



**HAL**  
open science

# Interfaces artistiques et littéraires dans l'Europe des Lumières

Elisabeth Detis

► **To cite this version:**

Elisabeth Detis (Dir.). Interfaces artistiques et littéraires dans l'Europe des Lumières. Presses universitaires de la Méditerranée, 282 p., 2000, 2-84269-375-2. hal-03266849

**HAL Id: hal-03266849**

**<https://hal.science/hal-03266849>**

Submitted on 22 Jun 2021

**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.

Interfaces artistiques et littéraires  
dans l'Europe des Lumières  
Artistic and Literary Exchange and Relations  
in Enlightenment Europe

*Le Spectateur européen/The European Spectator*

VOLUME II

Textes recueillis par Élisabeth DÉTIS

CENTRE INTERDISCIPLINAIRE DE RECHERCHE SUR  
LES ÎLES BRITANNIQUES ET L'EUROPE DES LUMIÈRES



## REMERCIEMENTS

Merci aux membres du comité scientifique du premier colloque international: "Voisins, voisines: interfaces culturelles dans l'Europe des Lumières," organisé par le CIRBEL (Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Iles Britanniques et l'Europe des Lumières) les 11 et 12 juin 1999 à l'Université Paul-Valéry – Montpellier III. Ils ont, chacun dans leur spécialité, relu les communications présentées à cette occasion: Lucie Comparini (Italien), Andréa Gagnoud (Anglais), Françoise Knopper (Allemand), Timothy Mcloughlin (Anglais), Claude Maffre (Espagnol), Sylvie Prieur (Espagnol) et Clotilde Prunier (Anglais). Merci également aux anglicistes qui ont traduit les résumés.

## ACKNOWLEDGMENTS

We are greatly indebted to the members of the organizing committee of the first international conference: "Neighbours: Cultural Exchange and Relations in Enlightenment Europe," organized by CIRBEL (Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Iles Britanniques et l'Europe des Lumières) on June 11th and 12th 1999 at Université Paul-Valéry – Montpellier III. Each member has proofread the conference paper in his own field: Lucie Comparini (Italian), Andréa Gagnoud (English), Françoise Knopper (German), Timothy Mcloughlin (English), Claude Maffre (Spanish), Sylvie Prieur (Spanish) and Clotilde Prunier (English). Many thanks to those who translated the abstracts.



## Introduction

C'est à "cette grande société des esprits, répandue partout et partout indépendante," exaltée par Voltaire que s'intéresse ce deuxième volume de la collection *Le Spectateur européen* (voir le volume I: *Images de l'altérité dans l'Europe des Lumières*). Comment la République des Lettres fonctionnait-elle au quotidien? Comment les romanciers, les dramaturges, les poètes, les artistes et les philosophes tissaient-ils, par leur œuvre et par leur personne, des échos idéologiques, esthétiques et professionnels à travers toute l'Europe des Lumières? A l'époque d'or du voyage, occasion d'extase artistique et de narration du déplacement, la comparaison entre les formes artistiques et littéraires des différents pays est inévitable. Des "martyrs pérégrins," ainsi que Sterne qualifie les jeunes gens formés par le Grand Tour aux "citoyens du monde," tous pensent les manifestations artistiques et les réflexions abstraites en termes d'emprunts réciproques et d'influences croisées comme il sied à l'âge du cosmopolitisme par excellence. Les correspondances entre lettrés et entre artistes mettent en commun le savoir disponible. Sociabilité et civilisation deviennent la devise du siècle, tandis que s'affirme comme

centrale la réflexion sur la valeur esthétique. Dans un premier temps, et pour prendre en compte les tentatives des théoriciens de donner à la réflexion esthétique un statut de science, quelques repères philosophiques seront donnés, avant d'aborder la pratique qui lie le beau, l'art et la littérature.

### **Discours et pratique esthétique et linguistique**

L'histoire du goût, telle que la dépeint Andréa Gagnoud, Maître de Conférences d'anglais à l'Université Paul Valéry, est en somme l'histoire de la culture, c'est-à-dire de la cultivation du goût, qui distingue le peuple barbare du peuple civilisé. L'évolution de cette notion est à inscrire dans la question des grandes mutations culturelles qui adviennent en Europe au dix-huitième siècle. Cet article s'attache à démontrer comment la notion de goût métaphorique, jusque-là confinée dans les limites de l'objectivisme de la pensée classique, est redéfinie en termes de subjectivisme hédoniste, selon les principes empiristes des théories de la cognition et de l'idéation définis par John Locke et David Hume. Les diverses théories du goût qui apparaissent dès le début du siècle et prolifèrent ensuite, assimilent le goût au "sens" et au "sentiment" du beau et le mettent ainsi au rang des catégories esthétiques. L'étude se termine par une analyse du paradoxe humien (relativisme/norme) et de sa résolution par le criticisme de Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, qui ouvre la voie à l'esthétique moderne.

C'est au Kant de la *Critique de la raison pure* qu'est revenu de résoudre le paradoxe des relations entre l'idéal et l'humain contenu dans la pensée de Johann Joachim Winckelmann, archéologue et historien de l'art. L'esthétique de ce dernier, étudiée par Steven De Caroli (Doctorant à l'Université de Binghamton, New York), est celle qui apparaît dans ses *Réflexions sur l'imitation*

*des ouvrages grecs dans la peinture et la sculpture* (1755) et dans son *Histoire de l'art de l'Antiquité* (1764). L'auteur y élabore une nouvelle conception du style artistique qui légitime la pratique de l'histoire de l'art. Cette évolution de l'esthétique résulte aussi de la migration trans-nationale du Grand Tour – Winckelmann était à Rome au début des années 1760 – car la mémoire collective des beaux objets contribuait à ramener les discussions sur la culture, sur l'esthétique et sur l'art dans le domaine de l'expérience. Ainsi, alors même que l'état-nation était conçu en tant que tel, une identité trans-nationale naissait d'un paradigme esthétique, à savoir la convergence de l'idéalisme esthétique et de l'histoire culturelle dans la notion de style esthétique.

Si au dix-huitième siècle la réflexion sur le beau établissait donc nombre de passerelles faisant fi des frontières, il en allait différemment de celle sur les langues qu'il s'agit moins de comparer que de distinguer soigneusement en vertu du génie propre à chacune. Découvrant l'importance des langues pour une "anthropologie culturelle," l'époque des Lumières doit à la philosophie empiriste cette démarche qui tente de définir des critères tels que clarté, harmonie, énergie, élégance et richesse à l'appui de la défense de telle ou telle langue particulière. Le professeur Gerda Hassler (Université de Postdam), se fondant sur des mémoires présentés à l'Académie de Berlin à l'occasion de deux concours, celui sur l'influence des langues sur l'opinion des peuples et des opinions des peuples sur les langues (1759) et celui sur l'universalité de la langue française (1784), montre comment ces *magistri minores* n'inventaient pas de théories nouvelles mais étaient représentatifs d'un réseau notionnel qui correspond à des stéréotypes nationaux. Leur but était de construire une image des langues des peuples voisins, tout en leur attribuant des avantages et des désavantages. L'article montre la place de ces débats dans la discussion européenne du dix-huitième siècle qui effectue une



véritable rupture épistémologique entre la discussion sur les différents génies des langues et le comparatisme qui est la méthode fondamentale de la linguistique au dix-neuvième siècle.

Le déni d'un statut de langue culturelle au flamand dans les Pays-Bas du Sud au dix-huitième siècle, fortement francisés, et plus généralement le mépris dans lequel était tenue la littérature correspondante sont les raisons qui ont masqué jusqu'à présent la richesse de la culture héritée des Rhétoriciens des quinzième et seizième siècles, selon Bram Van Oostveldt (Doctorant à l'Université de Gand). Les idées des Lumières, pénétrant les provinces durant la Guerre de Succession d'Autriche (1740-1748) et notamment pendant l'occupation française de 1744 à 1748, influencent le théâtre et ses théoriciens. Après la vogue d'une esthétique théâtrale inspirée de la conception classique défendue par François de Fénelon, Jean Dubos et Antoine Houdar de la Motte, le goût nouveau, s'inspirant de l'empirisme anglais, prône l'*imitatio naturae*. La popularité de l'opéra comique et du drame bourgeois sont l'illustration de ce glissement. La réaction du monde du théâtre est ambiguë. Certains adhèrent à ces idées nouvelles, comme le bruxellois Francis de la Fontaine qui, dans son *Verhandeling over de Redenvoering, dienstig voor Predikanten, Redenaers, Tooneelspeelders en Geselschappen (Essai sur la diction à l'usage des orateurs, des acteurs et des compagnies)* de 1751, défend un jeu plus naturel. Pourtant, en raison du conservatisme du public bourgeois, le répertoire ancien continue à cohabiter avec un plus récent, celui qui sert de support au nouveau style de jeu. Cette tendance vers le naturel progresse pourtant et les Pays-bas du Sud, se dissociant de plus en plus de l'influence française, y trouvent un instrument propre à affirmer leur identité nationale.

## Formes picturales et romanesques

Vecteur très important des échanges européens, la peinture est un trait d'union puissant entre les visions nationales, même si les fractures intra-nationales du début du siècle laissent la place dans la deuxième moitié à un rejet européen de l'option naturaliste française. La réflexion sur l'art pictural, de l'anglais Reynolds à l'allemand Winckelmann touche tous les pays et une véritable "République des arts" se constitue dans le cadre européen, regroupant les Académies, qui échangent peintres et avis. La gravure permet à la peinture de franchir plus aisément encore les frontières nationales et esthétiques. Les amateurs, qu'ils soient traditionnalistes ou non (dans la deuxième moitié du siècle), échangent des correspondances visant à promouvoir tel ou tel artiste, à vanter tant sa technique que les sujets traités. De même la littérature du siècle des Lumières possède dans le roman une forme privilégiée pour les échos croisés des cultures européennes. "Nouveau," comme son nom l'indique en anglais ("novel"), il donne en effet aux prosateurs nationaux, essentiellement français, anglais et allemands, l'occasion de confronter leur définition de cette forme naissante et à leurs lecteurs l'opportunité de mieux connaître la vie quotidienne et les réalités sociales des autres pays. Les romans sont abondamment traduits: Fielding et Richardson deviennent aussi familiers au public français et italien que Prévost et Marivaux aux lectorats allemand et britannique.

Si Winckelmann, l'allemand, était fasciné par la statuaire antique au point d'en faire la pierre de touche de sa définition de la beauté, Canaletto, l'italien, fut par sa pratique, sa vie durant et même au-delà, celui qui permit le lien entre la tradition iconographique italienne et l'Angleterre. Xavier Cervantes (Maître de Conférences d'anglais à l'Université de Toulouse II-Le Mirail) démontre que, pour les jeunes aristocrates britanniques qui

séjournaient à Venise lors de leur Grand Tour, acheter une toile du peintre revenait à se procurer un souvenir durable de la Cité des Doges, mais surtout à affirmer les affinités mythiques entre Venise et Britannia. L'imaginaire politique et idéologique de l'époque était marqué par le rapprochement des deux Etats insulaires, maritimes et commerciaux, dont les régimes politiques respectifs, jugés comme idéaux, offraient des points de comparaison. L'admiration des Anglais pour Canaletto était telle qu'ils invitèrent l'artiste à venir peindre, pendant une dizaine d'années, des vues de Londres et de ses environs. La métropole dépeinte par Canaletto reflète la fierté des Anglais pour leur ville, qu'ils voyaient comme la capitale du monde civilisé. Mais surtout, les *vedute* londoniennes du peintre offrent une version personnelle et subtile des ressemblances rêvées entre Venise et Londres. Certains *caprici* de Canaletto et de ses contemporains ou successeurs en activité en Angleterre montrent de façon particulièrement fantasque et fantasmatique les résonances du mythe de Londres comme nouvelle Venise.

Dans le domaine romanesque, les échos croisés empruntent la voie des traductions et des adaptations. Ainsi l'effet de miroir entre *The Fortunate Foundlings* (1744) de Haywood et *Les heureux orphelins* de Crébillon, étudié par Corinne Fourny (Doctorante à l'Université de Nottingham) permet aux auteurs de participer à la définition de l'altérité, qui française, qui anglaise. *The Fortunate Foundlings* est l'une des œuvres qui marquèrent l'adoption d'un nouveau genre dans la carrière de Haywood, tandis que *Les heureux orphelins* est un texte libertin en partie adapté des romans de cette dernière. L'article se concentre sur les représentations de l'autre tel qu'il apparaît dans les deux romans, en tant qu'individu de nationalité et de sexe différents. Ces images de l'autre se font l'écho des stéréotypes présents dans la littérature de l'époque mais sont aussi à l'œuvre de manière très

particulière dans chacun de ces textes. Haywood s'en sert pour produire un texte sentimental et moralisateur qui néanmoins refuse d'aller jusqu'au bout du compromis et rappelle en partie sa prose antérieure. Dans *Les heureux orphelins*, l'image de l'autre appartient à la diégèse du discours libertin de la domination, mais c'est un élément de la critique du libertin Crébillon.

Tout aussi importante dans la constellation des rapprochements littéraires au dix-huitième siècle est la redéfinition nationale d'un hypotexte commun. L'un des meilleurs exemples est la contagion du néo-picaresque vécue par l'Europe des Lumières. Le picaresque est-il pandémique ou péripatétique, s'interroge avec humour Didier Vidal (Maître de Conférences d'anglais à l'Université Paul Valéry)? Si l'on veut trouver des palimpsestes à toute une partie du roman européen en effet (et notamment britannique, au premier rang duquel les œuvres de Defoe, de Fielding et de Smollett), c'est du côté du picaresque espagnol qu'il faut chercher. Comment *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzman de Alfarache* (1599 et 1604) et *El Buscon* (1626) ont-ils pu trouver un écho dans l'Europe du dix-huitième siècle où il fut de bon ton de "picariser," tout en adaptant le genre aux goûts nationaux émergents. Les études sur le picaresque ont oscillé entre la démarche historique et la démarche trans-historique. La notion, stricto sensu, a connu un destin littéraire étonnamment vivace et, lato sensu, a été diluée jusqu'à devenir méconnaissable. Le picaresque, en perdurant et en s'europanisant, est-il devenu un concept creux? Peut-on expliquer sa longévité par son absence apparente de pertinence cognitive? Il offrirait alors un paradigme pour une épidémiologie des idées. Appartient-il aux mythes et aux stéréotypes attrape-tout utilisés pour catégoriser toute nouvelle représentation culturelle ou pour marquer des identités nationales?

Lorsque le roman fait du voisinage son thème de prédilection, il participe à sa façon, toute narrative, à la réflexion sur l'altérité. La proximité, étudiée dans quelques romans de Defoe par Habib Ajroud (Maître de Conférences d'anglais à l'Université de la Manouba), est entendue dans un sens tant spatial et physique qu'affectif et spirituel. Au dix-huitième siècle, en fait depuis le développement de l'idée de conscience individuelle guidée par la raison, un certain malaise de la proximité s'exprime en même temps que l'apologie de l'homme de ressource doué d'intelligence pratique, d'imagination et d'invention. A première vue, être proche semble assez périlleux, du moins peu rassurant et plutôt désastreux chez Defoe. Roxana, avec ses maris, ses amants et sa fille, Moll Flanders, avec toutes sortes d'associés et de parents, donnent l'impression qu'il est malencontreux d'avoir des liens (de sang entre autres) avec son prochain. Mais, aussi bien chez ces deux personnages que chez Robinson Crusoe, il y a par ailleurs non seulement des proximités plus positives, mais diverses modalités d'un désir de proximité. Le détournement du regard de Dieu fait partie de ces modalités, ce qui semble lier absence et désir.

