme de viol. La première métaphore décrivant l'effet du soleil sur le visage de celles qui s'exposent publiquement relie l'effet contagieux du théâtre à la fois au poison du désir et aux périls d'un bronzage artificiel.

26 Comme le suggèrent les métaphores du rayon du soleil, des flèches et du poison, dans les attaques contre le théâtre comme dans les critiques de l'art cosmétique, la menace de contamination se dessine derrière la transgression sexuelle et sémiotique. Tout comme les fards, cette pollution, fusion magique du matériel et de l'immatériel, est perçue comme s'insinuant dans le corps afin de pénétrer l'âme. Le théâtre, comme l'art cosmétique, s'articule autour de la problématique de la surface et de la substance. Non seulement le contenant est un signe trompeur quant à la nature du contenu, mais l'apparence extérieure entre dans le corps du spectateur par les oreilles, les yeux, tous les sens, afin de contrôler l'intérieur : l'esprit et l'âme.

27 Poursuivant l'analogie avec l'art cosmétique, cette étrange contamination synesthétique est communément associée par ses détracteurs à un empoisonnement : Gosson compare les pièces à du « ranke poyson », et, « venemous arrows to the mind », et Greene prétend que les pièces sont « as bad Poyson to the Minde, as the byting of a Viper to the Flesh »[32]. Bien que, dans le cas des cosmétiques, l'association soit évidemment catalysée et renforcée par leur composition chimique, l'exemple du théâtre fonctionne davantage par analogie. Le pouvoir accordé au théâtre de contaminer et de corrompre le spectateur se

prête naturellement à la rhétorique de l'empoisonnement, même en l'absence concrète de poison sur scène.

28 Si dans le contexte des condamnations de l'art théâtral, il n'est pas surprenant que certaines accusations assimilent l'art dramatique au poison, en revanche, il est plus troublant de noter que certaines pièces contiennent elles-mêmes des scènes condamnant le théâtre et ses effets sur le public. Des représentations littéraires de maquillage comme poison suggèrent que, malgré leurs perspectives d'ordinaire opposées, les détracteurs et les défenseurs du théâtre partagent certaines croyances quant au pouvoir des images immatérielles d'exercer un effet matériel sur les acteurs et les spectateurs, et vice-versa. Même si ce pouvoir synesthétique peut opérer dans un sens positif ou négatif, la puissance de contamination et de transformation qu'il confère à l'art a des conséquences menaçantes pour la vulnérabilité du corps et de l'esprit. La rhétorique anti-cosmétique et anti-théâtrale, se réclamant de la peur liée à la composition chimique du maquillage et à une contagion possible, met au jour la question de la fiabilité des frontières corporelles et permet d'effectuer des parallèles entre discours médicaux, moraux et théâtraux. En tant que symboles surdéterminés de cette force de contamination, les fards empoisonnés et les corps maquillés témoignent de croyances magiques fortes dans le pouvoir qu'ont à la fois les surfaces d'infiltrer les substances, et les apparences d'altérer ou de mettre en danger les corps et les âmes.

NOTES

1. Barnabe Barnes, *The Devil's Charter,* éd. Jim C. Pogue, New York et Londres, Garland, 1980, IV, III, p. 2255-2256.

2. Les pièces suivantes font référence à des fards empoisonnés: *Soliman and Perseda* (1592), Jack Drum's *Entertainment* (1600), *The History of the Tryall of Cheualry* (1601), *The Gentleman Usher* (1602), *The Devil's Charter* (1606), *The Revenger's Tragedy* (1607), *The Second Maiden's Tragedy* (1611), et *The Duke of Milan* (1622). On trouvera ci-après des études approfondies traitant du malaise provoqué par le maquillage à la Renaissance: Frances Dolan, « Taking the Pencil Out of God's Hand: Art, Nature, and the Face-Painting Debate in Early Modern England », *PMLA,* 108, 1993, p. 224-239, et Annette Drew-Bear, *Painted Faces on the Renaissance Stage: The Moral Significance of Face-Painting Conventions,* Lewisburg, Bucknell University Press, 1994.

3. John Downame, cité dans *A Discourse of Auxiliary Beauty,* Londres, 1656, p. 106.

4. Sur les réticences envers l'art théâtral à la Renaissance, on se reportera à l'ouvrage de Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice,* Berkeley, University of California Press, 1981, ainsi qu'à celui de Laura Levine, *Men in Women's Clothing: Anti-Theatricality and Effeminization 1579-1642,* Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

5. La parution récente de *The Devil's Charter* en édition de poche dans la collection « Globe Quartos series », éd. Nick Somagyi, Londres, Nick Hern Books, 1999, pourrait susciter un nouvel intérêt pour cette pièce.

6. Ambroise Paré, « Of Poysons », *The Workes of that famous Chirurgion Ambroise* Parey, trad. Thomas Johnson, Londres, 1634, p. 810.

7. On se reportera à Mark Eccles, « Barnabe Barnes », in *Thomas Lodge and other Elizabethans,* éd. J. Sisson, Cambridge, Harvard University Press, 1933, p. 175-192.

8. Paolo Lomazzo, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge Caruinge & buildinge,* trad. Richard Haydocke, Londres, 1598, p. 130.

9. Thomas Tuke, *A Treatise Against Painting and Tincturing of Men and* Women, Londres, 1616, p. 58.

10. Philip Stubbes, *Anatomy of Abuses,* Londres, 1583 [2e édition], p. 55-56.

11. John Downame, *Foure Treatises,* Londres, 1613, p. 203.

12. *Ibid,* p. 203.

13. Voir Apocalypse, 17 : 4 ; l'image devint un symbole populaire des tentations sensuelles et spirituelles du catholicisme.

14. Hippocrate, « Diseases of Women 1 », trad. Anne Hanson, *Signs 1,* 1975, p. 572, et Edward Jorden, *A Briefe Discourse ofa Disease Called the Suffocation of the Mother,* Londres, 1603, sig. B1.

15. Lomazzo, *Tracte,* p. 132-133.

16. Massinger, *The Duke of Milan,* in *The Plays and Poems of Philip Massinger,* éd. Philip Edwards et Colin Gibson, vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1976, V, II, p. 239-240.

17. On peut voir dans ce *topos* remarquable un dérivé d'une fascination plus large pour les corps et les parties du corps comme accessoires ; Robert Watson analyse ce motif macabre dans son article « Tragedy », in *The Cambridge Companion to Renaissance Drama,* Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 319-334.

18. *The Revenger's Tragedy,* éd. R. A. Foakes, Manchester, Manchester University Press, « The Revels Plays », 1966, III, V, 101.

19. Même si les femmes sont au cœur des discussions ayant trait aux cosmétiques, les hommes ont également recours au maquillage comme le montre le titre de l'ouvrage de Tuke, *Painting and Tincturing of Men and Women,* ou encore la recette donnée par Hugh Platt pour teindre les cheveux ou la barbe (*Delights for Ladies,* Londres, 1609, p. 102). De même, John Bulwer décrit les « effeminate Gallants, a bare-headed Sect of amorous Idolaters, who of late have begun to vye patches and beauty-spots, nay, painting, with the most tender and phantasticall Ladies » (*Anthropometamorphosis,* Londres, 1653, p. 263). On trouve des scènes de comédie raillant les hommes qui se fardent dans *Antonio and Mellida* de Marston, *The Lady Mother* de Glapthorne, *The Bashful Lover* de Massinger, et *The Fancies Chaste and Noble* de Ford.

20. Anthony Munday, [Anglo-phile Eutheo], *A Second and Third Blast of Retrait from Plaies and Theaters,* Londres, 1580, p. 104.

21. 1548 et 1499. On se reportera à *Coventry,* in *Records of Early English Drama,* éd. R. W. Ingram, Toronto, University of Toronto Press, 1981, p. 181 et p. 93, ainsi qua Drew-Bear, *Painted Faces,* p. 32-33, pour de plus amples références et éléments de discussion.

22. Thomas *Heywood, An Apologyfor Actors,* Londres, 1612, éd. Richard H. Perkinson, New York, Scholars'Facsimiles & Reprints, 1941, sig. D 1v.

23. John Webster, « An excellent Actor », in *New and Choise Characters, of seuerall Authors,* Londres, 1615, p. 43.

24. Stubbes, *Anatomy of Abuses,* p. 67.

25. John Earle, *Microcosmography,* Londres, 1628, p. 57.

26. Thomas Draiton, « Of tincturing the face, » *in* Tuke, *Treatise,* sig. B2.

27. William Prynne, *Histriomastix,* Londres, 1633, p. 159-60.

28. Bulwer, *Anthropometamorphosis,* sig. B2v.

29. *Histriomastix,* p. 219.

30. William Cave, *Primitive Christianity,* Londres, 1673, p. 66.

31. Gosson, *The Schoole of Abuse,* in *Markets of Bawdrie: the Dramatic Criticism of Stephen Gosson,* éd. Arthur F. Kinney, Salzburg, Salzburg Studies in English Literature, 1974, sig. F2v.

32. Gosson, *Apologie for the Schoole of Abuse,* in *Markets of Bawdrie,* sig. L8v; Greene, *Refutation,* sig. A3v.

AUTEURS

TANYA POLLARD

Macalester College (Etats-Unis)

« A monster, nay the monster of monsters » Le chant et les chanteurs italiens en Angleterre au XVIII^e siècle : une beauté nuisible ?