Forme privilégiée de la proximité ultime, celle qui lie l'écrivain à lui-même, l'autobiographie, telle qu'elle est encore conçue aujourd'hui, est enfant du siècle des Lumières. Celle du dramaturge Vittorio Alfieri (1749-1803) ne déroge pas à la règle qui est de faire intervenir la confession personnelle à un point-clé de la carrière d'écriture. Comme l'analyse Pérette Buffaria (Professeur d'italien à l'Université de Poitiers), la *Vita* va plus loin encore car son auteur interrompt sa rédaction après avoir décidé et fait savoir que son œuvre était désormais achevée et accomplie. Le voisinage entre "vie" et "Vie" est indéniable. Dans l'introduction qui fait office de déclaration d'intention et de manifeste poétique, le mot "vita" se réfère tantôt à l'autobiographie, tantôt à la biogra-

phie, tantôt à la simple notice ou chronique, et tout aussi bien à la vie elle-même de l'auteur lorsque l'adéquation de l'autobiographie et de l'existence est réelle et envisageable. Le projet littéraire d'Alfieri est de faire preuve d'une originalité absolue, alors qu'il explique que sa vie et son écriture relèvent de l'épopée. En outre, il exprime son unicité en insistant sur son altérité d'avec ses voisins en littérature et ébauche ce faisant une nouvelle problématique de la notion de genre littéraire.

### **Théâtre: influences, représentations croisées et adaptations**

La forme dramatique est, de toutes les formes artistiques, celle qui fut dans l'Europe du dix-huitième siècle la plus en butte aux attaques venues du camp religieux, ou du moins de sa frange la plus militante. Du puritanisme anglais au jansénisme français, sans oublier le catholicisme espagnol et italien, ses détracteurs l'accusent de tous les maux, au premier rang desquels la corruption des mœurs. Des obstacles politiques, dictés par la censure, sont érigés sur le chemin des troupes. Le vif succès connu par les pièces, nombreuses et variées, ne se dément pourtant pas, quel que soit le pays considéré (même en Angleterre après l'Acte de Censure [Licensing Act] de 1737). Lieu de convivialité, le théâtre des Lumières est aussi un espace propice au questionnement esthétique, notamment celui du cloisonnement étanche entre les genres. Réagissant contre la prédominance des modèles italien et français, s'enthousiasmant pour un Shakespeare redécouvert, affirmant la nécessité d'une forme dramatique nationale (en Allemagne), l'Europe vit, dans l'ambiguïté et l'enthousiasme, les interfaces théâtrales.

Anglais et Français se rencontrent, se confrontent et s'aiment sur les scènes françaises, avec une fréquence croissante durant le siècle. Comme l'analyse Yael Ehrenfreund (Maître de Confé-

rences de français à l'Université de Tel-Aviv) chez Louis de Boissy, Favart, et Saurin raison, vertu et "excentricité" sont les grandes caractéristiques de l'Anglais, face à la volubilité, la légèreté souvent futile du Français. Outré ou sublime, décliné au masculin ou au féminin, le modèle anglais irrite mais force le respect, invite à la modestie et crée l'entente. L'anglomanie et l'anglophobie, très présentes sur la scène, surtout dans le drame, cette tribune des valeurs bourgeoises, sont déjà un discours du cliché qui permet de se reconnaître comme en négatif – image inverse de soi, mais vrai reflet cependant. Ces rencontres, si elles sont à l'origine conflictuelles et tendues, finissent par être attendrissantes et le mariage, qui prend la forme d'une rédemption bourgeoise, semble annuler, en définitive, les différences. Les représentations de cette altérité proche sont les marques d'une minimalisation si extrême de la différence identitaire qu'elles cessent au fond d'être menaçantes. Fondées sur le principe de l'alliance franco-anglaise, elles montrent une Europe raisonnable et vertueuse, mais cependant conquérante, et ne font qu'imposer l'évidence d'une différence de nature entre ces inflexions mineures d'un modèle "nôtre," qui permettent de mieux se connaître, de se définir, voire de se corriger et l'étrangeté incompatible, lointaine, au moins dans les esprits, qui ne peut se confondre et se mêler à "nous."

Le contexte des relations franco-anglaises est donc essentiellement celui d'une tension apparente entre sympathies cosmopolites et nationalistes. L'adaptation des pièces françaises par le répertoire des théâtres conventionnés à Londres dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, analysée par le Professeur Angela Smallwood (Université de Nottingham), en est l'un des exemples les plus frappants. D'une part le théâtre londonien était très nettement anti-français, et ce d'autant plus que les pièces étaient la forme artistique privilégiée de la définition d'une

identité nationale anglaise, partiellement articulée autour du contraste avec celle de la France, ressentie comme “autre.” D’autre part, il était pro-français pour des raisons de raffinement culturel, de féminisation, de mode et d’imitation sociale. Cet article étudie plus particulièrement le cas de l’un des plus grands dramaturges féminins, Elizabeth Inchbald. Sa pièce la plus connue, *Lovers’ Vows* (*Les serments d’amoureux*) est une traduction du texte allemand de Kotzebue; ce qui a été moins souligné, c’est qu’au moins la moitié de son œuvre consiste en traductions de textes français. Elle aussi participait donc à cette “lutte à la course” (“jostling race”) que se livraient les traducteurs pour être les premiers à introduire des pièces françaises sur la scène anglaise.

Le recours aux modèles français, et plus particulièrement à celui du classicisme, est également pierre d’achoppement en Espagne et la querelle entre “traditionnalistes” et “afrancesados,” qui a éclaté dans la seconde moitié du siècle cristallise les tensions qu’un tel choix suscite. Les partisans du théâtre du Siècle d’or, conservateurs en politique, s’opposaient farouchement à tout ce qui venait de France pour des raisons plus idéologiques qu’esthétiques. Les réformistes souhaitaient corriger ce qu’ils prenaient pour des défauts de la composition théâtrale et une dégradation de la scène. Ce que Martina Bender (Professeur à l’Université de Halle) tient à mettre en lumière c’est que le théâtre des premières décennies du siècle, contre lequel ils s’élevaient, n’était pas sclérosé, uniforme, vulgaire et, faute de chefs-d’œuvre marquants, condamné au déclin. Au contraire l’étude de cette période de transition prouve qu’à l’issue du Siècle d’or la vie théâtrale n’avait rien perdu de sa vivacité, et cela grâce au besoin de rénovation largement ressenti. Dans le souci de maintenir les traditions nationales, tout en insistant sur leur potentiel novateur, le théâtre cherche à répondre au besoin d’édi-



fication et de divertissement du public. Le recours aux modèles étrangers, apparaissant comme un moyen de retrouver le prestige culturel perdu au siècle précédent, exprime autant une volonté d'ouverture que l'opposition critique d'une minorité intellectuelle engagée pour le progrès du pays.

C'est également de défense et d'apologie de la terre nationale qu'il est question lorsque le théâtre italien met en scène les *forestieri*, ces étrangers qu'accueille Venise. Hésitant à l'aube du dix-huitième siècle entre autarcie et ouverture, la cité lagunaire oscille entre méfiance et bienveillance à l'égard de ces voisins et l'hospitalité charmante dont elle se targue dans les comédies tend surtout à promouvoir l'image d'une ville traditionnellement accueillante. Comme l'analyse Cécile Berger (Maître de Conférences à l'Université de Toulouse II – Le Mirail), les Allemands, les Espagnols, les Français, les Anglais et les Hollandais sont les principaux voisins européens présents dans le théâtre de Goldoni. Selon la période de création, les nationalités se succèdent parfois en fonction de l'image de Venise que le dramaturge vénitien les charge de renvoyer, qu'elle soit théâtrale, culturelle ou historique. Le voisin, plus ou moins proche, mais européen, pourrait bien être le masque de son *alter ego* vénitien, désigné ainsi par défaut, à moins que le vénitien lui-même ne se transforme en regard de voisinage, lorsqu'il évolue en milieu étranger. Mais chaque fois, le voisin-miroir renvoie le reflet inversé, fidèle ou idéal, de Venise.

# **1. Discours et pratique esthétique, rhétorique et linguistique**



Des goûts et des couleurs...  
Fondements et aspects philosophiques  
de la notion de goût au siècle des Lumières

Andréa GAGNOUD  
CIRBEL  
Université Paul-Valéry – Montpellier III

Rien n'est plus disputé au siècle des Lumières que le goût dont on ne doit point disputer, si l'on en juge par le très grand nombre d'écrits divers sur le sujet au XVIII<sup>e</sup> siècle et par les témoignages d'auteurs contemporains. "Il n'est point de société dans laquelle on ne parle du goût; rien de plus commun que les conversations sur ce sujet," écrit l'abbé Séran de la Tour dans la "Considération préliminaire" à *L'art de sentir et de juger en matière de goût*, publié à Paris en 1762.<sup>1</sup> Dans le n° 120 du *Connoisseur*, périodique anglais qui paraît entre 1754 et 1756, on

---

1. Voir d'autres témoignages d'auteurs français dans Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814* (Paris: Albin Michel, 1994) 9.

peut lire une satire de cet engouement du monde poli, ainsi que de l'imprécision du terme "goût" à cette époque: "Taste is at present the darling idol of the polite world ... Yet in this amazing superabundance of taste, few can say what it really is, or what the word signifies." En 1935, R.W.Babcock, dans un article intitulé "The Idea of Taste in the Eighteenth Century,"<sup>2</sup> répertorie 56 périodiques publiant un ou plusieurs articles sur le "goût" entre 1711 et 1798 en Grande Bretagne; la diversité thématique de ces articles montre bien l'aspect polysémique du terme "goût" au XVIII<sup>e</sup> siècle: goût / bon goût, goût / mode ou goût / faculté d'appréciation.

L'origine du sens métaphorique du goût remonte, semble-t-il, à Quintilien qui, dans l'*Institution oratoire*, utilise le terme "gustus" dans une expression qui définit l'"urbanitas" et la bienséance.<sup>3</sup> C'est dans ce sens-là que le terme réapparaît dès le XVI<sup>e</sup> siècle dans les cours européennes<sup>4</sup> et qu'il se répand au XVII<sup>e</sup> siècle dans les ouvrages théoriques<sup>5</sup> et les milieux cultivés, pour désigner ce "bon goût" ou "fine taste," dont la valeur est autant sociale et morale qu'esthétique et qui fait la "distinction"<sup>6</sup> de l'"honnête homme" comme du "gentleman."

- 
2. Babcock, dans *PMLA* 50 (1935) complète, dit-il, l'étude insatisfaisante de E.N. Hooker.
  3. Quintilien, *Institutio Oratoria*. Bibliothèque latine-française (Paris: Panckouke, 1831) livre VI.
  4. Becq 27.
  5. Les thèses divergent sur ce point: selon l'historien Borinsky, Balthasar Gracian aurait introduit le terme "goût" au sens esthétique; pour René Wellek, ce serait l'italien Ludovico Zuccolo (1623). Pour les premières apparitions du terme en France, voir l'article "Goût" dans l'*Encyclopédie philosophique universelle* II, "Les notions philosophiques" (Paris: PUF, 1990).
  6. Terme emprunté au titre de l'œuvre de Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement* (Paris: Ed. de Minuit, 1979).

Cependant, parallèlement, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, se développe, notamment en France, en Angleterre et en Écosse,<sup>7</sup> une conception contradictoire du “goût” fondée sur une appréhension subjectiviste<sup>8</sup> et individualiste de l’objet naturel ou artistique qui, partant des “Pleasures of Imagination” de Joseph Addison en Angleterre en 1712, aboutira à la conception critique kantienne du jugement de goût en Allemagne en 1790.

C’est cette évolution du goût idéal classique au goût subjectiviste que je propose d’étudier ici, dans ses fondements et ses aspects philosophiques.<sup>9</sup>

De nombreux critiques, à la suite de Ernst Cassirer dans *La philosophie des Lumières*, ont vu, dans l’expérimentalisme newtonien et la philosophie empiriste, les fondements épistémologiques de cette mutation du goût “qui met fin au règne de la doctrine classique dans le domaine de l’esthétique,”<sup>10</sup> ou bien de ce que Luc Ferry nomme “l’invention du goût à l’âge démocratique,” sous-titre de son *Homo Aestheticus*. La filiation entre les théories humiennes de la sensation, de l’imagination et du goût, et les théories du goût qui prolifèrent dans la deuxième moitié du

- 
7. Sur le développement des idées dans l’intelligentsia écossaise après le “Union Act” de 1707, voir l’article de Andrew Hemingway, “The Sociology of Taste,” *The Oxford Art Journal* (Feb. 1989).
  8. Rappelons que le “sujet” philosophique est apparu dans les *Méditations* de Descartes en 1637, puis chez les philosophes empiristes britanniques au XVII<sup>e</sup> siècle (Hobbes et Locke).
  9. Pour les fondements socio-politiques et socio-économiques de l’évolution du goût au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, voir Joan Pittock, *The Ascendancy of Taste* (London: Routledge & Kegan Paul, 1973); A. Hemingway; Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990); James Sambrook, *The Eighteenth Century* (London: Longman, 2nd ed., 1993); Annie Becq.
  10. Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières* (Paris: Fayard, 1966) 293.

XVIII<sup>e</sup> siècle a été amplement analysée, notamment par Olivier Brunet dans *Philosophie et philosophie esthétique chez David Hume* (1965), et plus récemment dans l'ouvrage remarquable de Renée Bouveresse, *L'expérience esthétique* (1998). A partir des années 1960, on assiste aussi à la recherche et à l'affirmation d'une incidence profonde de l'épistémologie lockienne sur la pensée esthétique du siècle des Lumières.<sup>11</sup> Il apparaît pourtant que n'ont jamais été explorés les rapports fondamentaux entre, d'une part, les principes de la théorie lockienne de la cognition et de l'idéation et, d'autre part, ceux qui orientent les premières thèses empiristes du goût qui paraissent simultanément au début du siècle: chez Addison (1712) et chez Hutcheson (1725) en Grande Bretagne, chez Crousaz en Suisse (1715) et chez Du Bos en France (1719). Ces principes constitueront le substrat philosophique de la majorité des théories esthétiques de la beauté et du goût au siècle des Lumières.

C'est cette corrélation que je vais tenter de mettre en évidence, en étudiant quatre principes communs à la théorie des idées de John Locke (telle qu'on la trouve dans les deux premiers chapitres du livre II de *l'Essay concerning Human Understanding*), et aux théories du goût au XVIII<sup>e</sup> siècle, à savoir: 1) la méthode expérimentale, 2) la subjectivité empiriste, 3) l'hédonisme, 4) le relativisme.

Bien que la pensée lockienne soit régie par un rationalisme déiste à visée axiologique et téléologique, sa théorie de la connaissance est radicalement empiriste, c'est-à-dire que, comme celle de Thomas Hobbes quarante ans plus tôt,<sup>12</sup> elle est entière-

---

11. Voir l'article de Jerome Stolnitz, "Locke and the Category of Value in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory," *Philosophy* 38 (1963); et l'article plus récent de Dabney Townsend, "Lockean Aesthetics," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49 (Fall 1991).

12. Thomas Hobbes, *Leviathan*. Part I, Chapter I, "Of Sense."

ment fondée sur l'expérience: observation sensible des objets externes qu'il nomme "Sensation," observation mentale des opérations internes qu'il nomme "Reflection."<sup>13</sup> Remarquons tout d'abord que Locke, rejetant les principes de l'innéité, ancre sa théorie dans la méthode expérimentale, faite d'observation et d'induction; méthode qu'il prône explicitement comme moyen d'éviter l'erreur: "He, that would not deceive himself, ought to build his Hypothesis on matter of fact, and make it out by sensible experience, and not presume on matter of fact, because of his Hypothesis...."<sup>14</sup> C'est l'équivalent du "Hypotheses non fingo"<sup>15</sup> de Newton, qui avait emprunté la voie de Galilée et de Bacon pour formuler ses *Principia Mathematica* (1686) et son *Opticks* (1704).