Xavier Cervantès

1 « Not a Plant of our Native Growth »[1] – c'est ainsi que Colley Cibber qualifia l'opéra italien dans son autobiographie en 1740. L'acclimatation du greffon en terre britannique fut effectivement délicate : si cette forme d'art inédite séduisit incontestablement le public, il n'en alla pas de même des critiques, qui s'acharnèrent en vain à convaincre leurs contemporains que ce divertissement était nuisible et en tous points contraire aux valeurs esthétiques, morales et patriotiques de la nation.

2 Ainsi, les innombrables allusions à l'opéra italien que l'on trouve dans la littérature et les papiers privés de l'époque sont de deux natures : aux poèmes de louanges et autres témoignages de satisfaction émanant d'un public séduit s'ajoutent des satires et pamphlets acerbes issus de la plume de maints écrivains célèbres, peu connus ou anonymes. Le nombre immense de références à cette forme d'art dans des écrits appartenant à tous les genres littéraires ou para-littéraires, surtout dans la première moitié du siècle, atteste d'ailleurs de la vigueur du débat suscité par l'implantation de l'opéra à l'italienne en Grande-Bretagne ; la fascination se mêlait sans cesse à la répulsion, même si l'Histoire a surtout retenu ce second aspect.

3 L'introduction de l'opéra italien en Angleterre fut essentiellement rendue possible par la venue régulière à Londres de chanteurs transalpins, les seuls à même de maîtriser la technique et les subtilités du chant à l'italienne. Ces cantatrices et castrats ainsi que leur art, bien plus que les œuvres qu'ils chantaient et les compositeurs qui écrivaient celles-ci, focalisaient l'attention du public et des critiques. Les chanteurs étaient souvent vénérés et leur chant ravissait leur audience aristocratique, à en croire les nombreux témoignages qui émaillent la correspondance privée de certains membres du public et surtout les odes et poèmes de louanges publiés dans des recueils ou dans la presse. Ainsi, lorsque la

soprano Francesca Cuzzoni fit des débuts retentissants sur les planches londoniennes dans un opéra de Haendel en 1723, un rimailleur anonyme fit publier l'épigramme suivante dans un quotidien :

> If *Orpheus'* Notes could Woods and Rocks inspire,
> And make dull Rivers listen to his Lyre,
> *Cutzona's* Voice can with far greater Skill
> Rouse Death to Life, and what is living kill.[2]

4 Ces vers stéréotypés concentrent certains des *topoi* et tropes traditionnellement associés à la musique et au chant ainsi qu'à leur pouvoir. La comparaison entre la cantatrice et Orphée, qui évoque le plus puissant des mythes fondateurs de la musique, est caractéristique de ce type de poème, ainsi que nous le verrons plus loin, et s'enrichit ici d'une allusion au pouvoir surnaturel d'envoûtement que possède l'art musical. Cet ensorcellement se double de nécromancie dans le chiasme final.

5 Mais la magie blanche peut devenir magie noire sous la plume des adversaires de l'opéra italien. En effet, l'un des procédés favoris des critiques, pamphlétaires et auteurs satiriques consistait à reprendre certains lieux communs et figures rhétoriques obligées de tels dithyrambes afin de les parodier. En subvertissant de tels écrits mettant en avant la beauté du chant italien et des artistes qui le pratiquaient, ils faisaient ainsi apparaître la face cachée, néfaste et même monstrueuse de cette beauté. Le but cathartique d'un tel procédé était de faire prendre conscience de son erreur au public idolâtre et ensorcelé, en lui dévoilant le double inversé de ce qui suscitait son extase, afin qu'il brûlât ce qu'il adorait.

6 La science et l'art vocaux sur lesquels reposaient les divertissements lyriques à l'italienne n'étaient que beauté et ravissement pour le public, comme en témoigne l'appellation même de *bel canto.* Le fondement de cet idéal italien du chant qui prévalait au XVIII^e^ siècle et au siècle précédent était le refus du réalisme et la recherche de l'artificialité et des effets virtuoses. Cette virtuosité, qui était au centre de la pratique de l'opéra à l'italienne, laissait une profonde impression chez les auditeurs, surtout chez ceux qui n'étaient pas encore familiers des charmes de cette forme d'art.

7 La virtuosité belcantiste baroque, téméraire et conquérante, repousse sans cesse les limites du possible et entraîne l'auditeur dans son tourbillon. C'est pourquoi l'ornement vocal, dans le domaine musical, peut parfaitement être mis en parallèle avec l'usage et la fonction de l'ornement dans les arts plastiques du baroque, en particulier l'architecture. L'ornementation, dans tous les arts de cette époque, avait la particularité d'être abondamment utilisée, tant il est vrai que l'*horror vacui* est caractéristique de l'esthétique baroque. C'est ainsi que les airs des opéras italiens abondent en ornements divers, en passages, roulades, mélismes, vocalises et autres traits de virtuosité si prisés des auditeurs, qui tombaient quasiment en transes en s'en délectant, si l'on en croit certains témoignages de l'époque.

8 Ce bel canto italien était inédit dans l'Angleterre du début du XVIII^e^ siècle. Les compositeurs britanniques du temps, Purcell, par exemple, ne se faisaient certes pas les avocats d'un chant purement syllabique, mais l'idée même du *canto fiorito* à l'italienne leur était étrangère. Les critiques s'attaquèrent donc à cette nouveauté, inacceptable pour eux, que constituait l'amour des vocalises foisonnantes et interminables : même si elles fascinaient ceux qui les écoutaient par leur beauté et leur rareté, elles étaient dénoncées comme totalement artificielles, contre nature, voire monstrueuses.

9 L'exemple le plus célèbre est celui de Pope, qui, dans sa *Dunciad,* place les mots suivants dans la bouche du personnage féminin incarnant l'opéra italien :« [...] Joy to great Chaos ! let Division reign »[3]. L'auteur éclaire ce vers par l'annotation suivante, qui explique le jeu sur le double sens du terme « division » : « alluding to the false taste of playing tricks in Music with numberless divisions, to the neglect of that harmony which conforms to the Sense, and applies to the Passions »[4]. Ainsi Pope rejette-t-il le recours immodéré à la vocalise car cette clef de voûte du bel canto italien disperse et atomise le son en des volutes irrationnelles et imprévisibles. Mais surtout, plus profondément, la vocalise est perçue comme dangereuse car elle viole les canons esthétiques, qui exigeaient alors que la musique fut servante de la poésie et ne s'arrogeât pas indûment une autonomie qui remettrait en question la hiérarchie des disciplines artistiques. La vocalise consacre donc l'émancipation anormale et subversive de la musique, du pur son, qui se dissocie dès lors des mots et de leur sens afin d'acquérir une existence propre. C'est ce que dénonce également un poète satirique qui critique en 1740 la faveur dont jouissent les airs des opéras italiens :

> Poor [...] *England* doats
> On Multiplicity of Notes,
> And with few *Words* she can dispense.
> Sometimes with little or no Sense,
> And those spun out so very long,
> A *Word* or two wou'd make a *Song,*
> Thro'various *Bars* they rise and fall;
> They might as well have none at all
> [...]
> The Words are vanish'd quite away,
> Whilst they in such Meanders stray.[5]

10 Dans la préface d'un recueil dramatique et poétique publié en 1720, l'auteur anonyme raille ce qu'il appelle « *the buzzing and squeaking* Trilladoes *of the* Italian »[6]. C'est donc ici un élément spécifique et capital de l'arsenal ornemental belcantiste qui est visé : le trille, qui émaillait tant d'airs virtuoses et formait le point d'orgue traditionnel des cadences improvisées par le chanteur à la fin de chacun de ces airs. Or le trille, comme d'une certaine manière la vocalise, incarne le triomphe de la musique sur les mots et pouvait également être perçu comme une figure de la dispersion, du brouillage et du refus de l'unicité par les critiques, puisqu'il consistait en un battement rapide entre deux notes voisines. Surtout, ce trait de virtuosité et d'agilité qui était l'emblème même du bel canto italien et faisait les délices des auditeurs est ici dénué de tout charme pour régresser au stade de bruit désagréable (en l'occurrence des bruits d'origine animale, et nous verrons plus loin que la voix des chanteurs italiens était effectivement souvent comparée par les critiques aux sons émis par des animaux).

11 Par métonymie, le chant était souvent assimilé aux chanteurs eux-mêmes et inversement. Les artistes vocaux des deux sexes, vénérés par leurs admirateurs, s'attiraient régulièrement les foudres des adversaires de l'opéra italien. Les critiques pastichaient à l'envi la rhétorique des poèmes de louanges qui leur étaient dédiés en retournant en leur défaveur les tropes traditionnels qui y abondaient : la sirène, Orphée et Amphion. La figure de la sirène se prêtait bien à cette inversion de par sa double nature, belle et monstrueuse en même temps ; ambiguë, la sirène peut être à la fois enchanteresse, de façon littérale et figurée, et destructrice. C'est ce qui apparaît de façon caractéristique dans les vers suivants, où un librettiste et poète italien en activité à Londres dans la première moitié du siècle fait l'éloge d'une pastourelle à la voix divine :

Se la Voce al Canto scioglie
Soavissima e canora ;
È Sirena che innamora ;
Ma dà Vita, e non la toglie.[7]

12 Ainsi, la figure aisément réversible de la sirène est utilisée à la fois dans les écrits favorables et défavorables aux artistes transalpins. Les critiques utilisaient régulièrement le stéréotype de la sirène lorsqu'ils s'en prenaient aux cantatrices et aux castrats étrangers. C'est le cas dans une ode à Francesca Cuzzoni, des vers très populaires si l'on en croit leur nombre d'occurrences dans divers recueils et anthologies poétiques de l'époque. Le poème, daté de 1724, concentre tous les leitmotive de la critique patriotique et morale de l'opéra italien. L'artiste y est considérée comme le symbole de la décadence éthique de la nation italienne et donc comme une menace pour Albion ; malgré leur apparence enjôleuse, la soprano et son chant sont démasqués et révèlent leur vraie nature perverse et nuisible :

Little Syren of the Stage
Charmer of an idle Age;
[...]
Bane of every manly Art,
Sweet Enfeebler of the Heart,
[...]
Hence to Southern Climes again.
[...]
Leave us as we ought to be,
Leave the Britons rough and free.[8]

13 Les deux grands mythes grecs relatifs aux pouvoirs quasi magiques de la musique, celui d'Amphion et celui d'Orphée, étaient souvent utilisés par les admirateurs des chanteurs de sexe masculin. Subvertir les allusions à ces figures légendaires permettait aux critiques d'exercer leur verve satirique aux dépens des castrats, qui constituaient une cible facile pour les persiflages et plaisanteries de toutes sortes. Ainsi, lorsque Farinelli, le plus célèbre des chanteurs lyriques de son temps, vint faire montre de ses talents à Londres dans les années 1730, il suscita selon les cas une admiration sans borne ou une haine tenace, à en juger par les innombrables allusions à ce castrat qu'on relève dans les écrits de l'époque. La suivante, extraite d'une pièce comique du début des années 1740, évoque ainsi les transports extatiques provoqués chez le public par l'art du chanteur :

Dr RUNABOUT: Oh, the sweet harmonious Voice! — Had your Ladyship been there, you'd have declar'd, that *Orpheus* was return'd, by Transmigration to another Species.
LADY HUMANE: Were Beasts admitted [in the opera house], by Description, they would follow him.
Dr RUNABOUT: Ay, and more! — Things inanimate! for having cleav'd unto a Post, to keep myself from Motion, away it mov'd at last; and I oblig'd to cry—Help! Help! Help! or I go to Heav'n before my Time! (IV, IV.)[9]

14 Nouvel Orphée, nouvel Amphion, le chanteur-sorcier dénature et inverse le pouvoir de ces figures tutélaires ; il use de ses sortilèges pour causer la ruine de son public sous couvert de le séduire, ainsi que le lui reproche un poète anonyme :

No more for similies rely on
Orpheus, ye poets, or Amphion.
'Tis said indeed, their melody
Could raise a stone, or move a tree;
Could teach the wolves and bears to dance

[...]
More gainful Farinelli's lay:
His musick works another way.
Amphion once could build a town;
His art consists in pulling down.
For him the Cits, to please their spouses,
Cut down their trees, and fell their houses:
Whilst he departing, (and that worse is)
Leaving behind him empty purses,
Melodious chymist! counts his gains,
Extracting gold from leaden brains.[10]

15 Un autre auteur satirique, qui évoque l'arrivée à Londres des castrats Valentini et Nicolini, venus pour chanter sur les planches du théâtre du Haymarket récemment construit par Vanbrugh, utilise le même procédé, tout en ironisant sur l'infécondité de ces chanteurs :

In emulation of [Amphion's] praise,
Two *Latian* heroes come,
A sinking theatre to raise,
And prop *Van's* [=Vanbrugh] tott'ring dome.
But how this last should come to pass
Must still remain unknown,
Since these poor gentlemen, alas!
Bring neither Brick, nor Stone.[11]

16 Les chanteurs sur lesquels reposait le succès de l'opéra italien, et plus particulièrement les castrats, étaient souvent assimilés à des animaux par les pamphlétaires, non seulement du fait de leur voix, mais des caractéristiques que l'on attribuait à leur personnalité même ou à leur apparence physique. Parmi les différentes figures animales que comprenait l'arsenal rhétorique des adversaires de l'opéra à l'italienne, celle dont il était fait l'usage le plus régulier était l'âne. Cet animal était censé faire allusion à la voix des castrats, mais aussi à la bêtise et la vanité supposées de certains d'entre eux, ainsi qu'à la stupidité du public, conquis par le mirage du chant. Une gravure parue au milieu des années 1730 raille l'admiration excessive de l'aristocratie anglaise pour les chanteurs italiens (il s'agit en réalité d'une reprise, avec modifications, d'une autre image publiée en 1728 à l'occasion du succès du *Beggar's Opera*). Des instruments improbables accompagnent la cacophonie du chœur des chanteurs lyriques italiens, tous surmontés d'une tête d'animal, parmi lesquels l'âne figure en bonne place. Une autre gravure montre deux castrats chantant ensemble dans un opéra de Porpora ; Farinelli, à gauche, est affublé, une fois de plus, d'une tête d'âne, tandis qu'à ses côtés, Senesino, dont l'embonpoint était bien connu[12], est doté de ce qui semble être une tête de cochon ou de poisson. Pour les chanteurs redevables de leur voix à une intervention chirurgicale, un autre rapprochement, avec le chapon, semblait s'imposer par les railleries grivoises et sexuelles qu'il permettait ; c'est ainsi que peu après les adieux de Farinelli à la scène londonienne en 1737, un journal publia l'annonce suivante :

Stolen or stray'd from his Walk near the Opera House in the Haymarket, some months ago, a richly Feather'd Capon, of the Italian Breed, much noted for his Cackling, and other surprizing Performances amongst the Ladies.[13]

17 Cette transformation animalière va naturellement au-delà de la simple moquerie. Étrangers à la nation britannique et à ses valeurs, les chanteurs italiens deviennent ici étrangers à la race humaine elle-même, ou du moins, ils sont assimilés à des créatures monstrueuses et hybrides, mi-humaines, mi-animales. Au-delà de la satire et de l'effet

comique, l'humanité de ces intrus potentiellement dangereux, dont la simple apparition en terre anglaise risque de contaminer et de corrompre la nation, est niée. Le comble de l'hybridation et du brouillage de tout repère est atteint dans un pamphlet anonyme de 1777 au titre évocateur, *The Trial of the Queen of Quavers,* qui consiste en une attaque satirique en règle contre tout le personnel de l'opéra italien, et en particulier les castrats :

> Such filthy lumps of mortality as the wilds of Africa never produced! — They have the look of a crocodile, the grin of an ape, the legs of a peacock, the paunch of a cow, the shape of an elephant, the brains of a goose, the throat of a pig, and the tail of a mouse [...] Indeed it is not possible to conceive a more nauseous and odious creature than a Castrato [...] It is acknowledged on all hands, that a Castrato is a monster, nay the monster of monsters [...] for he is neither man nor woman, but something betwixt the human species and the brute creation, like a monkey, and may be properly termed an outlaw of nature.[14]

18 Si le castrat focalisait tant la haine des adversaires de l'opéra à l'italienne, c'est qu'il incarnait la monstruosité suprême et la violation ultime des lois de la nature : ni mâle, ni femelle, il appartenait à une espèce de troisième sexe inédit qui ne pouvait être toléré par une nation reposant sur une répartition et une hiérarchisation sexuelles strictes. Rejetés en tant que « *Umbra Viri* »[15], ou « *shreds* of Men, [...] *Shells* of Human beings »[16], les chanteurs émasculés étaient des figures subversives de l'indétermination mais aussi de la métamorphose sexuelle. Ils étaient supposés avoir le pouvoir magique de changer de sexe et d'opérer la même transmutation auprès de leurs auditeurs. C'est ainsi que dans la gravure déjà commentée, on remarque que le chanteur à tête d'âne, Farinelli, porte un couffin contenant deux nourrissons. Il semblerait qu'il faille voir là un écho des rumeurs sur la grossesse du chanteur, qui circulaient alors et sont évoquées également dans un pamphlet et une comédie de l'époque[17]. Quant à son collègue sur l'image, Senesino, plusieurs satires des années 1720 évoquent une conjonction des planètes lors d'une représentation d'un opéra de Bononcini, qui provoqua la métamorphose du chanteur en femme :

> *Aristotle* has with great Nicety determin'd the Case of Eunuchs and Hermaphrodites. *The first,* says he, *will be transform'd into barren Women,* (I suppose he means like a spay'd Hen.) *The second will change their predominant Inclination*: I am glad of this Circumstance of Eunuchs, because the opera will not be interrupted by their big Bellies. This great Conjunction [of the planets] will begin to operate on *Saturday* the 29th Instant. Accordingly, at about Eight at Night, as *Senzino* [sic] begins, *Si videte, Did you but see*? He shall be observ'd to make an unusual Motion; upon which the Audience will be affected with a red Suffusion over their Countenance.[18]

19 Mais le changement de sexe de l'artiste s'accompagne d'une mutation inverse chez une de ses admiratrices, Prudentia, qui devient ainsi hermaphrodite. Plus sérieusement, les critiques redoutaient une réelle altération du public masculin soumis assidûment aux envoûtements néfastes du chant des castrats, comme en témoigne, entre autres nombreux exemples, cette épître à Garrick : « are not our Youth so debauch'd with Effeminacy and *Italian* Airs, that we may daily see Male Children of the best Families, dwindle almost into Women ? »[19] Sans verser dans de tels excès dans leurs accusations, certains adversaires de l'opéra italien et de ses chanteurs s'en prenaient à la corruption du goût que provoquait l'adulation sans concession pour cette forme d'art. Qui se piquait d'opéra à l'italienne ne pouvait que faire preuve d'un goût perverti et voyait ses valeurs esthétiques totalement altérées. L'auteur du pamphlet de 1777 déjà cité poursuit sa démonstration en exposant de façon fantaisiste et quasi médicale le mécanisme d'une telle altération :