Nous retrouvons cette volonté de recherche expérimentale dans tout le courant empiriste, philosophique et / ou esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle dont les théories du goût sont issues: le sous-titre du *Treatise of Human Nature* de David Hume est: "*Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*," projet qu'il réitère dans l'introduction, où il explique que l'expérience et l'observation sont les seuls moyens de découvrir les principes de la nature humaine que l'on ne connaît pas mieux que l'essence des objets naturels. C'est cette méthode qu'il utilise pour conduire tant son questionnement philosophique, qu'il radicalise au point d'être conduit à l'impasse pyrrhoniste, que son analyse des principes du goût et de sa norme

---

13. John Locke, *An Essay concerning Human Understanding*. Book II, Chapter II, Sections 3 & 4.

14. Locke, section X.

15. "I frame no hypotheses." Isaac Newton, *Principia Mathematica*, trad. Motte 1729, Book III, "General Scholium" (London: Univ. California Press, 1934) 547.



dans son essai “Of the Standard of Taste.”<sup>16</sup> Comme les autres esthéticiens, il y insiste constamment sur la nécessité d’en référer à l’expérience comme seul critère possible d’évaluation du goût. Diderot, empiriste radical, si l’on en juge par sa définition de l’inné dans l’*Encyclopédie*, à peu près à la même époque, critiquait le “sens moral interne” de Hutcheson pour affirmer dans le Salon de 1767, que “tout est expérimental en nous.”<sup>17</sup>

En vérité, le siècle des Lumières est marqué par ce désir commun d’établir une “science of Man,”<sup>18</sup> une “Law of Mind,”<sup>19</sup> sur des lois et des principes induits de l’expérience, aussi exacts et fiables que l’équation newtonienne de la gravitation universelle-- paradigme des découvertes et du progrès scientifiques et moteur de cette mentalité optimiste qui amène l’homme des Lumières à tenter de reconquérir une place dans l’univers qu’il avait perdue depuis la “révolution copernicienne.” Or, cette place cesse d’être la place que la pensée idéaliste et déterministe lui avait assignée dans “l’échelle des êtres,” et l’antinomie de l’Un et du multiple, parménidienne ou plotinienne, puis scolastique, est redéfinie en termes logiques de sujet et d’objets, et de leur rapports, répétés, divers et aléatoires.

C’est sur ce rapport entre les qualités de l’objet et les facultés, sensibles ou intellectuelles du sujet, que John Locke et tous les esthéticiens du siècle des Lumières, établirent leur théorie de la connaissance et du goût. Rappelons que John Locke, comme

---

16. *Essays Moral, Political, and Literary* (Indianapolis: Liberty Classics, 1987). Sur ce point voir l’article de Ralph Cohen, “David Hume’s Experimental Method and the Theory of Taste,” *ELH* 25-4 (Dec. 1958).

17. Denis Diderot, “Salon de 1767,” *Œuvres*, tome IV (Paris: Laffont, 1996) 534.

18. David Hume, *A Treatise of Human Nature*. “Introduction.” 1739.

19. Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, introduction, 1790.

Newton, distinguait les qualités primaires, inhérentes à l'objet (telles que la forme, la masse, l'extension ou le mouvement), des qualités secondaires qui ne sont rien dans les objets que des pouvoirs de produire certaines sensations.<sup>20</sup> En d'autres termes, les couleurs,<sup>21</sup> les odeurs, les sons et les goûts sont des qualités sensibles qui ne prennent existence que par la perception du sujet pour devenir sensations et idées. Les sens de l'homme deviennent donc le lieu de réception des impressions produites par les objets, et la beauté, une idée complexe de mode, c'est-à-dire, le résultat d'une combinaison d'idées simples diverses, qui s'origine donc dans l'appréhension sensible de l'objet.

C'est cette position subjectiviste qu'adoptera par exemple David Hume, lorsqu'il définira aussi le sens de la beauté comme une impression: "a calm reflective impression,"<sup>22</sup> et déclarera dans son essai "Of the Standard of Taste"(1741): "Beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them."<sup>23</sup> C'est aussi la position de Voltaire lorsqu'il explique avec humour la subjectivité du "to kalon" dans l'article "Beau, Beauté" de son *Dictionnaire philosophique*.

Dans l'*Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* de 1725, Francis Hutcheson (qui deviendra Professeur de philosophie morale à Glasgow en 1729), reprend explicitement la distinction lockienne entre les qualités primaires et les qualités secondaires, ainsi que sa classification du beau dans les idées complexes: "The word Beauty is taken for the idea raised in us,

---

20. John Locke, *Essay*. Book II, Chapter VIII. Théorie introduite par Galilée puis développée par Descartes dans la 6<sup>e</sup> Méditation des *Méditations métaphysiques* (1641) et par Newton.

21. Locke doit à Newton la théorie chromatique de la lumière qui valut à ce dernier une place à la Royal Society.

22. David Hume, *A Treatise of Human Nature*. Book II, Part I, Section I.

23. David Hume, "Of the Standard of Taste," *Essays* 230.

and a sense of beauty for our power of receiving this idea.”<sup>24</sup> Le goût serait donc ce “sens de la beauté,” cette capacité du sujet à recevoir ou à percevoir l’idée de beauté, que Hutcheson choisit de nommer “internal sense,” pour le distinguer des sens externes ordinaires.

Les divergences entre les penseurs de la question du goût au siècle des Lumières ne résident pas dans les définitions de la notion elle-même ou de sa fonction (puisque le terme “goût” désigne communément “la faculté qui permet de percevoir le beau ou le laid”), mais plutôt dans la détermination de cette faculté, de ce “sens,” dont le caractère polysémique donne lieu à des interprétations diverses, sensualistes ou sentimentalistes et intellectualistes.

La thèse intellectualiste rejette l’assimilation du goût métaphorique au goût physiologique ou à tout autre faculté sensible, et classe le goût dans la catégorie des facultés mentales. C’est ce que fait Joseph Addison qui, dans le *Spectator* (1711-1714), définit le goût comme: “that Mental Taste,” “that Faculty of the Mind” ou encore “the intellectual Faculty.”<sup>25</sup> De même, Thomas Reid, philosophe de l’école écossaise du “Common Sense,” qui, dans “Of Taste” (1785), dresse un parallèle entre le goût du palais, sens externe, et le goût métaphorique, qu’il définit comme “this internal power of the mind, by which we perceive what is beautiful, and what is deformed in the various objects that we contemplate.”<sup>26</sup> L’organe de la perception du beau n’est pas ici un organe sensible, mais une capacité intellectuelle même si Reid est amené à reconnaître que cette appréciation de l’objet beau “is

---

24. Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725). Treatise I, Section I, IX.

25. Joseph Addison, *The Spectator* n° 409.

26. Thomas Reid, “Of Taste,” *Intellectual Powers of Man* (Edinburgh, 1785).

accompanied by an agreeable feeling or emotion,” sentiment pour lequel il n’a d’autre nom que “sense of beauty.”

Pour les empiristes sensualistes, pour qui l’expression de Reid ou d’Addison, “intellectual taste,” serait un oxymore, c’est la sensation elle-même qui constitue le goût puisque, comme le goût physiologique, c’est elle qui permet de discerner le beau ou le laid, avant même toute réflexion et tout raisonnement. Voltaire, dans l’*Encyclopédie*, définit le goût ainsi: “C’est un discernement prompt comme celui de la langue et du palais, et qui prévient comme lui la réflexion.”<sup>27</sup> Quarante ans environ avant Voltaire, l’abbé Du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), ouvrage traduit en anglais en 1748, décrit le goût comme:

ce sixième sens qui est en nous sans que nous voyions ses organes. C’est la portion de nous-mêmes qui juge sur l’impression qu’elle ressent... C’est enfin ce qu’on appelle communément le sentiment. Le cœur s’agite de lui-même et par un mouvement qui précède toute délibération... Son opération prévient donc tous les raisonnements, ainsi que l’opération de l’œil et celle de l’oreille les devançant dans leurs sensations.<sup>28</sup>

Nous avons là, très clairement posés, le caractère physiologique de l’émotion qui suit immédiatement la perception de “l’objet touchant,” l’adéquation entre le “sixième sens” ou “sentiment” et le jugement sur cet objet, et donc l’antériorité de ce jugement sensitif par rapport à tout jugement rationnel. Du Bos pousse sa thèse sensualiste du goût jusqu’à exclure la raison

---

27. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Article “Goût” rédigé par Voltaire.

28. Du Bos, *Réflexions sur la poésie et la peinture*, 7<sup>e</sup> éd., (Paris: 1752) Tome I, Partie II, Section XXII.

de ce que lui-même nomme déjà “l’appréhension” de l’objet: “La raison ne veut point qu’on raisonne sur une pareille question à moins qu’on ne raisonne pour justifier le jugement que le sentiment a porté. La décision de la question n’est point du ressort du raisonnement. Il doit se soumettre au jugement que le sentiment prononce. C’est le juge compétent de la question.”<sup>29</sup>

Dans cette prise de position “sentimentaliste” semble se jouer une nouvelle “Querelle” contre le rationalisme européen de l’âge classique. Annie Becq, dans *Genèse de l’esthétique française moderne*, explique que cette position, déjà esquissée en Suisse par Crousaz en 1715, “désigne la tentative plus ou moins prononcée de conquérir une autonomie par rapport à la raison intellectualiste.”<sup>30</sup> Cet avènement du sensible est d’autant plus intrinsèquement impliquée dans la thèse sentimentaliste que le principe dynamique de cette thèse est un principe hédoniste. En effet, ce “sens” ou “sentiment” qui est le goût ou qui l’accompagne, est invariablement et nécessairement un sentiment agréable ou désagréable, de plaisir ou de déplaisir.

John Locke avait introduit le principe de plaisir dans sa théorie de la connaissance puisque selon lui: a) toutes nos idées sont accompagnées de plaisir ou de peine (qui sont aussi des idées simples); b) toutes les opérations de nos sens ou de nos facultés intellectuelles, dans les diverses étapes du processus cognitif ou idéatif, sont mues par ce qu’il appelle “uneasiness,” c’est-à-dire, un état de malaise qui résulte d’un désir de plus grand plaisir, de plus grand bonheur. Il avait en outre déjà défini la beauté selon un critère hédoniste: “Beauty, consisting of a certain composition of Colour and Figure, causing delight in the

---

29. Du Bos Section XXII.

30. Becq 475.

Beholder.”<sup>31</sup> Il ne restait plus qu’à établir le lien entre ce plaisir causé par la beauté et la faculté capable de la ressentir. C’est ce que fit Du Bos qui fut certainement le premier penseur européen à tenir une position aussi explicitement anti-rationaliste.

Quelques années plus tard, dans son *Essai sur le goût*, Montesquieu, qui était en relation avec Du Bos, “récuse le dogmatisme des partisans de l’Antiquité et la référence aux autorités au nom du sentiment.”<sup>32</sup> Cet *Essai*, dont la première ébauche date des années 1725-1728, et qui resta inachevé à sa mort en 1755, sera ajouté par les Encyclopédistes à l’article “goût” rédigé par Voltaire. Bien que la théorie du goût de Montesquieu ne soit pas aussi radicalement sensualiste que celle de Du Bos, il le définit en des termes semblables: “La définition la plus générale du goût, sans considérer s’il est bon ou mauvais, juste ou non, est ce qui nous attache à une chose par le sentiment....”<sup>33</sup> Montesquieu élargit le champ d’application du critère hédoniste du goût, que Du Bos réservait à la poésie et à la peinture, à toute connaissance ou appréhension de l’objet, naturel ou artistique:

Examinons donc notre âme, étudions-la dans ses actions et ses passions, cherchons-la dans ses plaisirs; c’est là où elle se manifeste davantage. La poésie, la peinture, la sculpture, l’architecture, la musique, la danse, les différentes sortes de jeux, enfin les ouvrages de la nature et de l’art, peuvent lui donner du plaisir: voyons pourquoi, comment et quand il le lui donnent; rendons raison à nos sentiments: cela pourra contribuer à nous former le goût, qui n’est

---

31. John Locke, *Essay*, Book II, Chapter XII, Section 5.

32. Montesquieu, *Essai sur le goût*. Postface de Louis Desgraves (Paris: Rivages poche, 1994) 61sq.

33. Montesquieu 10.

autre chose que l'avantage de découvrir avec finesse et promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes.<sup>34</sup>

Malgré la connotation néo-classique de la dernière partie de cette définition du goût,<sup>35</sup> nous voyons, notamment dans son expression “rendons raison à nos sentiments,” à quel point Montesquieu participe à cette tentative de conquérir l'autonomie du sentiment par rapport à la raison.

Dans les “Pleasures of Imagination,” groupe de onze articles publiés en Angleterre en 1712 dans le périodique *The Spectator* cité plus haut –périodique qui eut un retentissement culturel remarquable au siècle des Lumières–<sup>36</sup> Joseph Addison avait attribué à l'imagination (qu'il choisit de nommer indifféremment “Imagination” ou “Fancy”) ce pouvoir de discerner immédiatement la beauté d'un objet naturel ou artistique et d'en ressentir le plaisir qui se diffuse à travers elle: “Beauty which immediately diffuses a secret Satisfaction and Complacency through the Imagination...”<sup>37</sup> Les termes “Satisfaction” et “Complacency” témoignent de la contiguïté sémantico-thématique des définitions du beau d'Addison et de Locke, toutes deux fondamentalement hédonistes. Ils signifient également la valeur psychologique du rapport intime entre ce plaisir procuré par la beauté et l'état d'insatisfaction que Locke considère comme étant le propre de l'homme, parce que lié à son désir

---

34. Montesquieu 10.

35. Les aspects néo-classiques de la beauté et du goût ne disparaissent pas des théories du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais c'est l'évolution de la notion que cette étude a choisi de traiter.

36. *The Spectator*. Introduction de Donald F. Bond (Oxford: Clarendon Press, 1965).

37. Joseph Addison, “The Pleasures of Imagination,” *Spectator* n° 412.

intrinsèque de bonheur, et comme le principal motif de sa volonté et de son activité.

Cependant, faisant écho aux doubles catégories lockiennes des qualités et des idées, Addison distingue deux sortes de plaisirs de l'imagination: les "Primary Pleasures of Imagination," effets de la perception directe d'un objet beau, et les "Secondary Pleasures of Imagination," qui résultent de la réminiscence mentale ou fictive de cette perception.<sup>38</sup> Seuls les plaisirs primaires de l'imagination sont donc sensuels (Addison privilégiant en outre le sens de la vue) et immédiats; les plaisirs secondaires, eux, sont des plaisirs intellectuels et médiats, car ils résultent d'une activité de l'esprit qui compare les idées suscitées par la représentation des objets perçus aux idées des objets originaux. En outre, bien qu'il applique ce principe de plaisir au goût mental, principe qu'il nomme "a new Principle of Pleasure,"<sup>39</sup> comme Du Bos, il limite le champ de celui-ci à la critique littéraire ou artistique et le ramène, en somme, à la notion classique de "fine taste" ou de "bon goût," notion qui ouvre l'article 409 du *Spectator*.