> I mean to indicate [...] that much lamentable and contagious distemper, called the Quavering Itch, which has lately pervaded and infected the whole atmosphere of this once so glorious [country] [...] The box of Pandora did not contain a more pernicious calamity: It is the fierce Medea that cuts and dismembers children; and the barbarous Circe, by whom human creatures are metamorphosed into brutes.[20]

20 S'ensuit une description des symptômes décelables chez les victimes, qui incluent une inversion de la perception esthétique leur faisant prendre le laid et le difforme pour du beau :

> Their mental powers are exceedingly impaired, and imbruted to such a degree, that they shew the most inveterate aversion to any thing bearing the stamp of genius and rationality. Impenetrable dulness, and superlative ignorance, are the favourite ladies to whom they pay their warm and constant addresses; and contrary to the System of Plato, who places the *summum bonum* in regular beauty; they stick to deformity, and distortions of nature.[21]

21 De tels discours, pseudo-astrologiques ou pseudo-scientifiques, ne prétendaient naturellement pas à autre chose que l'effet comique et la plaisanterie à peu de frais. Cependant, plus profondément, la peur du sortilège vocal est bien présente dans les écrits des critiques et des auteurs satiriques. Les chanteurs sont déshumanisés et même diabolisés ; ils sont apparentés à des sorciers cherchant à causer la ruine de celles et ceux qu'ils capturent dans les méandres de leurs interminables vocalises. C'est ce qu'affirme, sous le voile de l'allégorie et de la satire, l'auteur du *Trial of the Queen of Quavers,* pamphlet qui, comme l'indique son nom, rassemble les minutes du procès de l'opéra italien et s'ouvre sur l'acte d'accusation suivant :

> The Jurors of our Sovereign [...] present, that the Queen of Quavers, and her Associates, late of the Parish of Fiddlestick, in the County of Gelding, not having the fear of God, but only the love of Money, before their Eyes, and being most wickedly skilled and hackneyed in the ways of the Devil, that is, in the unlawful and infamous tricks of the Black Art, did knowingly, wilfully, and of their malice afore-thought, bewitch and enchant out of their wits the most considerable part of the good subjects of [our country], in order to have a fair opportunity of picking their pockets.[22]

22 Les artistes vocaux en provenance d'Italie faisaient l'objet d'un véritable culte de la part de leurs admirateurs. Les témoignages de la vénération suscitée par Farinelli abondent et sont parfois bien connus ; en voici un autre, dû à un professeur de langue française en activité à Londres, qui utilise une isotopie cosmologique et surtout religieuse pour chanter les louanges de la soprano Faustina Bordoni :

> Je ne veux chanter que Faustine,
> Qui par sa Voix toute divine
> Enchante à Londres l'Univers.
> [...]
> Sans Toi, trop aimable Faustine,
> La Cuzzoni, le Senesine
> Respireroient tout notre Encens :
> Mais quand au Ciel le Soleil brille,
> Des Astres, fussent-ils cent Mille,
> Il obscurcit les Fronts brillants.[23]

23 Mais une fois de plus, cette adoration de la beauté recèle une face cachée et monstrueuse. Le culte des chanteurs et des cantatrices d'Outre-Alpes est néfaste et fait tomber ses adorateurs en esclavage. Il n'est qu'un piège qui fait perdre à ses victimes tout sens des réalités, comme le souligne l'auteur d'une satire anonyme des années 1720 : « Musick is a

Mouse-trap ; for *Senesino, Cuzzoni,* and *Faustina,* draw all our State-men into it »[24]. Il n'est qu'un leurre qui corrompt et, littéralement, intoxique:

> How many young men, of my intimate acquaintance, do I know, rushing down the steep of Destruction; intoxicated with sweet sounds, and ravished of their courage and fortitude; lads who once were known for prowess and gallantry.[25]

24 Ainsi, selon la rhétorique des ennemis de l'opéra transalpin, le chant italien n'est que dissimulation. Sous le masque de la beauté se cache la bête immonde qui n'aspire qu'à causer la ruine de ses adorateurs. À cet égard, les œuvres lyriques à l'italienne étaient tout aussi régulièrement condamnées par les critiques et les moralistes qu'une forme de divertissement musical voisine, elle aussi importée de la Péninsule : le bal masqué. Le port du masque, qui permettait toutes les débauches, ne cessait d'être dénoncé dans de très nombreux pamphlets, satires, traités de morale et caricatures. Il permettait de dissimuler le vice sous les atours de la vertu, de même que les chanteurs italiens camouflaient leurs objectifs inavouables et leur nature monstrueuse derrière les charmes de leur art. L'extrait de l'épilogue théâtral suivant récuse de telles mascarades et révèle la vérité, celle des bals masqués tout autant que celle des opéras italiens :

> Heavens! what *Alteration* wou'd be here,
> Shou'd ye to Night in your *true Forms* appear?
> But of your *real Shapes* you're all afraid;
> And the *whole World* is one *great Masquerade.*[26]

NOTES

1. Colley Cibber, *An Apology for the Life of M. Colley Cibber; Comedian, and Late Patentee of the Theatre-Royal. With an Historical View of the Stage during His own Time. Written by Himself* Londres, Watts, 1740, p. 316.

2. *The British Journal*, 26 janvier 1723.

3. Alexander Pope, *Poetical Works,* éd. Herbert Davis, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 552.

4. Alexander Pope, *op. cit.,* p. 552.

5. Laurence Whyte, *Poems on Various Subjects, Serious and Diverting* [...], Dublin, Powell, 1740, « A Dissertation on *Italian,* and *Irish* Musick », p. 156-157.

6. Thomas Durfey, *New Opera's, with Comical Stories, and Poems, on Several Occasions, Never before Printed. Being the remaining Pieces, Written by M. D'Urfey,* Londres, Chetwood, 1721, préface non paginée.

7. Paolo Rolli, trad., *Delle ode d'Anacreonte Teio,* Londres, s. n., 1739, p. 7 ; il ne s'agit pas d'une traduction d'Anacréon mais d'une des odes composées par Rolli et ajoutées à son volume. (« Lorsque sa parole se fait chant, un chant des plus harmonieux et suaves, elle [la bergère Lesbia] devient une sirène qui ravit chacun et donne la vie et non la mort ».)

8. *The London Journal,* 6 juin 1724. Le poème apparaît également, accompagné de notes, dans les florilèges suivants : *The Merry Musician ; or ; A Cure for the Spleen : Being A Collection of the most diverting Songs, and pleasant Ballads* [...], Londres, Walsh, 1730, vol. I, p. 37; *The Musical Miscellany; Being a Collection of Choice Songs, and Lyric Poems* [...], Londres, Watts, 1731, vol. V, p. 116; George Bickham, éd., *The Musical Entertainer,* Londres, Bickham, [1737], vol. I, p. 87 et *The Universal*

Musician; or Songster's Delight. Consisting of the most Celebrated English and Scotch Songs [...], Londres, Rayner, 1738, p. 140.

9. The State of Physick. *A Comedy* [...], Londres, Roberts, 1742, p. 61.

10. *The Grub-Street Journal,* 5 juin 1735.

11. *Collection of Epigrams, op. cit.,* « *Upon* Nicolini *and* Valentini *first coming to the House* in the Hay-Market », épigramme n° 84 (non paginé).

12. Cette corpulence permettait à des poètes satiriques d'exercer leur talent: « Sorry I am that *Nicolino* is not here, he would have made an excellent Sir *John* [il s'agit de Sir John Pudding, personnification du pudding]. But *Senesino* being blown up after the manner that Butchers blow Calves, may do well enough ». ([Henry Carey], *A Learned Dissertation on Dumpling; Its Dignity, Antiquity, and Excellence. With a Word upon Pudding* [...], Londres, Roberts, 1726, p. 18.)

13. *Common Sense; or; The Englishman's Journal,* 10 septembre 1737.

14. *The Trial of the Queen of Quavers, and her Associates, for Sorcery, Whitchcraft, and Enchantment* [...], Londres, Bew, [1777?], p. 7-9.

15. « [...] whence can it come, that our Ladies should prefer the Singing of an *Italian Umbra Viri* before the more natural Harmony of their own Sex? » (*An Enquiry into the Melancholy Circumstances of Great Britain* [...], Londres, Bickerton, [1740?], p. 26.)

16. « [...] Rauzina [le castrat Venanzio Rauzzini] is a *Eunich* &has a fine shrill Pipe, But I don't admire these *shreds* of Men, these *Shells* of Human beings ». (Extrait d'un journal manuscrit de Edmund Rack relatant un concert donné à Bath le 29 décembre 1779, cité dans A. J. Turner, éd., *Science and Music in Eighteenth-Century Bath,* Bath, Bath University, 1977, p. 39.)

17. Voir, du présent auteur, « "Tuneful Monsters" : Les castrats et le public lyrique londonien au début du XVIII[e] siècle », *BSEAA (XVII-XVIII),* 39, novembre 1994, p. 254.

18. Abraham Gunter, *Annus Mirabilis: or, The Wonderful Effects of the Approaching Conjunction of the Planets Jupiter, Mars, and Saturn, Londres,* [1722], p. 3. Une description similaire de la métamorphose du chanteur se trouve dans *An Epistle To the most Learned Doctor W*[oo]*dw*[ar]*d; from a Prude, That was unfortunately Metamorphos'd on Saturday December 29, 1722,* Londres, W[ood], 1723, p. 4-5.

19. Theophilus Cibber, *Theophilus Cibber to David Garrick, Esq; with Dissertations on Theatrical Subjects* [...], Londres, Reeves and Phipps, 1759, « An Episde from M. Theophilus Cibber to David Garrick, Esq [...] », p. 73 (pagination autonome).

20. *Trial of the Queen of Quav Ners, op. cit.,* p. 6.

21. *Trial of the Queen of Quavers, op. cit.,* p. 7.

22. *Trial of the Queen of Quavers, op. cit.,* p. 3.

23. Claude Arnoux, *New and Familiar Phrases and Dialogues in French and English – To which is added, A French Ode, intituled, the Triumph of Signiora Faustina, and of the English* [...], Londres, for the author, 1736, « Le Triomphe de madame Faustine, Et du Théâtre Anglois », p. 174,178.

24. *Vivitur Ingenio: Being a Collection Of Elegant, Moral, Satirical, and Comical Thoughts, on Varions Subjects* [...] *Written Originally in Characters of Chalk on the Boards of the Mall in St. James's Park; for the Edification of the Nobility, Quality, and Gentry. Bya Wild Man, who stiles himself Secretary to the Wilderness there* [...], Londres, Roberts, 1726, p. 10.

25. *The London Museum of Politics, Miscellanies, and Literature,* janvier 1770.

26. Hildebrand Jacob, *The Works* [...], Londres, Lewis, 1735, « *Part of the* Epilogue *to a* Comedy *call'd* the Masquerade », p. 286.

AUTEUR

XAVIER CERVANTÈS

Université de Toulouse – le Mirail (Toulouse II)

Iconographie de l'infamie : les métamorphoses de Iago[1]

Lois Potter

Traduction : Claire Gheeraert-Graffeuille

1 Dans l'histoire du Maure de Venise racontée par Cinzio Giraldi, le traître qui n'a pas de nom est décrit comme un personnage « d'une très belle prestance mais de la nature la plus scélérate qu'on puisse trouver au monde »[2]. Dans les emblèmes de la Renaissance, il n'était pas difficile de représenter l'écart, contraire aux idées platoniciennes, entre l'apparence extérieure et la nature intérieure. Dans de l'*Iconologie* de Ripa (1593), source d'inspiration pour les auteurs de masques et de divertissements allégoriques, L'*Ingano* (la tromperie) a les traits d'un homme d'Église, mais devient en dessous de la taille un serpent enroulé et un léopard tacheté. Le roi Lear fait allusion à ce genre de représentations lorsqu'il décrit les femmes comme des centaures en dessous de la taille (« down from the waist ») mais des femmes au-dessus (« women all above »)[3], tandis qu'Othello lui-même s'attend à voir apparaître l'image du Diable lorsqu'il cherche le pied fourchu de Iago[4]. Ces procédés visuels reposent sur une croyance ancienne dans le bien et le mal conçus comme des absolus radicalement opposés que seul l'art de l'emblème permet de montrer simultanément dans la même image. La disparition de ce symbolisme explicatif après la Restauration posa de nouveaux problèmes aux artistes mais aussi aux acteurs, dans la mesure où le théâtre subit une forte influence des théories iconographiques. C'est une idée platonicienne du corps comme reflet de l'âme qui inspire les tentatives pour trouver une codification authentique et internationale du geste et de l'expression. Cet article se propose d'examiner comment ces recherches ont une incidence sur le problème que pose le personnage de Iago.

2 Mon étude commence par un exemple français tardif : la publication en 1844 par Théodore Chassériau d'une série de quinze eaux-fortes d'*Othello.* La dernière gravure renvoie aux ultimes vers de la pièce, dans la traduction par Benjamin Laroche. Elle est dominée par Lodovico qui montre « le tragique fardeau de ce lit », une très belle Émilia, qui n'a pas les traits de la mégère, est allongée aux côtés de Desdémone, tandis qu'Othello, qui vient de « mourir sur un baiser », s'est effondré au pied du lit. Selon des critères modernes, il s'agit là d'une vision idéalisée de la pièce ; l'illustration ne renvoie nullement

à une représentation théâtrale : au XIX[e] siècle, les mises en scène d'Othello n'ont jamais accordé à Lodovico les derniers mots de la pièce, ni autorisé Émilia à mourir sur le lit sur lequel elle avait demandé d'être allongée ; elles s'achevaient toujours sur le suicide du héros, parfois immédiatement suivi par l'un des vers (rarement les deux) dans lesquels Cassio réagit devant l'événement (« O bloody period », ou « This did I fear »).

3 Un spectateur qui connaît bien la pièce cherche forcément Iago et il est fort probable qu'il ait du mal à le trouver. Chassériau l'a placé sur l'extrême bord de la scène, à moitié dissimulé dans l'ombre. La contorsion des jambes indique probablement qu'il se tord de douleur, mais suggère aussi qu'il a été relégué dans un espace trop étroit. Même s'il a été percé à jour à la fin de l'acte V et n'a donc plus besoin de dissimuler ses vrais sentiments, son visage reste inexpressif. Comme le remarque Jay Fisher dans son édition des gravures de Chassériau, il n'y a pas de commune mesure entre les difficultés qui se posent au peintre lorsqu'il représente Iago et le plaisir évident qu'il éprouve à dépeindre Othello et Desdémone, présents dans dix des quinze eaux-fortes de la série[5]. À l'origine, il semble avoir essayé de révéler la traîtrise de Iago à travers ses gestes, mais finalement il nous offre seulement l'image que le personnage donne de lui-même au monde, non celle que le public est autorisé à entrevoir. On ne peut pas savoir si l'artiste cherche sincèrement à rendre méconnaissable la traîtrise ou s'il refuse tout simplement de la représenter, de peur de déséquilibrer sa composition, comme dans l'exemple souvent cité de la souffrance d'Agamemnon devant le sacrifice d'Iphigénie : le peintre refuse de représenter la souffrance du roi en le montrant au spectateur seulement de dos. En plaçant Iago dans l'ombre et aux marges de la gravure, Chassériau semble nous dire qu'il n'appartient pas au monde de l'art.

4 Cette réticence apparente dans le traitement du personnage de Iago par Chassériau reflète en partie la vision française de la pièce. Lorsqu'elle fut jouée dans la traduction de Ducis en 1792 et lorsque trois acteurs anglais jouèrent le rôle d'Othello à Paris en 1827, le public éprouva à chaque fois du dégoût et de l'incrédulité devant la méchanceté de Iago. Le biographe de Ducis, Onésime Leroy, affirma en 1835 que l'adaptation française était supérieure à l'original à cause de la clarté avec laquelle tout dans la pièce est subordonné à la punition du péché de Desdémone qui a refusé d'obéir à l'autorité paternelle. Shakespeare, remarquait-il avec regret, avait simplement brouillé le sens moral de la pièce en accordant trop d'importance à des personnages moins intéressants comme Othello, ou surtout Iago[6]. Les spectateurs qui connaissaient ce personnage à partir de l'adaptation de Ducis le trouvaient particulièrement scandaleux, sans doute parce que son rôle dans cette version demeure, jusqu'à la fin, celui du confident traditionnel des tragédies françaises ; il n'y a pas de monologues ou de dialogues dans lesquels sa vilenie se révèle et, lorsqu'Othello et le public finissent par en prendre conscience, le scandale est d'abord métathéâtral : il vient moins de la traîtrise de Iago que de la transgression des conventions qui régissent la construction d'un personnage de théâtre. Dans le livret de l'opéra de Rossini, beaucoup plus inspiré de Ducis que de Shakespeare, Iago n'est qu'un amant de Desdémone parmi d'autres ; Iago, Othello et l'autre amant de l'héroïne, Roderigo, sont tous ténors, interchangeables sur le plan musical. Comme dans l'adaptation de Ducis, Iago est absent de la dernière scène : sa traîtrise est rapidement mentionnée, mais nous ne le verrons plus après la découverte de sa véritable nature. Ainsi le dramaturge Ducis et le librettiste Berio di Salsa évitent le problème de la réconciliation des deux facettes du personnage.

5 Celle-ci est rendue difficile par l'absence de toute codification iconographique susceptible de montrer qu'une émotion représentée peut être feinte. Le célèbre discours de Le Brun sur l'expression, publié en 1698 et traduit en anglais en 1734, s'adressait d'abord aux dessinateurs[7]. Mais les illustrations de cet ouvrage, qui montrent comment il faut rendre dans les portraits les différentes passions du visage, eurent une influence durable, non seulement sur les artistes mais encore sur les acteurs, en Angleterre et ailleurs. Les gravures qui représentent par exemple la joie, l'amour et la peur, montrent les émotions dans leur forme la plus radicale et s'inscrivent dans la tradition picturale allégorique à laquelle Le Brun se référait. Il est frappant que beaucoup d'autres manuels sur les passions reprennent ces gravures, ainsi que les conseils sur la manière de recréer concrètement les émotions en les décomposant en plusieurs unités maniables. En 1882, Gustave Garcia, s'inspirant d'ouvrages plus anciens, réimprime des illustrations tirées de Le Brun et explique que la passion de la « colère » se reconnaît par des signes précis : « by an inflamed visage, the eyes darting fire, the teeth sometimes gnashing, the whole body, and the arms in particular, thrown into a violent emotion »[8].