Paradoxalement,<sup>40</sup> l'une des définitions du goût les plus hédonistes au siècle des Lumières est celle de Voltaire dans l'*Encyclopédie*, à laquelle nous revenons: "Le goût en général est le mouvement d'un organe qui jouit de son objet, et qui en sent toute la bonté; c'est pourquoi le goût est de toutes les sensations: on a du goût pour la Musique et pour la Peinture, comme pour les ragoûts, quand l'organe de ces sensations savoure, pour ainsi dire ces objets."

---

38. Distinction reprise par les Suisses, Bodmer et Breitinger, dans *Kritische Dichtkunst* en 1740.

39. Joseph Addison, *The Spectator* n° 418.

40. "Paradoxalement," car nous savons à quel point Voltaire était attaché au "bon goût" et regrettait le goût classique du "grand siècle."



Cette définition organique du goût fait écho à celle de Du Bos citée plus haut, et la métaphore culinaire n'est pas sans rappeler celle utilisée par celui-ci pour montrer, d'une part, le but hédoniste de l'art et, d'autre part, le critère hédoniste du goût: "Il est en nous un sens fait pour connaître si le cuisinier a opéré suivant les règles de son art. On goûte le ragoût, et même sans savoir les règles, on connoit s'il est bon. Il en est de même en quelque manière des ouvrages d'esprit et des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant. Il est en nous un sens destiné pour juger du mérite de ces ouvrages ...."<sup>41</sup>

Dans la section XXII des *Réflexions sur la poésie et la peinture* dont cette citation est extraite, Du Bos renverse, pour ainsi dire, l'hégémonie des règles de l'art classique et, refusant la "montre de Pascal,"<sup>42</sup> il substitue le principe de plaisir comme unique critère d'évaluation de l'œuvre d'art: "Les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent ... L'ouvrage plaît-il ou ne plaît-il pas? L'ouvrage est-il bon ou mauvais en général ? C'est la même chose ...."<sup>43</sup>

Il faut remarquer ici la dimension épicurienne du rapport, voire de l'équivalence nécessaire entre le bien et le plaisir, dimension qui argumentait déjà la psychologie lockienne: "Things are Good or Evil, only in reference to Pleasure or Pain,"<sup>44</sup> et qui sera reprise plus tard par David Hume sous une forme plus radicalement équationniste: "Good and evil, or in other words, pain and pleasure,"<sup>45</sup> qu'il appliquera au bien moral: " Good and

---

41. Du Bos 341.

42. Voir sur ce point J.B.Barrère, *L'idée du goût de Pascal à Valéry* (Paris: Klincksieck, 1992) 30.

43. Du Bos 341.

44. Locke, *Essay*, Book II, Chapter XX, Section 2.

45. Hume, *A Treatise of Human Nature* Book II, Part III, Section IX.

ill, both natural and moral, are entirely relative to human sentiment and affection.”<sup>46</sup>

C’est ce principe hédoniste qui fonde les théories empiristes du goût au siècle des Lumières: les explications que donne David Hume de la concordance entre ce principe épicurien et la spécificité de la notion de goût, dans *A Treatise of Human Nature* (1739) et dans l’essai “The Sceptic” (1741), sont très éclairantes sur ce point: “The case is the same as in our judgments concerning all kinds of beauty, and tastes, and sensations. Our approbation is implied in the immediate pleasure they convey to us.”<sup>47</sup> Dans *An Enquiry*, il distingue le goût de la raison, le raisonnement de l’appréciation du beau, et définit, non seulement leur fonction, mais aussi la nature et le champ de leur fonctionnement. Le rôle de la raison est de découvrir la vérité, c’est-à-dire, la réalité conformément à la nature des choses, tandis que le rôle du goût est de procurer le sentiment de beauté et de vertu: “Thus the distinct boundaries and offices of reason and taste are easily ascertained. The former conveys the knowledge of truth and falsehood: the latter gives the sentiment of beauty and deformity, vice and virtue.”<sup>48</sup> Ceci amène Hume, quelques trente années après Du Bos, à constater l’indisputabilité du goût, ici élargi au plan philosophique et moral: “Truth is disputable; not taste: what exists in the nature of things is the standard of our judgment; what each man feels within himself is the standard of sentiment,”<sup>49</sup> et à en déduire logiquement la relativité et la di-

---

46. Hume, “The Sceptic,” *Essays* 168.

47. Hume, *A Treatise of Human Nature*, Book III, Part I, Section II.

48. Hume, *Enquiries concerning Human Understanding and concerning the Principles of Morals*. 3<sup>rd</sup> ed. (Oxford: Clarendon Press, 1975). Appendix I. 246.

49. Hume, *Enquiries*, Section I. 135. Pour illustrer cette thèse pluraliste du goût, Hume reprend l’anecdote de la clef-à-lanière-de-cuir contée par

versité des expériences esthétiques: si le goût est relatif aux qualités, sensibles ou intellectuelles, du sujet, et non aux qualités de l'objet, cette expérience n'est plus une, mais plurielle.

Dans *An Essay concerning Human Understanding*, John Locke avait constaté, à plusieurs reprises, la grande variété des goûts physiques ou mentaux (et même des opinions morales) et réfuté la thèse des Anciens du "Summum Bonum." Selon lui, disputer des goûts mentaux est aussi vain que de disputer des goûts physiques, car si les derniers dépendent du palais de chacun, les premiers dépendent de l'esprit de chacun. Selon la thèse hédoniste de Locke, tout est relatif au désir et à la vision que chacun a de son propre bonheur:

The Mind has a different relish as well as the Palate... Hence it was I think, that the Philosophers of old did in vain enquire, whether Summum Bonum consisted in Riches, or bodily Delights, or Virtue, or Contemplation: And they might have as reasonably disputed, whether the best Relish were to be found in Apples, Plums or Nuts; For as pleasant Tastes depend not on the things themselves, but their agreeableness to this or that particular Palate, wherein there is great variety: So the greatest Happiness consists, in the having those things, which produce the greatest Pleasure.<sup>50</sup>

La diversité des goûts que Locke fonde sur ce principe de relativisme hédoniste, est l'une des caractéristiques des théories du goût au siècle des Lumières. Bien qu'il soit impossible ici d'en répertorier les occurrences ou d'en explorer les causes conjoncturelles, il convient de remarquer que c'est à l'époque où reculent les limites géographiques et épistémologiques, et où se développent les théories de l'individualité et de l'évolution, que se

---

Sancho Pança dans *Don Quichotte*. Voir "Of the Standard of Taste," *Essays* 235.

50. Locke, *Essay*, Book II, Chapter XXI, Section 55.

multiplient les thèses de la variété des goûts (ethnologiques, climatiques, historiques, sociologiques ou individualistes). Parmi les nombreux exemples, je citerai Rousseau, qui écrit dans *Emile ou de l'éducation* (1762): "le goût a des règles locales qui le rendent en mille choses dépendant des climats, des mœurs, du gouvernement, des choses d'institution; qu'il en a d'autres qui tiennent à l'âge, au sexe, au caractère, et que c'est en ce sens qu'il ne faut pas disputer des goûts."<sup>51</sup>

Un tel constat de la particularité du goût et de ses règles en fonction de critères individuels et généraux est récurrent dans les théories du goût de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est vrai que l'exploration psychologique de la nature humaine, la diffusion des livres et des œuvres d'art et l'expérience personnelle (volontaire ou contrainte) acquise par ces *virtuosi* des Lumières, au cours de leurs divers voyages européens, les amenaient à une réflexion concrète sur les qualités spécifiques de ces œuvres et de leur réception.

Pour en donner un exemple précis, Addison, dans l'article 29 du *Spectator* (3 avril 1711), avait remarqué, à propos de la musique récitative italienne qui venait de faire son apparition en Angleterre, combien il est nécessaire d'adapter la musique à chaque langue, tant étaient différentes leur tonalité et leur cadence; ce qui l'avait amené à conclure sur le relativisme des règles de l'art: "the Taste is not to conform to the Art, but the Art to the Taste" (phrase citée par Archibald Alison dans l'"Introduction" aux *Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790).

Dans *L'histoire naturelle de l'âme* (1745), premier manifeste matérialiste pour lequel il fut mis au ban de la république

---

51. Rousseau, *Emile ou de l'éducation* (Paris: Garnier-Flammarion, 1966). Livre quatrième, 445.

française des lettres, La Mettrie écrit: “Il est prouvé qu’il n’y a rien de vrai et d’évident à dire en général du goût; et qu’au contraire tout est en quelque sorte relatif aux différents organes des hommes, au siècle et même au pays où l’on vit comme on le voit en Angleterre, en Italie, en Espagne etc... où tous les genres d’art et de lettres sont exécutés avec un goût si différent du nôtre.”<sup>52</sup> Nous avons là la fonction ambivalente du goût, créateur et récepteur, ainsi que le double aspect du relativisme du goût, individuel et général (chrono-historique et géographique).

Comme Rousseau et La Mettrie, David Hume, dans les essais “Of the Standard of Taste” et “The Sceptic,” observe la variété des inclinations personnelles sur le mode lockien de la recherche individuelle du bonheur et note ce double aspect des causes de la diversité des goûts: “The one (source of variation) is the different humours of particular men, the other, the particular manners and opinions of our age and country;”<sup>53</sup> comme Addison, il en donne des exemples précis d’incompatibilité: musique italienne / musique écossaise; théâtre ancien / public contemporain.

Partant de ce principe hédoniste de la variété des goûts, Hume élimine “the principle of the natural equality of tastes” et pose la question de l’existence d’une norme du goût, qui fait l’objet de son essai “Of the Standard of Taste.” Cette tentative d’établir une règle, qui concilie “the various sentiments of men,” semble contredire les affirmations anti-rationalistes préalables de Hume, ainsi que le principe même sur lequel cette variété repose. C’est ce paradoxe qui a conduit certains critiques à dénoncer l’ambiguïté, voire l’absurdité de la thèse humienne du goût dans

---

52. La Mettrie, *Histoire naturelle de l’âme*. Cité par Annie Becq 472.

53. Hume, “Of the Standard of Taste,” *Essays* 243.

cet essai.<sup>54</sup> Or, le Hume de l'essai n'est pas le Hume sceptique du *Treatise* ou des *Enquiries*: Son refus de justifier tout sentiment du fait de sa non-référentialité et d'accepter la non-disputabilité des goûts proverbiale, s'oppose à son affirmation antérieure que le sentiment est à lui-même sa propre norme et que le goût n'est pas disputable. Faut-il donc voir dans l'essai, comme K.Gilbert, "un retour aux normes néo-classiques de son époque?"<sup>55</sup> Afin de répondre, résumons les points majeurs de la thèse de Hume sur la norme du goût: 1) Les principes du goût, dépendant de ceux de la nature humaine, sont universels; 2) les variations du goût dépendent des variations des capacités des individus et des circonstances dans lesquelles ils se trouvent; 3) c'est le degré de la finesse du goût ou "delicacy of taste," ainsi que la pratique ("practise"), la comparaison ("comparison") et l'absence de tout préjugé ("prejudice") qui déterminent la valeur du vrai critique, capable de reconnaître la beauté: "and the joint verdict of such, wherever they are to be found, is the true standard of taste and beauty."<sup>56</sup>

En somme, la norme du goût est tout aussi empirique que les règles de l'art et, comme elles, n'est déterminée, ni a priori, ni par des raisonnements abstraits, mais par l'expérience, c'est-à-dire, par l'observation de ce qui a plu universellement: "what has been universally found to please in all countries and ages."<sup>57</sup>

Peter Kivy et Renée Bouveresse montrent que le cercle dans lequel cette théorie de la norme du goût semble d'abord enfermée (ne sont juges compétents de la beauté que ceux qui ont du goût) est brisé, d'une part, par cette détermination expérimentale des

---

54. Voir sur ce point Renée Bouveresse, *L'expérience esthétique* (Paris : A. Colin, 1995) 252, 265.

55. Bouveresse 252.

56. Hume, "Of the Standard of Taste," *Essays* 241.

57. Hume, *Essays* 231.

critères de la beauté universelle et, d'autre part, par le fait que le critique est aussi évalué par des critères généraux, non spécifiques du goût (pratique, comparaison, absence de préjugé).<sup>58</sup>

Ce sont ces différents éléments qui permettent en outre, de cultiver la "délicatesse du goût" ou de l'imagination, afin d'atteindre cette perfection du goût qui consiste en "a quick and acute perception of beauty and deformity" et qui, selon Hume, "is the source of all the finest and most innocent enjoyments of which human nature is susceptible."<sup>59</sup>

Ajoutons au point de vue de Renée Bouveresse, que Hume distingue le goût personnel, qui ne peut être disputé parce qu'il n'a d'autre norme que le plaisir qu'il procure, du goût critique, dont la norme, tout aussi empirique, est universelle.<sup>60</sup> La théorie du goût de David Hume n'est donc ni une théorie néo-classique ni une théorie sceptique, puisque la norme qu'il définit est à la fois subjective et expérimentale.

Cette antinomie du goût particulier et du goût général, individuel et universel, que les critiques contemporains ont analysée comme rétrécissant l'expérience esthétique à une expérience "auto-subjective" ou "monadique" et, de ce fait, empêchant Hume d'accéder à la modernité, sera résolue par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* (1790). Les études du criticisme kantien sont nombreuses: essayons seulement de résumer ce qui, dans sa définition du jugement de goût, transcende l'antinomie humienne, subjectif / universel.

Partant des mêmes principes de subjectivisme et d'hédonisme que les empiristes, Kant distingue catégoriquement la "sensation objective," liée à la représentation de l'existence d'un

---

58. Bouveresse 266.

59. Hume, "Of the Standard of Taste," *Essays* 236.

60. *Essays* 149-50.

objet, donc à sa connaissance, de la “sensation subjective,” liée à la satisfaction que suscite la seule représentation de cet objet, et qu’il nomme “sentiment.” Le jugement esthétique, qui s’oppose au jugement logique, est un jugement contemplatif, de goût pur, c’est-à-dire, déterminé par un plaisir désintéressé et libre de tout concept et de toute finalité: “Le goût est la faculté de juger d’un objet ou d’un mode de représentation, sans aucun intérêt, par une satisfaction ou une insatisfaction. On appelle beau l’objet d’une telle satisfaction.”<sup>61</sup> Deuxièmement, Kant distingue le beau de l’agréable: l’agréable, fondé sur un intérêt personnel, varie selon les goûts particuliers et “il serait folie d’en disputer;” en revanche, on peut disputer du jugement du beau qui, bien que singulier, peut prétendre à une valeur universelle: “Est beau ce qui plaît universellement et sans concept.”<sup>62</sup> Troisièmement, les idées de norme et de perfection, étant des concepts, ne peuvent être appliquées ni à la beauté, ni au jugement de goût, dont le “principe déterminant est le sentiment du sujet.”<sup>63</sup> La norme du goût ne peut donc qu’être “idéale,” puisque le principe de sens commun qui la fonde est “l’imagination.”

Si Kant rejette la possibilité d’établir une norme du goût et transcende l’antinomie humienne par “l’universalité subjective du jugement esthétique,” sa distinction goût-agréable / goût-beau, n’est pas sans rappeler la distinction humienne analysée plus haut (goût personnel / goût critique); et sa définition du “critérium empirique” de la beauté et du goût est voisine de celle de Hume: “l’unanimité, aussi parfaite que possible, de tous les temps et de

---

61. Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A.Philonenko (Paris: Vrin, 1993) 73.

62. *Critique* 83.

63. *Critique* 100.



tous les peuples concernant le sentiment donné dans la représentation de certains objets, est le critérium empirique ....”<sup>64</sup>

De Locke à Kant, de l'idée hédoniste et relativiste de la beauté et du goût, au jugement de goût subjectif universel, l'évolution de la notion de goût passe par la subjectivité retrouvée, et l'avènement de l'esthétique moderne par la dissociation kantienne entre épistémé et esthétique (ce que Baumgarten n'avait pas su accomplir dans le premier volume de son *Aesthetica* de 1750). Si David Hume ne participe pas à cette dissociation, du moins de façon explicite, nous pouvons cependant conclure que sa théorie psychologique du goût individuel, dans le prolongement de l'hédonisme lockien, et sa thèse expérimentaliste de la norme du goût universelle, avaient fini de “renverse(r) de fond en comble toute la structure de l'esthétique classique.”<sup>65</sup> Dans *L'expérience esthétique*, Renée Bouveresse voit même en Hume le précurseur des thèses contemporaines de la psychologie expérimentale qui confirment la thèse humienne de la norme du goût comme consensus sur l'œuvre d'art, ainsi que des théories modernes de “l'œuvre d'art authentique,” définie par Mikel Dufrenne comme le chef-d'œuvre universellement tenu pour tel.<sup>66</sup>

Le paradoxe humien et sa résolution par Kant, dépassant le simple relativisme subjectif des empiristes, confèrent au goût une valeur de relativité historique. Ainsi l'antinomie du goût introduit l'antinomie de l'histoire qui subsume les individus sous diverses catégories: classes, races, peuples ou nations; c'est l'antinomie de

---

64. *Critique*. Remarquons que Kant reprend l'idée du “désintéressement” introduite au début du siècle par les penseurs britanniques. Voir sur ce point Jerome Stolnitz, “The Origin of ‘Aesthetic Disinterestedness,’” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (Winter 1961).

65. Wittkower. Cité par Bouveresse 22.

66. Bouveresse 268.

toutes les histoires qui naissent avec la “nouvelle science” du goût: histoire du genre humain (Lessing et Kant), histoire littéraire universelle (Herder et Goethe), histoire de l’art (Winckelmann).

L’histoire du goût, en somme, est l’histoire de la “culture,” c’est-à-dire, de la cultivation du goût, qui distingue le peuple “barbare” du peuple “civilisé” et qui permet aux classes bourgeoises d’accéder aux valeurs aristocratiques.

L’histoire du goût, c’est aussi l’histoire de l’individu / sujet qui affirme sa liberté individuelle et confirme l’unicité de “sa manière d’être au monde”<sup>67</sup> ou, comme l’écrit Montesquieu dans *l’Essai sur le goût*, qui “étend la sphère de sa présence.”<sup>68</sup>

Le goût, paradigme de cette révolution philosophico-esthétique qu’est l’avènement de “l’expérience esthétique,” joue donc le rôle d’interface culturelle dans l’histoire de la philosophie et des civilisations européennes au siècle des Lumières.

---

67. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l’expérience esthétique*. 3<sup>e</sup> ed. (Paris: PUF, 1992) 98.

68. Montesquieu 17.



## Pursuing the Inimitable: Winckelmann and the Legibility of Style

*Steven D. DE CAROLI*  
*University of Binghamton (New York)*

In 1755, in an initial printing of only fifty copies, Johann Winckelmann issued his first publication which appeared as a pamphlet bearing the title *Gedanken ber die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, and it is within this work that the paradox of imitation is given explicit formulation. Winckelmann writes: “The only way for us to become great, or, if this be possible, inimitable [*unnachahmlich*], is to imitate the ancients [*die Nachahmung der Alten*] (Winckelmann, *Reflections* 5).” Formulated in this manner the prescription appears to confound its realization. If one were to adhere to Winckelmann’s demand and faithfully appropriate the qualities of the ancients through imitating them, one might soon be persuaded that the singular greatness of the ancients, their inimitable quality, is in fact threatened by the very demand of which they are the guiding criteria. If the inimitable, that which is *unnachahmlich*,

stands as the sign of greatness as this passage maintains, adequate fulfillment of the demand to achieve this greatness through imitation, through *Nachahmung*, entails the gradual corruption of the very criterion by which greatness is measured. This rule for achieving greatness—a mandate which is neither original to Winckelmann nor limited even to the eighteenth century, but which finds in Winckelmann an extraordinarily *historical* expression—is undone precisely by the adherence the rule obligates. It is by following the rule that the criteria upon which the rule grounds its legitimate claim to be followed is undone. By responding to the rule with an unmitigated compliance the rule surrenders its legitimacy. The singular and un-imitable (*un-nachahmlich*) status of the ancients which lends authority to their role as a model for behavior is precisely that which must be overcome if the demand of the rule is to be entirely satisfied. The more proficient one is in imitating the ancients the more their stature is diminished by demonstrating an exception to their inimitable quality.

To make this point more lucid one might reformulate the paradox. The rule which reads, “imitate the ancients” might be rewritten to read, “imitate the inimitable.” The rule given in this formulation remains legitimate only insofar as it is *not* adequately followed, only insofar as imitation has *not* occurred. Only in failing to successfully imitate the ancients does their inimitability remain undiminished. To succeed would demonstrate that the inimitable, which one has been asked to imitate, is in fact not inimitable at all. The nearer one approaches compliance with the rule the more quickly the criteria for achieving that compliance dissolves. The form in which the rule is presented is unstable. It is, in other words, at odds with itself.

But there is a second, equally fragile way of composing Winckelmann’s demand. One could formulate the rule in its more

complete configuration by including the promise that triggers this demand. In this case the rule would read: “imitate the ancients *so that you will become great*.” This too, however, can be simplified and rewritten in the form: “imitate the inimitable so that you will become inimitable.” Here the predicament falls on the side of the promised results for it is by imitating that one attains inimitability. The means by which one achieves this outcome, i.e. imitation, is in turn denied by the quality of that outcome, i.e. inimitability. Once again the rule, insofar as it is complied with, is untenable.

Thus, one finds in Winckelmann’s concise statement two associated dilemmas and in both cases it is the *form of the rule* that is at risk.

The paradox of imitation, at least as it appears in Winckelmann, is articulated in these two enigmatic relations, but Winckelmann is by no means alone in formulating the practice of imitation in this way. Sir Joshua Reynolds—but one in a long tradition of commentators on imitation and its central role in facilitating a pedagogical engagement with the fine arts—in a lecture presented before the members of the Royal Academy on December 10, 1774 arrives at much the same dilemma: “I am ... persuaded,” he remarks, “that by imitation only, variety, and even originality of invention, is produced” (74). As in the case of Winckelmann, the statement promises something it seems to simultaneously foreclose. What is at issue is not the practice of imitation itself but the destination at which it purports to arrive. Originality via imitation seems unfeasible. While an imitation might theoretically achieve a perfect replication of its exemplary model, reproducing each detail with precision, the claims of both Reynolds and Winckelmann go further. In both cases imitation yields not parity, nor identity, but “originality of invention” and the “inimitable.”

This perplexity did not go unnoticed by Reynolds who further into his lecture addresses the issue by delineating a noteworthy distinction between two types of imitation which begins to shed light on the peculiarities involved and suggests an approach to understanding Winckelmann's paradoxical formulation. He writes: "A man is as little likely to form a true idea of the perfection of the art, by studying a *single* artist, as he would be to produce a perfectly beautiful figure, by an exact imitation of any *individual* living model" (82, emphasis added), and with further elucidation: "He, who confines himself to the imitation of an *individual*, as he never proposes to surpass, so he is not likely to equal the object of his imitation. He professes only to follow; and he that follows must necessarily be behind" (82, emphasis added).

In both passages imitation in the form of a slavish fidelity to a single model is disparaged as incapable of distinguishing itself, in both quality and relation, from the object which serves as its model. This lesser form of imitation is, of course, customarily referred to as copying. In contrast, Reynolds speaks of another, higher form of imitation which while it is akin to the copy distinguishes itself by taking as its model neither an individual object nor a single artist. It is a crucial difference. What this higher form of imitation adopts as its model is not a single work of art but an array of similarly paradigmatic works, e.g. the works of the ancients as a totality. If one rereads Winckelmann's formulation in light of this synthetic approach it is easy to infer that he too, when he states that one ought to "imitate the ancients," is referring not to single exemplary Greek artifacts but to Greek art as a conglomerate whole. While the copy attends to a single object, imitation properly addresses itself to a *range* of exemplary objects and, within Winckelmann at least, this range

of objects is composed of a collection of artifacts produced within a distinct *historical* epoch.

It is therefore, not surprising to find in the opening paragraph of Winckelmann's celebrated four volume *Geschichte der Kunst des Alterthums*, in a summary remark pertaining to the methodological approach his work will adopt, the statement that:

In both parts [of the *Geschichte*] the principle object is the essential [in] art, on which the history of the *individual* artist has little bearing [*in welches die Geschichte der Knstler wenig Einflu hat*]; the reader, therefore, need not expect to find here those details which have been gathered together on this point by others.(Winckelmann, *History* 3, emphasis added)

The passage marks the point at which Winckelmann parts company with traditional, biographical histories. He refrains from telling the stories of individual artists (*Knstler*) and instead takes up the decidedly more prodigious narrative of artistic development independent of individual personalities. It is this early reluctance to consider individual lives as having a consequential bearing on aesthetic history that opens the way for his most extraordinary proposal: that objects are capable of telling their own stories, that, independent of any attribution to a particular artist, the works themselves narrate their own development by way of the aesthetic characteristics they display in their design. Aesthetic details, at least to the trained eye, are understood as always also historical details. So as with imitation, which is distinguished from copying by its refusal to take "a single artist" as its model, so too Winckelmann's proposal for a history of art likewise avoids a relation to "the individual artist" so as to treat its proper subject all the more adequately. The semblance is not incidental.



But the question still lingers, what, if not individual works of art, does the imitator imitate? What, quite simply, does Winckelmann intend as the proper object of imitation? For one to imitate that which endures beyond the works of individual artists, as Reynolds instructs, one must be capable of thinking the thought of artistic beauty as something distinct from the discrete artifacts that embody it. Beauty must be understood as persisting beyond, or perhaps between, particular objects, as something which evolves over time, and if we follow Winckelmann, as something which develops in accord with broad historical trends independent of the discreet decisions of individual artists. It appears then, that this *historical* conception of beauty, the object of Winckelmann's four volume *Geschichte der Kunst des Alterthums*, is also the proper object of imitation about which Winckelmann speaks.

For Winckelmann the very idea of a form of imitation motivated by the promise of inimitability emerges out of the theoretical possibility of thinking of beauty in terms of history, i.e. in terms of culture rather than in terms of individual authors. And this idea of beauty as an historical object, this idea of beauty which is also that which imitation takes as its proper object, is invoked by a very specific terminology, that is, by the concept of *style*. Greek art is, therefore, presented as the model for imitation only insofar as art in general has been understood from the vantage of stylistic development. Only by being analyzed in terms of style, a quality which is both beautiful and historical, can the object of art be the source of a demand for imitation which does not result in a mere copy. And it is precisely this stylistic quality of beautiful objects that Winckelmann's *Geschichte der Kunst des Alterthums*, with all its attention to detail, sets out to document. Winckelmann writes, famously, and in the outline of the project on which he is about to embark, that: "*The History of*

*Art* is intended to show the origin, progress, change, and downfall of art, together with the different styles [*verschiedenen Stile*] of nations, periods, and artists, and to prove the whole, as far as it is possible, from the ancient monuments now in existence” (Winckelmann, *History* 3).

Proving this stylistic whole, i.e. the task of coming to know what a particular style (*Stile*) is comprised of and what characteristics it is identified by, became the task of art history which surfaced in its incipient disciplinary form at the end of the eighteenth century. The burgeoning discipline of art history, as a professional, university-based tradition within the German-speaking academy, in part grew out of an engagement with Winckelmann’s stylistic approach to beauty and utilized it to determine the boundaries of a disciplinary space between the strictly formal demands of philosophical aesthetics and the archaeological techniques of antiquarian scholarship. Winckelmann’s understanding of *Stile* fixed a link between the visual arts and cultural history which gave art history its distinctive focus, its appropriate object of study. To imitate was to imitate this *Stile*, and to do so was to participate in art insofar as art participates in history. To understand this relation, to make sense of what imitation means as a *practical* response to beauty, was to comprehend not simply art, but an “art history.” As Jacob Burckhardt put it in 1843 for an encyclopedia article on the history of art, “The history of style ... begins with Winckelmann, who was the first to distinguish between the periods of ancient art and to link the history of style with world history. It was only after him that art history became a branch of cultural history” (Potts 70).

The unique contribution of Winckelmann to aesthetic thought was that he gave beauty a history; he transformed ancient objects, those artifacts exhumed from the dirt, into moments of history, and in doing so took the transcendent notion of an ideal

beauty fashioned by metaphysics and deposited it, irrevocably, within the immanent course of human history. If there was an ideal beauty its form would be found among human artifacts, not among metaphysical ideas or Platonic forms, and therefore, if one wished to produce great work the paradigm one imitated was *not* an idea nor a concept, but a tangible object whose stylistic quality was expressed nowhere as adequately as on its tooled surface.

There is in Winckelmann no aesthetic ideal which is outside of history, no purely mental concept that approaches in thought what the *Farnese Hercules* or the *Apollo Belvedere* embody in material form. It is for this reason that Winckelmann ends his 1763 *Abhandlung von der Fhigkeit der Empfindung des Schnen in der Kunst* with both frustration and a plea: frustration that beauty cannot be adequately described in words and a plea to the reader that if they wish to know beauty they must abandon textual descriptions and conceptual formulas and confront it face-to-face. He concludes:

This can be considered to be sufficient for the intention of this outline, which is meant to be general. The greatest clarity cannot be given to things which rely on feeling, and here not everything can be taught in writing [*und heir lt sich schriftlich nicht alles lehren*], as, amongst others, is proved by the criteria which Argenville presumes to give in his lives of the artists about drawings. Here it is stated: Go hither and look [*gehe hin und sieh*]. (Winckelmann, *Essay* 103)

The imperative to look for oneself, to *gehe hin und sieh* was realized by tourism. If one wanted to imitate art, and if to imitate art involved an imitation of style, and furthermore, if style was communicated not in words but through experience, then travel was essential. To encounter ancient objects was not merely to see beautiful artifacts, but to see history itself. The trans-national

migration of the Grand Tour, at least in its later period, not only assisted in codifying the values of neo-classicism celebrated by Winckelmann and accustomed travelers to the relationship between taste and history, it also served to bring the discussion of history into the realm of experience. The artifacts of Rome made history empirically accessible. These antiquarian objects were, above all, visible and those empirical, face-to-face encounters prized by European travelers fostered a relationship to the past that was as experiential as it was theoretical. The accumulated memories of these travel experiences became memories of the historical past *as such*; coalescing into a collective European nostalgia not simply for the distant past but for a past which, due in no small part to the attention paid to the concept of *Stile*, was both contemporary and explicitly aesthetic.

By addressing the past in terms of aesthetic style antiquity remained pertinent to the Enlightenment not merely because it fostered an awareness of ancient history but because in doing so it also conveyed to observers trans-historical lessons about taste, judgment, and culture which academic philosophy—due to its unwillingness to consider cultural history as relevant to epistemological and axiological questions—had hitherto been slow to provide. The notion that beauty had an ideal form and that this form was present in history suggested that the aesthetic ideal was also universally applicable, i.e. *something which could be made the subject of a general rule*. It was the rule of imitation, which appears over and over again in eighteenth-century discussions of aesthetic education, which took as its subject the universal applicability of an ideal beauty, and in so doing implicitly appealed to a universal subject to whom that rule would apply.