6 Si le rôle d'Othello attire tant les acteurs, c'est qu'il leur donne si bien la possibilité d'exprimer une gamme d'émotions intenses et contrastées, qui entrent pour la plupart dans les catégories de Le Brun. À une exception près, néanmoins : Le Brun semble considérer la jalousie comme une passion relativement simple, puisque dans sa classification elle est interchangeable avec la haine. Cette hypothèse, qui implique qu'Othello devient absolument identique à Iago dans la seconde partie de la pièce, provoqua des controverses. En effet, bien que certaines lectures modernes puissent s'accorder avec cette vision, les hiérarchies qui sous-tendent l'art dramatique au XVIII^e^ siècle empêchent que les émotions du traître soient traitées comme celles du héros : Othello, si furieux ou misérable qu'il soit, doit toujours conserver sa nature d'amant et de héros, tandis que Iago doit garder l'apparence du traître. La jalousie, qui provient de l'amour, est par essence protéiforme. Plusieurs ouvrages sur l'art dramatique, à commencer par celui d'Aaron Hill, vont jusqu'à affirmer que l'on retrouve dans le rôle de l'amant toutes les autres émotions. Un manuel utilise d'ailleurs des vers d'Othello pour illustrer trois différentes passions : l'amour comblé, la jalousie inquiète, et la jalousie furieuse. Ce genre de distinction rappelle la méthode de Le Brun : les sourcils, à cause de leur proximité avec le cerveau, indiquent les mouvements de l'esprit, tandis que la bouche souligne les mouvements du cœur. La nécessité d'exprimer le plus parfaitement possible chaque passion fait de la capacité à passer soudainement d'un état à l'autre la pierre de touche du talent de l'acteur et explique pourquoi Othello était un rôle très prisé.

7 De la même façon, certains acteurs qui jouaient le personnage de Iago voulurent se distinguer en insistant sur le passage rapide de la bonhomie hypocrite à la haine passionnée et à l'envie. Mais Iago est un personnage qui ne se caractérise pas tant par ses brusques changements d'humeur que par sa faculté à dissimuler ses pensées, sauf dans les monologues et, dans une certaine mesure, en présence de Roderigo. Cette posture n'a pas sa place dans la classification de Le Brun, ni dans les représentations antiques et chrétiennes de l'hypocrisie, à propos desquelles Brian Vickers parle d'« optimisme moral »[9] Il cite l'affirmation de Quintilien selon lequel « on a beau chercher à la dissimuler, l'insincérité [*simulatio*] finira toujours par se révéler » et les paroles du Christ (Luc 12 : 2) qui assure que l'hypocrisie sera finalement découverte : « rien, en effet, n'est voilé qui ne sera révélé, rien de caché qui ne sera connu ». Les attaques contre le théâtre tiraient parti du lien étymologique entre « hypocrite » et « acteur » ; peut-être était-ce

pour cette raison que les auteurs de manuels à l'usage des comédiens hésitaient à affirmer que le jeu d'un acteur puisse être parfait. Dans ses notes sur *Othello* réunies dans son *Dramatic Censor* (1770), Francis Gentleman fournit l'une des descriptions les plus complètes de l'interprétation des rôles shakespeariens au XVIII[e] siècle ; à aucun moment, il n'affirme que Iago doit donner une image convaincante du bien et révéler seulement en quelques occasions le mal qui l'anime, mais il explique au contraire qu'il doit faire ressortir les attributs de la traîtrise et prendre ceux de la bonté seulement dans certaines circonstances. Engel, dans *Ideen zur Mimik* (1785), librement traduit en anglais par Henry Siddons en 1807 sous le titre *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Language,* ne croit pas que le traître puisse inspirer confiance :

> The answer of Cain, « Am I my brother's keeper? » certainly carries with it an air of effrontery and boldness: but who does not recognize, with the first glance, that this answer of Cain's is dissembled and false. If anyone had this passage to recite, he would assuredly express with a trembling voice that fear which seeks to mask itself even by its very words.[10]

8 En 1882, dans son manuel de théâtre, Gustave Garcia affirme encore qu'un hypocrite se trahit toujours par ses gestes :

> Although the hypocrite assumes a soft, persuasive tone of voice and has a smile on his lips, yet his attitude does not inspire confidence; for notwithstanding his art at concealing his feelings, the State of his soul is reflected in his features, which assume a restless and deceitful expression. The face of the hypocrite is often pale: he never looks others in the face, he seems to be afraid of their searching glance; his manners are calculated and insinuating; he rarely makes an impetuous movement; his walk is silent, almost mysterious; his action uncertain, his attitude humble, so as never to raise suspicion.[11]

9 L'expression « never to raise suspicion » renvoie sans aucun doute à l'intention du personnage, mais non au jeu lui-même ; même à la fin du XIX[e] siècle, l'idée que le bon acteur pouvait tromper le public aussi bien que la victime était trop inquiétante pour qu'on l'envisage sérieusement.

10 Pour cette raison, on faisait traditionnellement en sorte que les traîtres soient parfaitement reconnaissables par le public tout en ayant l'air inoffensifs aux yeux des autres personnages. Dès 1650, Thomas Killigrew, dans la pièce *Cicilia et Clorinda,* décrit le traître « vêtu de vêtements noirs, de plumes noires et d'une perruque noire, son corps est laid et tordu ; il porte un poignard à son côté » (première partie, I, 1). L'habitude qui consiste à faire porter aux personnages malfaisants des perruques noires se poursuit à la Restauration, et Charles II, lui-même très brun, fit des commentaires sur cette mode[12] Cinquante ans plus tard le stéréotype n'avait pas changé et les traîtres étaient toujours associés à la couleur noire comme le montre la définition d'Addison en 1709 : le maquillage d'un meurtrier est constitué par un gros « morceau de liège brûlé et [par] une perruque noire comme du charbon »[13].

11 L'histoire du personnage de Iago suggère néanmoins qu'on acceptait un bon nombre de types physiques pour ce rôle. Il est probable que John Lowin et l'acteur de la Restauration Walter Clun, célèbres pour leurs interprétations du rôle de Falstaff, étaient d'un abord franc et honnête. Mais dans les années 1620 et 1630 le rôle fut joué par l'acteur au physique agréable Joseph Taylor, successeur du célèbre Burbage au *King's Men,* et un autre bel acteur, Michael Mohun (surnommé Major) qui succéda à Clun. Toutefois, lorsque le grand Thomas Betterton hérita du rôle d'Othello, après la réunion des théâtres en 1682, son partenaire dans le rôle de Iago était Samuel Sandford, un personnage au corps si

difforme que Colley Cibber était sûr que Shakespeare aurait souhaité le voir dans le rôle de Richard III[14]. Mais Cibber ne tranche pas le problème de la représentation de la vilenie. Il reconnaît d'une part qu'il vaut mieux que le spectateur ne soit pas séduit par les personnages de traîtres : « not being misled by a tempting Form, [the spectator] may be less inclin'd to excuse the wicked or immoral Views or Sentiments of them »[15] ; mais il se demande aussi s'il est vraiment sage de mettre en scène des traîtres qui se trahissent d'emblée par leur air malfaisant – autrement dit, « to employ in Wicked Purposes, Men, whose very wicked suspected Looks might be enough to betray them »[16]. Cibber lui-même, acteur efflanqué au visage sans distinction et à la voix peu impressionnante, interpréta d'abord le rôle de Iago en 1708 mais, jusqu'en 1715, il partagea ce rôle avec un autre acteur. Richard Steele rapporte dans son journal *The Talk of the Town* que lorsque celui-ci quitta la compagnie cette année-là, Cibber hésita à reprendre *Othello* à *Drury Lane* parce qu'il savait qu'il devrait jouer Iago. En fait, Cibber avait tout à fait raison d'imaginer qu'on utiliserait ce rôle contre lui ; le critique John Dennis déclara qu'il n'était capable de jouer les traîtres et les dandys que parce qu'il était les deux à la fois – « and sometimes in Tragedy he blends the Fop and the Villain together, as in *Iago* for example, in the *Moor of Venice* »[17] Un Iago dandy : cette possibilité est séduisante mais d'autres sources contemporaines décrivent l'acteur comme un traître sur lequel personne n'aurait pu se méprendre. En outre, on alla jusqu'a reprocher à Charles Macklin, qui fut probablement le meilleur Iago, de paraître trop méchant[18]. Le rôle exigeait des qualités si contradictoires qu'aucun acteur ne semblait au public suffisamment perfide et en même temps suffisamment crédible.