It is this universal subject, the subject of a general rule of imitation conceived in alliance with a universal history of beauty and its stylistic development, which ultimately returns us to the

paradoxical form of the rule of imitation: once again, “The only way for us to become great,” Winckelmann writes, “or, if this be possible, inimitable, is to imitate the ancients (Winckelmann, *Reflections* 5).” The rule demands that one imitate precisely that which is itself inimitable, but as we have seen this inimitable object, which Winckelmann associates with the greatness of the ancients, is not strictly speaking an object at all, but rather a certain aesthetic style, a quality that persists *between* objects. It is, in other words, not an object but a relation. While the copyist must conform to the literal demands of the object, the imitator need only be faithful to the relational qualities of style. In this way, imitation (*Nachahmung*), in as much as it reproduces a style (*Stile*), leaves open the possibility for originality and does so *even under the form of a rule*. Even though the form of the rule is entirely prescriptive, it concedes, in its paradoxical formulation, the impossibility of ever being adequately followed, and this in turn allows for a necessary break with the rule which, unexpectedly perhaps, permits originality. This breaking point is at once an *abandonment of the rule and its fulfillment*.

In describing judgments of taste in the *Kritik der Urteilskraft*, Kant invokes much the same situation when he speaks of taste as a “lawfulness without a law [*Gesetzlosigkeit ohne Gesetz*]” (Kant, *Critique* 92). As in Winckelmann, the rule seems to extend beyond its possible sphere of application. Even without a law (*Gesetz*) there is a lawfulness or legality (*Gesetzlosigkeit*), even after the rule is abandoned it achieves its fulfillment. In both cases it is the possibility of achieving originality that is at issue, and more specifically an originality which, while it occurs in the absence of a rule, nevertheless conforms to the spirit of a rule. To quote Kant again, it is a “*lawfulness without a law* (emphasis added).”

By way of conclusion then, I would like to suggest that in the paradoxical form of the rule of imitation, and particularly in concert with the history of aesthetic style, what the rule regulates is not a specific demand but a domain in which such a paradoxical demand becomes possible. Over and over again in eighteenth-century discussions of aesthetic education, imitation is prescribed as the means to originality and in each case what is left unspoken is any acknowledgement of the discursive arrangement that makes it possible for that paradoxical formula to be considered plausible. What I am contending is that the rendering of beauty as an historical object facilitates this plausibility in as much as it attributes distinct importance to the concept of style. The rule of imitation, particularly as it appears in Winckelmann's writings, but perhaps even more generally, is regulative not because it commands and proscribes, not because it simply requires imitation, but because it first of all invokes the sphere of its own reference which it does by implicitly adopting an historical perspective, a perspective exemplified by Winckelmann's *Geschichte der Kunst der Alterthums*. In its operation the rule both stabilizes and presupposes the conditions of this reference which Winckelmann's historical treatment of style helped construct.

So there is a substantial affiliation between Winckelmann's historical methodology and the imperative to imitate the ancients. They are cut from the same discursive cloth. In both cases their object is style, and in both cases style involves beauty never treated in the form of a single artist or artifact. If style is, as we have seen, the proper object of late eighteenth-century notions of imitation, and in particular the demand for imitation as it figures in Winckelmann's *Gedanken ber die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, the way one comes to understand what style is, and hence what the proper

object of imitation is, is by means of the type of historical methodology Winckelmann inaugurates. Winckelmann's historical method gives the rule of imitation its object. In confronting the question of beauty from the vantage of history Winckelmann and those who followed his lead expanded the concept of style into a full-blown historical category, i.e. into *something of which there can be a history*. Style as such has no identity outside of this history. Its status as an object of both study and imitation varies in direct proportion with the institutional relations that invest it. Its nature as a practice, as that to which the rule of imitation refers, depends on the institutions, the texts and the agents which define it and set it to work. It is only within these discrete and definite conditions of existence that aesthetic style, as the material of a cultural history and as the object of artistic imitation, is made both meaningful and legible. Its history has no a priori unity, no permanence or truth beyond its collected enunciations. And it is this collection of enunciations, of which Winckelmann is but an important fraction, we must study—not style as an object itself—to comprehend the role of imitation as a practical, and for this no less paradoxical, response to the historical treatment of beauty. Thus, Winckelmann's history does not merely *narrate* the transformations of style across historical epochs, rather it effectively *produces* style as an object of that history, and in so doing occasions the possibility of an imitation not shackled by the merely reproductive processes of copying.

## WORKS CITED

- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Prussia, 1790.
- , *Critique of Judgment*. Trans. Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett, 1987.
- Potts, Alex. *Flesh and the Ideal*, New Haven: Yale Univ. Press, 1994.
- Reynolds, Sir Joshua. *Discourses on Art*. 1769-1790. New Haven: Yale Univ. Press, 1997.
- Winckelmann, Johann J. *Gedanken ber die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. Dresden, 1755.
- , *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*. Trans. Elfriede Heyer and Roger C. Norton. New York: SUNY Press, 1987.
- , *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Rome, 1764.
- , *History of Ancient Art*. Trans. G. Henry Lodge. New York: Frederick Ungar Publishing, 1968.
- , *Abhandlung von der Fhigkeit der Empfindung des Schnen in der Kunst, und dem Unterrichte in Derselben*. Dresden, 1763.
- , "Essay on the Beautiful in Art," *Winckelmann's Writings on Art*. Ed. David Irwin. New York: Phaidon Publishers, 1972.





# Langues des voisins et stéréotypes: la comparaison des langues au XVIII<sup>e</sup> siècle

*Gerda HAßLER*  
*Université de Postdam*

## **1. UN CAS PARTICULIER ET NÉANMOINS TYPIQUE: LE JUGEMENT D'ETIENNE MAYET SUR LA LANGUE DES VOISINS**

Dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les occasions de porter des jugements sur les langues des voisins se multiplièrent. Ainsi, un certain Etienne Mayet, né à Lyon, fils d'un marchand de tissu et devenu successeur de son oncle comme directeur des manufactures de soie en Prusse, avait écrit, en 1784, un mémoire pour le concours de l'Académie de Berlin sur l'universalité de la langue française. La comparaison qu'il effectue entre la langue française et les langues anciennes et modernes n'était pas en faveur de la première:

La Langue Française par exemple, n'a pas encore osé se parer des formes propres à exprimer les différents rapports métaphisiques que la langue Latine indiquoit avec tant de précision par les différentes

terminaisons de ses cas. Elle n'a osé s'approprier le système ingénieux de nuances, qui par de simples terminaisons caractérise tous les temps des verbes latins *amavi, amaveram*. Elle ne s'est pas encore permis de soustraire dans les propositions les sujets *pronominaux* pour ne les annoncer que par la livrée seule du verbe concordant, *amo, amas, amamus, amatis*. Elle ne s'est pas encore efforcée d'individualiser le nom par l'Ellipse de l'article, *tempus clarescit*, Le temps s'éclaircit. Elle ne s'est pas encore avisée d'indiquer par un cas du participe le verbe subordonné à une phrase principale, *Creo eum venturum*, je crois qu'il viendra; Elle ne s'est pas encore arrogé le droit d'invertir l'ordre analytique de sa construction pour placer librement et selon les règles de l'harmonie seulement, les différentes parties constitutives d'une proposition, *Césarem occidit Brutus*, Brutus a tué César. Si nous la comparons à ses sœurs, elle ne sauroit entrer en parallèle, pour la majesté, avec la Langue espagnole; elle ne sauroit disputer à la Langue portugaise sa supériorité pour la force de la diction; elle ne sauroit lutter avec la Langue italienne pour l'aménité et le Chant.<sup>1</sup>

L'exemple de Mayet, un bourgeois qui, par les circonstances de sa vie, est incité à apprendre la langue des voisins et à porter un jugement sur les qualités de sa langue maternelle, n'est certainement pas courant au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais sa contribution au concours de l'Académie est plutôt représentative par son caractère non-professionnel. Les concours académiques du XVIII<sup>e</sup> siècle avaient un avantage important: ils étaient anonymes, ce qui renforce le caractère sériel des réponses dont les auteurs sont

---

1. Manuscrit I-M 799, Bl. 23. Les manuscrits des concours cités sont conservés dans les Archives de la Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Nous les citons par les cotes de des Archives. Sur le manuscrit cité voir Jürgen Storost, *Langue française – langue universelle? Die Diskussion über die Universalität des Französischen an der Berliner Akademie der Wissenschaften. Zum Geltungsanspruch des Deutschen und Französischen im 18. Jahrhundert* (Bonn: Romanistischer Verlag, 1994) 292-93.

souvent inconnus ou dont les textes sont reconstruits par la recherche textuelle et historique. On présentait son mémoire avec une devise placée en en-tête et cette devise se répétait dans une enveloppe cachetée. Ce n'était que dans celle-ci que le nom de l'auteur était mentionné. Ainsi, après attribution du prix par un jury constitué de plusieurs académiciens, on ne connaissait que les noms des vainqueurs et des mémoires mentionnés honorablement, les autres enveloppes étaient brûlées. Souvent des auteurs présentaient des mémoires sur plusieurs questions et dans plusieurs académies. Notre Etienne Mayet avait déjà présenté un mémoire, à l'âge de 19 ans, lors du concours sur la question de l'origine des langues finalement gagné par Johann Gottfried Herder. Mayet ne se lassa pas d'écrire d'autres mémoires, il concourut même sur la question importante *Est-il utile de tromper le peuple? Concours de la classe de philosophie spéculative de l'Académie des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin pour l'année 1780*. Juste après cela il s'occupa du sujet proposé par *Académie des sciences, belles lettres et des arts de Lyon* en 1780 et reconduit en 1782, ce pour quoi l'Académie de sa ville natale avait suivi un conseil de l'abbé Raynal: Quels ont été les principes qui ont fait prospérer les manufactures qui distinguent la ville de Lyon? Quels sont les faits qui peuvent leur nuire? Quels sont les moyens d'en maintenir et d'en assurer la prospérité?

## **2. LES CONCOURS SUR DES QUESTIONS LINGUISTIQUES À L'ACADÉMIE DE BERLIN**

### **2. 1. L'influence réciproque des langues et des opinions**

Le but pratique de ce concours, qui avait valu un accessit à Mayet, était beaucoup plus représentatif des Académies européennes que les questions linguistiques auxquelles il avait

répondu à Berlin. L'Académie de Berlin avait la particularité d'avoir une classe spéculative à côté de celles de mathématiques et physique, d'histoire et de philologie classique et de belles-lettres. On posait chaque année une question, et les différentes classes avaient le droit de les proposer à leur tour. Dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, cinq questions étaient consacrées aux problèmes du langage, dont quatre proposées par la classe de philosophie spéculative. La cinquième que je n'évoquerai pas ici, fut proposée en 1793 par la classe de Belles-Lettres et portait sur l'illustration de la langue allemande. Il ne s'agissait donc pas d'une simple discussion sur les avantages d'une langue dans le domaine de la communication, mais de la solution philosophique de problèmes reliés à la nature de l'homme.

Le premier concours sur un problème linguistique, annoncé pour 1759, portait sur le sujet suivant: quelle est l'influence réciproque des opinions du peuple sur le langage et du langage sur les opinions? Après avoir fait percevoir, comment un tour d'esprit produit une langue, qui donne ensuite à l'esprit un tour plus ou moins favorable aux idées vraies, on pourrait rechercher les moyens les plus praticables de remédier aux inconvénients des langues.

On envisageait, bien sûr, les avantages et les désavantages d'une langue en tant que moyen de communication, mais de façon plus importante encore son rôle pour la pensée, les opinions, le développement des sciences, bref pour le développement des capacités cognitives de l'homme. Il y avait, cependant, aussi une dimension historique de la question proposée. C'étaient tout d'abord certaines opinions, certaines manières de penser qui s'exprimaient dans les langues. Celles-ci contribuèrent à stabiliser les opinions, qui de cette manière, pouvaient devenir des préjugés. Cette hypothèse n'était pas nouvelle, elle faisait partie de la discussion sur les problèmes linguistiques depuis l'*Essai concer-*

*nant l'entendement humain (Essay concerning Human Understanding, 1690)* de John Locke. Condillac, Du Marsais, Diderot ne sont que les penseurs les plus importants qui aient participé à cette discussion. Cette relation entre le langage et la pensée était donc presque un lieu commun au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et l'Académie de Berlin ne voulait pas la remettre en question. Les mémoires présentés à l'occasion de ce concours furent tous publiés dans un volume, en 1760, c'est-à-dire un an après l'obtention du prix par Johann David Michaelis, un orientaliste de Göttingen. Normalement ce n'était que le mémoire couronné qui était publié aux frais de l'Académie. Il y a une explication facile à cette exception: plusieurs mémoires ne répondaient pas vraiment à la question posée par l'Académie, mais traitaient un autre sujet, notamment l'origine du langage, question qui sera posée pour un autre concours. Il semble que ce sujet était déjà courant en 1759, et l'Académie jugeait digne de publication les mémoires qui y étaient consacrés.

Le volume publié en 1760<sup>2</sup> comprenait donc les textes suivants:

- Précis du Discours qui a remporté le Prix (III-XXIV)
- Beantwortung der Frage von dem Einfluß der Meinungen in die Sprache und der Sprache in die Meinungen; welche den, von der Königlichen Academie der Wissenschaften für das Jahr 1759, gesetzten Preis erhalten hat. Von Hrn. Johann David Michaelis, öffentlichen Lehrer der Weltweisheit in Göttingen und der Königl. Großbritannischen Gesellschaft der Wissenschaften Secrétaire (1<sup>re</sup> pagination, 1-84)

---

2. *Dissertation qui a remporté le prix proposé par l'Académie Royale des sciences et belles lettres de Prusse, sur l'influence réciproque du langage sur les opinions, et des opinions sur le langage, avec les pièces qui ont concouru* (Berlin: chez Haude et Spener, 1760).

- Abhandlung über die Frage Von dem Einfluß der Meinungen in die Sprache und der Sprache in die Meinungen des Volckes (1<sup>re</sup> pagination, 85-124)
- Dissertation sur l'influence réciproque des opinions sur le langage et du langage sur les opinions dans laquelle on a tâché de répondre à toutes les parties de la question proposée par l'Académie royale des sciences et Belles lettres de Berlin, pour l'année 1759 (2 de pagination, 1-48)
- Discours sur la question proposée par l'Académie Royale des sciences et belles lettres de Berlin; Quelle est l'Influence réciproque des Opinions du Peuple sur le Langage, & du Langage sur les Opinions? (2 de pagination, 49-76)
- De mutuo influxu opinionum populorum in linguas, et linguarum in opinionones. (3<sup>e</sup> pagination, 1-12)
- De lingua vulgari opinionum teste et interprete (3<sup>e</sup> pagination, 13-36)
- De linguarum in opinionones et opinionum in linguas influxu (3<sup>e</sup> pagination, 37-64)

Dans la comparaison des avantages et des désavantages des langues, l'auteur du mémoire couronné, Michaelis, avait emprunté à la discussion française un terme qui n'était pas courant dans la discussion allemande: le *génie de la langue*. C'est le caractère particulier de la langue qu'il a en vue, caractère constitué des règles grammaticales et d'un vocabulaire. Ce terme était courant en France depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et il s'employait dans des jugements sur les langues des voisins. Les différences entre les génies des langues se manifestent dans des situations de contact, comme l'avaient constaté, entre autres La Motte, Fénelon et Dubos: "Le traducteur y abandonne même le tour et *le génie de sa langue*, pour suivre servilement celle de son original."<sup>3</sup> "J'avoue que si nous jettions à la haste et sans choix dans nostre langue un grand nombre de mots étrangers, nous ferions du

---

3. Antoine Houdar de La Motte, "De la traduction," *Discours sur Homère* (Paris: Prault l'aîné, 1714) 111.

françois un amas grossier et informe des autres *langues d'un génie tout différent...*"<sup>4</sup> "Ils se laissent abbatre enfin au *génie de notre langue*, et ils se soumettent à la destinée des traductions après avoir lutté contre durant un temps."<sup>5</sup>

Le discours sur le génie des langues comprenait des jugements appréciatifs sur le caractère des peuples qui les parlent. Le marquis d'Argens écrit, par exemple: "Le génie généralement peu vif des allemands, et leur langue plus propre à écrire des ouvrages de science et de morale, que des pièces d'éloquence et de poésie, ont semblé former un obstacle au grand nombre de poètes et d'orateurs parmi eux."<sup>6</sup> Condillac avait déjà constaté un lien entre ce génie de la langue et le génie du peuple qui la parle: "... il est naturel que nous nous accoutumions à *lier nos idées conformément au génie de la langue* dans laquelle nous sommes élevés, et que nous acquérions de la justesse, à proportion qu'elle en a elle-même davantage."<sup>7</sup>

De l'autre côté, les grammairiens rationalistes reprenaient le jugement selon lequel les avantages de la langue française consistaient en sa précision et sa clarté. Ce jugement est présent depuis le XVI<sup>e</sup> siècle et il ne cesse de se répéter au siècle des Lumières:

- 
4. François de Salignac de la Mothe Fénélon, "Projet d'enrichir la langue," *Lettre de l'Académie*. Avec une introduction et des notes [par] l'Abbé Albert Delplanque (Paris: J. de Gigord, 1715) 35.
  5. Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Partie 2. section 35 (Paris: J. Mariette, 1719) 531. 2 vols.
  6. Jean-Baptiste Boyer, marquis d'Argens, *Lettres juives* [1738] Lettre 115 (La Haye: 1755) 329.
  7. Etienne Bonnot de Condillac, "Essai sur l'origine des connaissances humaines" 1746, partie 2, section 1, chapitre 12. *Œuvres philosophiques de Condillac*, vol. 1 (Paris: Presses Universitaires de France, 1947) 94.



Et qui eust pensé, *la langue et poesie françoise* devoir venir au donjon de la *perfection* qu'elles ont obtenu de nostre temps, si une divine fureur n'eust enthousiasmé l'esprit divin du renommé Ronsard, embrasé de l'amour de sa Cassandre?<sup>8</sup>

Mais pour se maintenir en la *perfection qui est requise à nostre langue*, il ne faut point s'alambiquer le cerveau en ceste desreiglee ambition de vouloir inventer des mots: car puis que le poëte escrit pour delecter ceux qui liront ses ouvrages, comment sçauroit il arriver à cela, s'il y mesle à foison de mots inventez de son creu, veu que ce qui est ainsi fraîchement mis au jour comme chose non ouye, apporte ordinairement de l'obscurité avec soy, et que l'obscurité traîne toujours l'ennuy quant et elle.<sup>9</sup>

... on a pû voir le progrez de la langue françoise, laquelle on croit estre maintenant à sa perfection, où il s'en faut peu.<sup>10</sup>

Ce que les étrangers appellent un *défaut de la langue françoise*, est la marque ou plutôt la cause de la *perfection* où elle est parvenuë.<sup>11</sup>

En effet, notre langue me paroît être parvenuë depuis soixante ans à son point de perfection.<sup>12</sup>

Cette naïveté, qui est le propre caractère de notre langue, est accompagnée d'une certaine clarté, que les autres langues n'ont point.<sup>13</sup>

- 
8. Bénigne Poissenot, "Troisième journée," *L'esté* [1583] (Genève: Droz, 1987) 1309.
  9. Pierre de Deimier, *L'Académie de l'art poétique*. Chapitre 15 (Paris: J. de Bordeaux, 1610) 469.
  10. Charles Sorel, *La bibliothèque françoise*. Chapitre 12 (Paris: La Compagnie de libraires du Palais, 1664) 245.
  11. Dominique Bouhours, *Entretiens entre Ariste et Eugène*. Entretien 2 (Paris: S. Mabre-Cramoisy, 1671) 67.
  12. Dubos. Partie 2. section 32. 432.
  13. Bouhours 39-40.

Michaelis continue cette discussion sur le génie des langues et ses relations à la manière de penser des peuples, tout en lui donnant un aspect plus philologique. Il utilise des exemples de langues orientales et fait preuve de connaissances, que, sans doute, ses concurrents n'avaient pas. Une grande partie des influences favorables ou nuisibles qu'une langue a sur la pensée du peuple qui la parle sont dues à l'étymologie, objet préféré des études philologiques de Michaelis. Il commence par une description de l'étymologie comme source de vérités: "On ne sauroit croire combien de bonnes choses sont contenues dans l'Etymologie. Elle est un trésor de bon-sens: elle renferme des vérités qui échappent à la plûpart des philosophes, & qui illustreront un jour le philosophe qui en fera la découverte sans que lui même soupçonne que depuis un temps immémorial elles sont dans la bouche de tout le monde."<sup>14</sup>

La contribution de Michaelis au débat sur le génie des langues et sur l'évaluation des possibilités communicatives et cognitives des langues particulières semble être cette conception "démocratique" de la langue. Dans ce contexte, il est intéressant de rappeler un des ajouts qu'on trouve dans la traduction française, publiée deux ans après le mémoire écrit en allemand dans lequel tout un passage sur le langage des hérétiques, parfois plus proche de la vérité et adopté souvent par les orthodoxes ne figurait pas:

Les langues sont l'amas de la sagesse & du génie des nations, où chacun a mis du sien. Ceci ne s'entend pas seulement des savans, qui au contraire ont souvent un génie borné, que plus souvent

---

14. Johann David Michaelis, *De l'influence des opinions sur le langage, et du langage sur les opinions. Dissertation qui a remporté le prix de l'Académie des Sciences & belles lettres de Prusse, en 1759*, traduit de l'Allemand (Breme: George Louis Förster, 1762) 27.

encore le préjugé empêche de voir, & qui après tout font à peine la centième partie du genre humain. Le simple homme d'esprit y fournit peut-être davantage, & l'homme sans lettres y a souvent d'autant plus de part que ses pensées sont, pour ainsi dire, plus voisines de la nature. *Quelquefois l'Hérétique y contribuera ce que le Docteur orthodoxe se gardera bien de contribuer parce que l'autre pense plus librement, & que son point de vûe est moins compassé. Il arrivera même souvent, que les Orthodoxes les plus acharnés contre les Hérésies, en adoptent pourtant le langage, pourvû qu'ils ignorent la source, dont il est émané.* De l'esprit même des enfans, qui est dans sa première vigueur, & encore vuide de préjugé, il sortira de ces traits heureux, de ces associations hardies d'idées marquées au coin du vrai, espèce de tribut dont ce trésor national s'augmente & s'enrichit.<sup>15</sup> (ajout en italiques)

Die Sprachen sind eine Sammlung der Weisheit und des Genies gantzer Völcker, zu dem ein jeder das seinige gegeben hat: nicht blos der Gelehrte, der oft ein kleines Genie hat, und noch öfter durch Vorurtheile abgehalten wird etwas neues zu entdecken, und am Ende doch nur den hundertsten Theil der Menschen ausmacht, sondern auch der witzige, und der Natur gleichsam näher wohnende Ungelehrte; nicht bos der, dessen Gedancken die Menge annahm, sondern auch der weiter sehende Kätzer; ja das Kind, dessen Genie das lebhafteste, und von Vorurtheilen am wenigsten eingeschränkte ist, und welches oft durch dreiste Associationen der Ideen Wahrheit findet, giebt seinen Tribut zu diesem allgemeinen Schatz des Volckes.<sup>16</sup>

Il est important qu'une langue ait assez de mots pour exprimer tout ce que les hommes peuvent penser en un mot clair et

---

15. Michaelis 27-28.

16. Johann David Michaelis et al., *Dissertation qui a remporté le prix proposé par l'Académie Royale des sciences et belles lettres de Prusse, sur l'influence réciproque du langage sur les opinions, et des opinions sur le langage, avec les pièces qui ont concouru* (Berlin: Haude et Spener, 1760) 15-16.

distinct et permettre l'expression de plusieurs vues sur la chose exprimée. Mais ce n'est pas seulement la disette qui serait un désavantage pour une langue. Quand une langue a plusieurs mots pour exprimer une chose et que tous ces mots donnent une appréciation positive ou négative, le manque d'une dénomination neutre peut consolider des préjugés. C'est le cas de l'allemand qui n'a pas de mot neutre pour exprimer *le luxe*, un sujet très important dans les débats des Lumières. Les mots allemands qui existent, tels que *Ueppigkeit*, *Ueberfluß* contribueraient déjà à la constitution de préjugés contre le luxe.

Il faut donc se méfier des étymologies qui sont bien *un trésor de bon-sens*, mais aussi une source de préjugés. Cette influence nuisible des étymologies, Michaelis veut la limiter en avançant deux arguments. Premièrement

... on peut redresser en quelque façon les étymologies erronées en leur associant des expressions plus justes & plus exactes, que l'on aura inventées pour les mêmes objets. Chacun a ce droit quand il est au fait de la langue qu'il parle: il lui est permis de forger de nouveaux mots et de nouvelles phrases, pourvû qu'elles soient conformes au génie de la langue, & qu'il ne les multiplie pas trop.<sup>17</sup>

Deuxièmement, les étymologies ne sont plus présentes dans la conscience linguistique ni dans l'usage de la langue. Selon Michaelis, c'est *une observation désagréable* qui limite surtout l'espoir qu'on pourrait avoir en l'influence positive des étymologies:

Le trésor des vérités, cachées dans l'Etymologie, devient pour la plupart inutile, soit parce que le sens primitif des mots est tombé dans l'oubli, soit parce que celui qu'ils ont reçu dans la suite est

---

17. Michaelis 150.

devenu si commun que l'on en méconnoit l'étymologie, & qu'on ne les regarde que comme de signes arbitraires. A moins d'avoir fait une étude particuliere de la Philologie & des Antiquités Germaniques, ou d'avoir feuilleté de vieux livres & de vieux documens, conçus en langue allemande, on ignorera toujours que le mot *Eh* ait autre fois signifié une Loi. En Angleterre tout le monde sait que *Law* a cette signification, mais on n'y songe pas en entendant *Son in Law*; & la pensée ne suggere à l'Anglois que la signification de genre: L'étymologie ne porte donc point dans son esprit la vérité qu'elle renferme ....<sup>18</sup>

Nous avons déjà mentionné qu'il y a deux variantes du texte de Michaelis: l'une présentée en allemand et publiée en 1760 avec les autres mémoires, l'autre légèrement remaniée et accrue, traduite en français par Merian et Prémontval. Un des ajouts de la version française concerne l'appréciation des beautés et des richesses d'une langue. Celles-ci ne sont que relatives:

On ne peut gueres porter de décision absolue sur la richesse ou la pauvreté d'une langue: les langues, pour l'ordinaire, ne sont riches ou pauvres que par rapport à certains objets: celle qui est féconde en expressions philosophiques peut être indigente pour ce qui concerne la construction & la manœuvre des vaisseaux: tel seroit nécessairement le cas des Suisses, s'ils avoient une langue à eux.<sup>19</sup>

Dans un autre texte ajouté, Michaelis discute le problème d'une langue universelle à créer pour la communication entre les peuples. Selon lui, une telle langue n'est pas possible parce que tout dans l'évolution de la langue doit suivre des lois démocratiques. Il n'a pas grande confiance en la capacité des savants à

---

18. Michaelis 36-37.

19. Michaelis 71.

s'entendre entre eux. Ils inventent toujours des termes nouveaux qui troublent la communication:

Or je dis que dans une langue qui ne seroit maniée que par les savans, ces variations devroient être plus fréquentes & plus brusques que dans aucune langue nationale vivante. Dans celles-ci tout est Démocratique: les mots ne sauroient perdre leur signification reçue que par le consentement du peuple, & par un usage contraire, qui ne s'introduit que peu à peu; au lieu que chaque auteur dispose en souverain maître du langage technique qu'il veut employer.<sup>20</sup>

## 2. 2. La diversité des langues dans le débat sur l'origine

À la fin de son mémoire, Michaelis avait proposé à l'Académie de poser une autre question, qui – en effet – allait devenir le sujet d'un autre concours: comment une langue pourrait-elle naître parmi des hommes qui n'en avaient pas auparavant; et comment pourrait-elle atteindre sa perfection et son élaboration actuelles? C'est pour le concours de 1771 qu'on posa cette question sous la forme suivante: "En supposant les hommes abandonnés à leurs facultés naturelles, sont-ils en état d'inventer le langage? Et par quels moyens parviendront-ils d'eux-mêmes à cette invention? On demanderoit une hypothèse qui expliquât la chose clairement, et qui satisfît à toutes les difficultés."

Le texte qui invite à traiter le sujet accentue les relations entre le langage et la nature de l'homme. Ce n'est donc plus la perspective philologique de Michaelis, mais un point de vue nettement anthropologique qui domine cette question. Il y avait 31 réponses dont le mémoire de Johann Gottfried Herder qui fut couronné. 24 de ces manuscrits se trouvent encore dans les Ar-

---

20. Michaelis 167.

chives de l'Académie, quelques autres ont été demandés par leurs auteurs, parfois publiés et conservés dans des archives privées. C'est le cas d'un manuscrit de Michaelis, qui cette fois aussi avait présenté un texte, mais sans avoir de succès.