12 Ces difficultés d'interprétation viennent du fait qu'*Othello,* plus que toute autre pièce, souffre des préjugés de son temps sur les traîtres et les héros. L'idée qu'Othello devait être grand semble avoir suffi à décourager Garrick lorsqu'il s'attaqua au rôle. Pendant une courte période, le célèbre acteur joua Iago aux côtés d'un Othello, incarné par un acteur très à la mode, Spranger Barry, qui était grand, élégant et doué d'une très belle voix. Bien que Murphy précise que « l'attention du public se partageait également entre les deux grands acteurs »[19], Garrick ne manifesta plus d'intérêt pour Iago après que Barry eut quitté Drury Lane pour Covent Garden. On ignore comment Garrick interpréta ce rôle – il est significatif qu'il ne fut jamais peint en train de jouer Othello ou Iago. Ce que nous savons des autres interprétations réussies de Iago suggère que le rôle évoluait vers plus de crédibilité, la perfidie se faisant plus discrète. Robert Bensley (ancien soldat, dont l'air honnête pouvait convaincre les spectateurs, et qui joua à la fois avec Barry et Kemble) était populaire mais restait un acteur de second rôle. John Henderson, qui mourut à moins de quarante ans, était véritablement un acteur de premier plan : à l'instar de Garrick, il ne commença à jouer Iago qu'après son échec dans le rôle d'Othello ; mais, contrairement à Garrick, il est vraisemblable qu'il aimait ce personnage. L'une de ses principales qualités était la clarté et ses meilleurs rôles (Hamlet et Falstaff) étaient ceux pour lesquelles il importait peu de savoir bien prononcer les vers. Boaden, le biographe de Kemble et Siddons, rappelle que le Iago interprété par Henderson était « profondément intellectuel, comme le personnage » et ajoute : « je n'ai jamais rien vu de tel »[20]. Les spectateurs ont apprécié Henderson, au moins en partie parce qu'il était différent de la plupart des autres acteurs ; l'un d'entre eux déclara fièrement : « to the last, he never possessed an action that was elegant » ; dans le rôle de Hamlet, on croyait toujours qu'il allait perdre le duel final, et on dit qu'il était à ce point indifférent aux apparences qu'il se vantait d'avoir porté le même costume pour interpréter successivement trois rôles différents[21]. Sur son portrait en costume de théâtre, en partie

inspiré d'un portrait en buste de Gilbert Stuart, il a l'air sincèrement désolé du récit qu'il doit faire à Othello. Il est probable que les gravures de Le Brun illustrant la jalousie et la colère ont servi de modèle à la courbure de ses sourcils. Il se peut que son attitude toute contorsionnée renvoie à la même codification, à moins qu'elle ne soit le résultat de la formation classique qui obligeait les acteurs à faire des gestes de la main droite, même quand celle-ci se trouvait sur le devant de la scène[22]. Il se peut enfin que l'artiste se soit contenté de rendre la gaucherie notoire de Henderson.

13 Edmund Kean joua Iago pour la première fois à Londres le 7 mai 1814, seulement deux jours après son début dans le rôle d'Othello. Procter, son premier biographe, nous donne un commentaire alléchant de cette interprétation : « He took for his model a person still alive »[23]. Hélas, il ne précise pas l'identité du modèle. Kean joua le rôle avec tant de légèreté et d'humour qu'il provoqua un débat critique sur la bienséance. Par ailleurs, il savait chanter, ce qui rendait la scène de beuverie fort plaisante. Mais au bout de quelques soirs, si l'on en croit Procter, Kean changea d'interprétation et les représentations qui suivirent furent seulement de « second ordre ». Peut-être parce qu'il ressentait de l'aversion à l'égard de ce rôle sur lequel se cristallisait tant de haine. On rapporte qu'il aurait volontairement mal joué afin de décourager un autre directeur de théâtre de lui demander d'interpréter le rôle. Toutefois, jusqu'à preuve du contraire, il fut le premier à mettre au point une nouvelle iconographie pour exprimer le mal (ou peut-être était-ce un simple retour à la perruque noire que portaient les traîtres dans le théâtre de la Restauration). Kean, qui de toute façon était brun, étudia attentivement les caractéristiques du tempérament méditerranéen, et comme le rapporte son biographe Hawkins, « [he] imparted a peculiarly Italian tint to the character of the ancient, especially in that significant action of silently rubbing his hands behind him as his plot satisfactorily progressed »[24]. Il se peut qu'il y ait eu des motivations politiques derrière cette lecture : depuis 1815 en effet, la reine Caroline vivait à l'étranger et avait été accusée d'avoir commis l'adultère avec un Italien. En 1820, George IV essaya de s'assurer que cette femme dont il était séparé ne deviendrait jamais reine d'Angleterre en lui intentant un procès qui fut véritablement celui de sa chasteté.

14 Beaucoup d'Italiens témoignèrent contre elle et les théâtres mirent à l'affiche les pièces de Shakespeare dans lesquelles, comme dans *Cymbeline* ou *Othello,* la vertu de femmes innocentes est calomniée par de sinistres Italiens. Le président américain John Quincy Adams, dans une lettre qu'il écrivit à l'acteur James Hackett dans les années 1840, associa Iago et Othello, et les désigna comme « [the] national portraits of man – the ITALIAN and the MOOR »[25]. Lorsque les critiques italiens eurent vent de cette réaction, ils furent comme de juste mécontents : en 1888, l'un d'entre eux fit valoir qu'à part Othello, tous les personnages de la pièce étaient italiens[26].

15 Même si à la fin du XVIII[e] siècle, les manuels d'art dramatique préconisaient toujours une corrélation mécanique entre l'émotion et son expression, les acteurs disposaient désormais de nouveaux modèles. Joseph Roach dans *The Player's Passion* montre comment les écrits sur l'art dramatique s'inspirent alors de plusieurs théories à la fois : ils traitent encore de la succession de passions intenses mais ils développent aussi l'idée que les passions sont des vibrations qui s'atténuent lentement[27]. Ce deuxième modèle permet la réconciliation de deux aspects opposés du caractère de Iago, qui reste constamment mauvais, malgré les rôles différents qu'il joue en présence des autres personnages ; c'est cette attitude que choisit d'adopter le comédien Edwin Booth que le critique new-yorkais J. R. Towse décrit « [as] entirely plausible, with no hint of venomous intrigue except in

the soliloquies », avant d'ajouter : « [he] somehow seemed to be enveloped in an aura of evil »[28]. Il n'était pas rare de trouver le qualificatif « fiendish » appliqué à cet acteur d'origine irlandaise que l'on prenait souvent pour un Italien à cause de la couleur étonnamment sombre de ses yeux et de ses cheveux. La surprenante cape rouge qu'il porte dans le portrait en costume de Thomas Hicks suggère une autre source iconographique : le Méphistophélès de Goethe. D'autres images et d'autres photographies montrent toutefois qu'en règle générale Facteur ne portait pas ces vêtements « diaboliques ». Une nouvelle tradition apparaît enfin avec l'édition d'*Othello* destinée aux acteurs, publiée en 1861, dans laquelle Charles Fechter précise que Iago doit porter des vêtements « sobres et de bon goût » et que son apparence et sa conduite doivent être séduisantes[29].

16 Un fait très significatif dans l'histoire *d'Othello* au XIX^e^ siècle est que Booth, contrairement à Kean, était toujours prêt à jouer le rôle de Iago, mais de plus en plus réticent à jouer celui d'Othello. Les notes de bas de page du *The Variorum Othello,* édité par H. Howard Furness, contiennent de nombreux commentaires de Booth sur la nécessité d'interpréter le personnage de Iago avec subtilité : l'acteur doit dévoiler ses intentions aux spectateurs tout en leur faisant comprendre quelles sont parfaitement indiscernables par les autres personnages. Toutefois lorsque Booth joua son rôle de Iago en face de Irving à Londres en 1881, les spectateurs anglais le jugèrent démodé et soulignèrent le « triomphe démoniaque » avec lequel il montrait du doigt les cadavres à la fin de la pièce, lorsqu'il lui était enfin permis de révéler sa vraie nature. Iago était-il alors vraiment subtil ? Il est possible que les réactions des spectateurs aient fluctué en fonction de leur engouement pour Booth et qu'en outre certains critiques ne croyaient plus dans le démoniaque. Il n'est pas surprenant non plus qu'à la fin du XIX^e^ siècle on ne se satisfasse plus des représentations traditionnelles du mal ; les lecteurs commençaient à s'habituer aux romans de Henry James dans lesquels le statut moral des personnages n'apparaît que progressivement et souvent indépendamment de leur apparence physique.

17 Alors qu'elle jouait dans la troupe itinérante de Booth, une actrice jeune et jolie Kitty Malony, lui expliqua sur le ton de la plaisanterie qu'il était inapte à jouer le rôle de Iago parce qu'il était trop beau : « No new husband who is not born a fool would select such a guardian to escort and protect his own bride ». Elle citait ensuite un ami, Frank Mayo, qui avait essayé de démystifier la conception romantique du personnage.

> When there is no other adjective people can think of to apply to a man except honest – they mean that he is close to being a fool. I suppose he meant not shrewd enough to be dishonest. That's why every one trusts Iago and calls him honest. M. Mayo says Iago should be fat ; a blond ; almost lazy ; even perspiring ! No romantic girl would, of course, fall in love with *that* type, and a Smart, unscrupulous man could easily be of this type.[30]

18 Il est probable que Mayo ne parlait pas sérieusement : personne pendant cette période n'aurait souhaité voir sur scène un Iago blond et tout en sueur, encore moins si le rôle était interprété par Booth. Mais ce que l'on considérait comme une plaisanterie à la fin du XIX^e^ siècle allait devenir une interprétation parfaitement acceptable au XX^e^ siècle. L'iconographie de la traîtrise devait s'inspirer d'un nouveau code de plus en plus répandu : celui de la psychanalyse freudienne.

19 À l'origine, « freudien » signifiait homosexuel. Laurence Olivier choisit d'interpréter ce type de Iago en 1938 mais ce fut un échec, à la fois parce que Ralph Richardson, son partenaire, qui interprétait Othello, refusa de jouer un rôle d'homosexuel, mais aussi

parce qu'à l'époque de Lord Chamberlain, il n'existait aucune codification de l'homosexualité en dehors de la comédie. En 1981, dans sa mise en scène de la pièce à Stratford, dans le Connecticut, le metteur en scène, Peter Coe, souhaitait que Iago (Christopher Plummer) soit homosexuel. James Earl Jones (Othello), comme Ralph Richardson avant lui, n'était pas d'accord avec cette lecture de la pièce, mais l'absence de motivation sexuelle explicite dans le comportement de Iago ne faisait que le rendre plus mystérieux et plus fascinant, voire tragique, aux yeux des critiques. L'épidémie de SIDA était alors sur le point de rendre l'équation entre le mal et l'homosexualité inacceptable, mais elle ne modifia pas la vision essentiellement freudienne de la pièce qui associe toujours le mal incarné par Iago à une forme de dérèglement sexuel. Cette interprétation a conduit à modifier l'âge des personnages. Dans le texte de Shakespeare, Othello dit qu'il n'est plus tout jeune (« the young affects / In me defunct », I, III, 248-249, et « I am declined / Into the vale of years », III, III, 269-270) tandis que Iago précise qu'il a vingt-huit ans : « I have looked upon the world for four times seven years ». À l'époque où l'on faisait beaucoup de coupes dans la pièce, personne n'entendait ces mots de Iago ; aujourd'hui, ce mystérieux vers n'est plus omis, mais il est souvent modifié de façon à ce que Iago affirme qu'il a trente-cinq ou quarante-deux ans (cinq ou six fois sept ans). Désormais on coupe plutôt les vers d'Othello afin que son rôle puisse être joué par un jeune acteur. Ce changement s'explique sans doute par le fait qu'un bon nombre d'acteurs noirs prometteurs veulent jouer le rôle d'Othello – ceci est le résultat de l'ouverture de la profession qui a pris une génération pour s'accomplir. Je pense aussi que notre époque va plus loin que Platon : on assimile désormais la bonté non seulement à la beauté mais aussi à l'épanouissement sexuel. La mise en scène de la Royal Shakespeare Company en 1989, en présentant un Iago (joué par Ian McKellen) réservé et obsédé par l'ordre, suggérait qu'il était impuissant. Dans le film d'Oliver Parker (1994), on observe une polarisation plus radicale : Laurence Fishburne est un Othello très séduisant et Kenneth Branagh un Iago blond. Il n'est pas en sueur, mais il est néanmoins peu attirant, probablement impuissant, peut-être aussi homosexuel, et la frustration sexuelle de sa femme explique pourquoi elle lui apporte le mouchoir fatal au lit.

20 La mise en scène de la pièce au théâtre Lansburgh de Washington en 1997-1998, particulièrement remarquée à cause de la présence d'un Othello blanc, Patrick Stewart, au milieu d'acteurs noirs, fit de Iago un personnage encore plus abominable. Il était non seulement gros et repoussant, mais encore coupable de maltraiter sa femme, comme le montrent l'attitude abattue d'Émilia lorsqu'elle est en présence de Iago et sa manière de prendre le parti de Desdémone lorsqu'Othello la frappe en public. La plupart des autres mises en scène ont moins insisté sur cet aspect du personnage ; mais dans la mise en scène de Janet Suzman au Market Theatre de Johannesburg, Iago est encore un personnage effrayant qui maintient sa femme dans la terreur. D'autres Iago se contentent de refuser à leurs femmes des relations sexuelles normales. Dans l'*Othello* de Stratford (avril 1999) de Michael Attenborough avec Ray Fearon et Zoe Waites (les deux comédiens jeunes et séduisants qui avaient joué Roméo et Juliette pour le même metteur en scène en 1998), Iago était interprété par Richard McCabe, acteur comique capable de jouer des personnages très sombres. Dans cette mise en scène où il ressemble à Malvolio, c'est un personnage corpulent avec un début de double menton, sans aucun doute dangereux, très certainement jaloux d'Emilia, et probablement impuissant. Contrairement aux autres groupes avec lesquels on associait jusqu'alors le traître Iago (tels les Italiens ou les

homosexuels), les maris impuissants et violents risquent fort peu de former un groupe de pression pour se plaindre d'être enfermés dans des stéréotypes.

21 Ces mises en scène qui reposent sur une nouvelle iconographie du bien et du mal – d'un côté un Othello et une Desdémone jeunes et radieux, de l'autre un Iago plus âgé et impuissant, et une Emilia frustrée, voire maltraitée – sont chargées de moins d'émotion que si Othello était interprété par un homme plus vieux. Elles impliquent en outre que l'on fasse des coupes dans une pièce fondée sur d'autres rapports d'âge entre les personnages. Le premier Iago fut sans doute John Lowin qui devait avoir vingt-huit ans en 1604, mais l'insistance sur la différence d'âge entre Desdémone et Othello n'est pas une conséquence de la distribution : Richard Burbage, âgé d'environ trente-cinq ans, venait de jouer le jeune Hamlet, et jouerait deux ans plus tard le rôle de King Lear, qui avait au moins quatre-vingts ans dans la pièce (« fourscore and upwards »), La différence entre les deux acteurs n'était pas tant d'âge que d'envergure. Contrairement aux Othello récents (exception faite d'Olivier et de Robeson), Burbage avait une réputation capable de lui assurer la sympathie du public sans qu'il soit nécessaire de réduire Iago à un personnage répugnant ou lamentable. En l'absence d'un acteur de grande envergure, la plupart des metteurs en scène et des comédiens ressentent le besoin de compenser visuellement l'indifférence morale supposée du public en lui indiquant vers qui ses affections doivent se porter. Il se peut que nous ne croyions plus au bien et au mal mais notre attachement à la codification des émotions suggère qu'une certaine forme de platonisme garde une forte emprise sur le théâtre.

NOTES

1. Cet article était à l'origine accompagné de diapositives ; je résume ici leur contenu lorsque c'est nécessaire.

2. « *Di bellissima presenza, ma della più scellarata natura, che mai fosse huomo del mondo* » ; d'après l'introduction d'*Othello* par H. H. Furness (William Shakespeare, *Othello,* Philadelphie, 1886). *Othello* est cité ici d'après l'édition Arden (Walton-on-Thames, 1996).

3. W. Shakespeare, *King Lear,* acte IV, scène VI, v. 124-127.

4. *Othello,* V, II, v. 286.

5. Jay Fisher, *Théodore Chassériau, Illustrations for Othello,* catalogue de l'exposition du musée de Baltimore, 11 novembre 1979-6 janvier 1980, p. 21.

6. Onésime Leroy, *Études sur la personne et les écrits de J.-F Ducis,* Paris, 1835, p. 156-159.

7. Voir l'excellente édition de Jennifer Montagu (*The Expression of the Passions : the Origin and Influence of Charles Le Bruns Conférence sur l'expression générale et particulière,* New Haven et Londres, 1994).

8. Gustave Garcia, *The Actor's Art,* Londres, 1882, p. 149.

9. Brian Vickers, « Shakespeare's Hypocrites », publié pour la première fois dans *Daedalus,* 108, 1979; réimprimé dans *Returning to Shakespeare,* Londres et New York, Routledge, 1989, p. 9.

10. Henry Siddons, *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action: Adapted to the English Drama : from a Work on the Subject by M. Engel,* Londres, 2e édition, 1821, p. 82-83.

11. G. Garcia, *op. cit.,* p. 145.

12. Colley Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber,* éd. B. R. S. Fone, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968, p. 78.
13. Cité dans George C.D. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving,* New York, 1920, vol I, p. 290 (« a large Piece of Burnt Cork, and Coal-black peruke »).
14. C. Cibber, *op. cit.,* p. 77.
15. *Ibidem,* p. 75.
16. *Ibidem,* p. 77.
17. Lois Potter, « Colley Cibber: the Fop as Hero », in *Augustan Worlds,* éd. J.-C. Hilson, M. Jones, J. R. Watson, Leicester, Leicester University Press, 1978, p. 156.
18. Samuel Foote, *A Treatise on the Passions, so far as they regard the Stage; with a critical enquiry into the theatrical merit of M. G-k, M. Q-n, and M. B-y. The first considered in the Part of Lear, the two last opposed in Othello,* Londres, n.d., p. 37-39.
19. Arthur Murphy, *The Life of David Garrick, Esq.,* Londres, 1801, vol. II, p. 173.
20. James Boaden, *Memoirs of Mrs. Siddons, Interspersed with Anecdotes of Authors and Actors,* Londres et Philadelphie, 1827, p. 74, 245, 257.
21. Anonyme, *The Wonderful Secrets of Stage Trick; or a Peep behind the Curtain,* Londres, imprimé pour l'auteur, 1794, p. 16.
22. Joseph Roach, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting,* Newark, Delaware, et Londres, 1985, p. 8.
23. B. W. Procter [Barry Cornwall], *The Life of Edmund Kean,* Londres, 1835, réimpression New York, 1969, II, p. 73
24. F. W. Hawkins, *The Life of Edmund Kean* [1869], réimpression New York, 1969, p. 249-250.
25. James Henry Hackett, *Notes, Criticisms and Correspondence upon Shakespeare's Plays and Actors,* New York, 1863; réimpression New York et Londres, Benjamin Blom, 1968, p. 241.
26. G. Picinni Jarro, *L'Otello di Guglielmo Shakespeare,* Florence, 1888, p. 55-56.
27. J. Roach, *op. cit.,* p. 106.
28. John Ranken Towse, *Sixty Years of the Theater: an Old Critic's Memories,* New York & Londres, Funk & Wagnalls, 1916, p. 190.
29. Charles Fechter, *Othello,* Londres, 1861, p. 1 (« quiet and in good taste; his manner and appearance attractive »).
30. Katherine Goodale, *Behind the Scenes with Edwin Booth,* New York, 1931, réimpression New York et Londres, Benjamin Blom, 1969, p. 289-290.

AUTEURS

LOIS POTTER

Université du Delaware (États-Unis)