Dans les manuscrits présentés, il y a une forte tendance à démontrer des hypothèses établies par des faits empiriques. Nous sommes en pleine époque de l'empirisme naissant en Europe, et la réflexion linguistique à l'Académie de Berlin ne pouvait y échapper. Il y avait plusieurs approches de l'origine du langage qui se disaient empiriques, par exemple la recherche des vestiges de l'origine du langage dans les langues anciennes: "On voit des vestiges de ce que j'avance, dans la langue hébraïque qui par son antiquité peut être regardée comme un exemple d'une langue primitive. Les personnes y sont exprimées par des lettres ajoutées au commencement, ou à la fin du mot radical et qui paroissent un vestige du pronom personnel joint au verbe."<sup>21</sup>

D'autres auteurs se réfèrent à des langues exotiques pour en déduire des traits généraux propres à toutes les langues. Dans le cas cité, il s'agit de leur caractère régulier et analogique. Les langues ne sont pas de simples imitations, même au Groenland, au Japon, chez les Hottentots, les Oronocs, les Tartares, aux Caraïbes, on parle une langue régulière et analogique:

Une langue qui ne consisteroit qu'en imitations, seroit un vrai monstre, un amas informe de bêlements, d'aboyements, de mugissements, de hurlements, de rugissements, de croassements, de sifflements & de bourdonnements, de sons graves, aigus: brefs & longs. Quel cahos! est il possible d'y supposer des règles & de l'ordre. Y a-t-il au monde quelque langage qui ressemble à ce portrait? En Groenlande, au Japon, chez les Hottentots, les

---

21. Manuscrit I-M 671. 8.

Oronocs, les Tartares, les Caraïbes, tout parle une langue régulière & analogique.<sup>22</sup>

On pourrait prouver par plusieurs citations que le problème des différences entre les langues voisines est présent même dans des mémoires qui traitent un sujet aussi philosophique que l'origine des langues. Il s'agit de constater des différents degrés de perfection, de comparer des vocabulaires selon le critère de la richesse, de juger d'un certain type de construction plus ou moins proche d'une syntaxe supposée naturelle. Finalement, la question de la définition du *génie d'une langue* se pose de nouveau. Consiste-t-il en quelques particularités de la prononciation ou y a-t-il des différences plus profondes? Nous nous limiterons à donner quelques exemples issus des manuscrits:

Alle Sprachen stehen mit den Bedürfnißen der Nation, die sie redet, mit den Gegenständen, die sie intereßiren und zuletzt mit ihren Einsichten in dem genauesten Verhältniß. Daher haben Völker oft einen Mangel an Ausdrücken, wodurch solche Begriffe bezeichnet werden, die wir für angeborne oder nothwendig halten.<sup>23</sup>

... diversos non modo Auctores fuisse, sed diversae quoque naturae et genii, qui variarum harum linguarum prima fundamenta statuerunt, ad quorum normam et analogiam caetera deinde lingua ficta est.<sup>24</sup>

... la construction la plus naturelle, et la plus raisonnable est celle, qui s'approche le plus de la généalogie des idées. C'est une chose étonnante que de voir qu'il y a des langues, qui s'en écartent absolument. Dans la langue Latine, par exemple, & dans l'Allemande le jugement est toujours tenu en suspens dans les constructions extraordinairement irrégulières et longues: on peut perdre dix fois le fil

---

22. Manuscrit I-M 665. 57-58.

23. Manuscrit, I-M 672. 145

24. Manuscrit I-M 674. 3.



des idées, et même l'haleine avant que de saisir la pensée. ... Combien de choses n'a-t-on pas à considérer pour juger de la culture du langage? Le resultat de l'ensemble de toutes les circonstances, qui influent sur une langue, ne seroit-il pas ce que nous appellons le Génie d'une langue? Plus une langue a de rapport avec la nôtre, plus nous en saisissons le génie différent: et plus les determinations d'une langue sont compliquées, plus il est difficile d'en attraper le génie. Il est plus difficile d'atteindre cette perfection, qu'on ne le croit: fort souvent on croit connoître le génie d'une langue, et on n'en sait que la prononciation.<sup>25</sup>

Die Verschiedenheit der Regeln [...] machen die Syntaxen der besonderen Sprachen aus. Hieraus sieht man, daß die Syntaxen sehr von einander auf unzählige Arten verschieden seyn können, und daß auch dieser Unterschied in den Sprachen selbst eine große Verschiedenheit hervorbringen müße. Diese Unterschiede machen das Genie der Sprache aus.<sup>26</sup>

Le dernier manuscrit de cette série que je voudrais mentionner est écrit par l'auteur italien Francesco Soave, connu comme un des représentants de l'école sensualiste en Italie. Le manuscrit écrit en latin a été traduit et publié plus tard en italien et il s'inscrit dans la tradition de la *Questione della lingua*. Soave avait reçu un *accessit* de l'Académie, c'est-à-dire, que son mémoire a été mentionné honorablement sans qu'on lui ait décerné le prix. Dans son mémoire, Soave utilise une hypothèse déjà connue de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac. Il suppose que deux enfants qui grandissent en dehors de la société se créent une langue. Le début de cette langue serait l'imitation des sons émis par les animaux qui servaient de dénominations pour ceux-ci. Cette hypothèse lui permet d'élaborer un

---

25. Manuscrit I-M 678. 23-25.

26. Manuscrit I-M 681. 141.

jugement sur une évolution naturelle dans le développement des pensées et du langage.

D'autre part Soave revient à la question déjà posée en 1759 quand il reprend l'idée d'une relation entre le vocabulaire et les opinions du peuple. Le fait que les peuples sauvages n'aient pas de mots propres qui répondent à ceux de *vertu, justice, liberté, reconnaissance, ingratitude*, n'est pas important en soi, mais renvoie au manque de notions respectives. C'est une réalité culturelle et anthropologique qui se déduit des faits linguistiques donnés et qui devient plus importante pour quelques auteurs de mémoires, que la question de l'origine elle-même.

### **2. 3. L'universalité de la langue française mise en question**

On est donc revenu, même dans un contexte anthropologique, à la diversité des langues qui correspond à une diversité de pensées et de cultures. L'Académie de Berlin s'occupe de cette question sous un aspect très particulier, celui de l'universalité de la langue française. C'est ce qu'on oublie facilement quand on prend le nom de Rivarol pour illustrer la discussion du rôle du français dans la communication internationale. Les opinions de Rivarol sur le génie de la langue montrent qu'il ne s'agit pas d'une innovation, mais d'une reprise des jugements qu'on avait portés depuis longtemps sur les langues des voisins et sur sa propre langue:

C'est donc le génie clair et méthodique de ce jargon et sa prononciation un peu sourde, qui dominant aujourd'hui dans la langue française.<sup>27</sup>

---

27. Antoine Rivarol, *De l'Universalité de la langue française* (Paris: chez Bailly & Desseigne, 1784) 4.

Dans ce rapide tableau des nations, on voit le caractère des peuples et le génie de leur langue marcher d'un pas égal, et l'un est toujours garant de l'autre.<sup>28</sup>

Après avoir expliqué la diversité des langues par la nature même des choses, et fondé l'union du caractère d'un peuple et du génie de sa langue sur l'éternelle alliance de la parole et de la pensée, il est tems d'arriver aux deux peuples qui nous attendent, et qui doivent fermer cette lice des nations: peuples chez qui tout diffère, climat, langage, gouvernement, vices et vertus: peuples voisins et rivaux, qui après avoir disputé trois cents ans, non à qui auroit l'empire, mais à qui existeroit, se disputent encore la gloire des lettres et se partagent depuis un siècle les regards de l'univers.<sup>29</sup>

Mais la langue française ayant la clarté par excellence, a dû chercher toute son élégance et sa force dans l'ordre direct.<sup>30</sup>

C'est de la que résulte cette admirable clarté, base éternelle de notre langue: ce qui n'est pas clair n'est pas français.<sup>31</sup>

Le renvoi au *Discours sur l'universalité de la langue française* (1784) de Rivarol s'inscrit dans un discours sur la langue française menacée dans la communication internationale et se limite souvent à sa mention ornementale et isolée d'une série qui pourtant est importante dans ce cas. Dans son Assemblée du 30 mai 1782, la Classe de Belles-Lettres de l'Académie de Berlin avait invité à répondre à la question suivante: *Qu'est-ce qui a fait de la langue Française la langue universelle de l'Europe? En quoi mérite-t-elle cette prérogative? Peut-on présumer qu'elle la conserve?* L'Académie avait reçu 22 réponses dont deux partagèrent le prix: le mémoire de Rivarol et celui d'un auteur

---

28. Rivarol 17-18.

29. Rivarol 20-21.

30. Rivarol 52-53.

31. Rivarol 49.

beaucoup moins cité, Johann Christoph Schwab (1743-1821), un philosophe de Stuttgart qui avait enseigné 11 ans comme instituteur privé en Suisse avant de devenir professeur de philosophie et de mathématiques à l'école Hohe Karlsschule en 1778. Schwab a gagné trois prix de l'Académie de Berlin. Dans le concours qui nous intéresse il avait présenté un mémoire en allemand qui prévoyait bien une continuité du français en tant que langue universelle de la communication internationale. Ce mémoire est même plus cohérent et moins contradictoire dans son argumentation que celui de Rivarol. Tandis que le texte de Rivarol est basé sur un patriotisme émotionnel qui classe des stéréotypes de la discussion linguistique menée pendant deux siècles du point de vue de la question de l'universalité, Schwab s'appuie surtout sur la stabilité acquise par la langue française au cours de son développement. Schwab met l'accent sur les causes extérieures de l'universalité. Ce sont la littérature écrite en français, la politique et la diplomatie françaises qui sont responsables de l'universalité de cette langue, tandis que les avantages qu'une langue a par son génie sont toujours relatifs.

Les autres mémoires qui répondaient à la question de l'universalité étaient de provenances diverses et leurs auteurs étaient des personnages aussi différents que l'écrivain Johann Carl Wezel (1747-1819), le philosophe Johann August Eberhard (1739-1809), le professeur de littérature grecque Johann Michael Afsprung (1748-1808), Carl Euler (1707-1783), fils du grand mathématicien, le médiateur si important entre les cultures européennes que fut Friedrich Melchior Grimm (1723-1807), ou bien le Français Jean-Charles Thibaut de la Veaux (1749-1827) qui enseignait sa langue à l'étranger et était protégé par Frédéric II. N'oublions pas le directeur des manufactures de soie Etienne Mayet qui était le point de départ de notre contribution. Ces textes correspondent de façon idéale à ce qu'on pourrait appeler

une série: ils répondaient tous à la même question, dans des conditions comparables (c'est-à-dire à une certaine distance de l'Académie et soumis à son jugement), et plusieurs auteurs étaient bien conscients qu'il s'agissait de la conclusion d'une discussion qui durait depuis longtemps et dont les arguments étaient à examiner et à regrouper. Dans les textes, on peut constater trois types d'argumentation, différemment accentuées selon les auteurs, mais qui apparaissent simultanément dans presque tous les textes: 1) les avantages de la langue française en soi, son génie qui s'exprime dans des traits tels que l'ordre naturel, la richesse et en même temps la clarté dans le vocabulaire, l'analogie et le caractère des sons; 2) la culture française dont le langage est porteur; 3) l'influence politique de la France. Limitons-nous pour donner un aperçu du caractère sériel, à quelques citations qui mettent l'accent sur les avantages de la langue française en relation avec le problème du génie d'une langue:

Wenn der Vorrath von Ideen, welche den Gedankenschatz einer Nation ausmachen, allemahl mit dem Vorrathe der Wörter in ihrer Sprache im Verhältniß stehen muß: so läßt es sich nicht denken, daß eine sehr gebildete Nation eine arme Sprache haben könne. [...] Selbst die französische Sprache, der man diese natürliche Wortfolge beynahe ausschließlich beylegt, ist daher weit entfernt, durch ihre eigenen Gesetze ganz allein daran gebunden zu seyn. Aber sie weicht weniger davon ab, als andere neuere Sprachen, und noch weniger als die beyden gelehrtesten Sprachen des Alterthums. Ihre ganze Organisation, wenigstens so wie sie jetzt in ihren besten Schriftstellern ist, zielt mehr darauf ab, die Deutlichkeit zu befördern.<sup>32</sup>

---

32. Manuscrit M 812, *Über die Ursachen der allgemeinen Ausbreitung der französischen Sprache in Europa* 189 et 197.

... chaque pays, chaque Peuple en se servant de son idiome se fait entendre, et n'a besoin, en aucune manière de notre langue, pour remplir cet objet, mais si nous envisageons la langue Française conjointement avec les mœurs de la nation, nous verrons que les bienséances du langage et celle des mœurs ont un tel rapport et une telle affinité, qu'elles se donnent pour ainsi dire la main, c'est ce qu'on remarque soit bien dans les endroits, où les sciences n'ont point encore pénétré, un langage grossier, des mœurs encore plus grossières; point d'affabilité, par défaut de commerce du monde; point de simplicité, point de politesse parce que l'esprit est sans culture, tout s'y ressent de la Barbarie [...] la plus marquée.<sup>33</sup>

### 3. LA COMPARAISON DES LANGUES ET LES CATALOGUES

On poursuivit cette discussion à l'Académie de Berlin, mais les suites n'en furent pas aussi célèbres que celles du débat sur l'universalité. Si la comparaison des langues dans le débat sur l'universalité de la langue française avait un but bien déterminé, on pouvait prévoir, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, une comparaison impartiale des langues. C'est ce que l'Académie avait proposé pour 1792 en invitant à une comparaison des principales langues de l'Europe. Il n'y eut que trois réponses, dont le mémoire d'un prêtre berlinois, Daniel Jenisch, qui remporta le prix.

Vergleichung der Hauptsprachen Europas, lebender und todter, in Bezug auf Reichthum, Regelmäßigkeit, Kraft, Harmonie und andere Vorzüge; in welchen Beziehungen ist die eine der anderen überlegen, welche kommen der Vollkommenheit menschlicher Sprache am nächsten?

Eben so wenig aber glaube ich das Hypothetische mancher Behauptungen in dieser Abhandlung, z.B. über den Gebrauch des Griechischen Artikels, über Entstehung des Artikels überhaupt, und

---

33. Manuscrit M 802 [Friedrich Melchior Grimm] 79.

in den Lateinischen Tochttersprachen insbesondere, entschuldigen zu müssen. Mögen gelehrtere und scharfsinnigere Männer da durchdringen, wo ich anbrach.<sup>34</sup>

Jenisch sait bien que le temps d'une comparaison philosophique des langues est terminé. Il en est quand même l'un des derniers représentants. Du point de vue pratique, il est peut-être intéressant que ce concours ne s'annonce plus en français. On ne renonce pas, cependant à la recherche d'une langue parfaite et l'on veut une comparaison impartiale pour laquelle on reprend les critères connus depuis la discussion sur les problèmes du langage à l'époque de la Renaissance: la richesse (*Reichthum*), l'analogie (*Regelmäßigkeit*), la force (*Kraft*) et l'harmonie (*Harmonie*).

Un regard sur le texte de Jenisch montre que cette comparaison impartiale ne peut pas réussir sur une base linguistique qui n'a pas encore de méthodologie élaborée. Ce sont des critères extérieurs à la langue, notamment l'existence de la liberté de la presse et les contributions des grands philosophes et écrivains qui avait conduit Jenisch à constater une supériorité de la langue anglaise par rapport à toutes les autres langues de l'Europe. Les langues romanes suivent grâce à la grandeur de leurs nations, mais leur ordre ne serait pas encore à déterminer, sauf pour la langue portugaise que Jenisch semble totalement méconnaître:

---

34. Daniel Jenisch, *Philosophisch-kritische Vergleichung und Würdigung von vierzehn ältern und neuern Sprachen Europens, namentlich: der Griechischen, Lateinischen; Italienischen, Spanischen, Portugiesischen, Französischen; Englischen, Deutschen, Holländischen, Dänischen, Schwedischen; Polnischen, Russischen, Litthauischen. Eine von der Königl. Preuss. Akademie der Wissenschaften gekrönte Preisschrift des Herrn D. Jenisch, Prediger in Berlin* (Berlin: bei Friedrich Maurer 1796) VI.

Alles dieses zusammengenommen, welches sich bei keiner Nation jemals vereinigt hat, noch jetzt vereinigt, – verbunden mit dem Geist der Nation, welcher Schnell – und Tiefgefühl, Phantasie und Urtheilskraft, Talent und Gelehrsamkeit, in einem ungewöhnlichen Grade vereinigt, – möchte ich fast behaupten, (so viel Anmassung auch eine solche Behauptung voraussetzen scheint) daß die Englische Sprache unter allen Europäischen Sprachen, d.h. unter allen Sprachen der Welt, den größten extensiven Reichthum hat.

Die Italienische, Spanische und Französische Sprache sind, (wenn es vielleicht auch zweifelhaft seyn dürfte, welcher von ihnen, untereinander verglichen, der Vorzug gehöre), durch die Größe und alte Berühmtheit der Nationen, deren geistiges Mittheilungs-Organ sie sind, durch die unbestreitbare Wichtigkeit einer jeden dieser Nationen für die Bildung des ganzen Europas, und durch ihre frühe und glückliche wissenschaftliche Bearbeitung – berechtigt, sogleich nach der Englischen die Stelle einzunehmen. Die Portugiesin kann sich wegen der fast immerdauernden Ruhmlosigkeit der Nation wegen der Eingeschränktheit ihres Gebrauchs, wegen des geringen Interesses dieser Nation für die Cultur des Geistes, und wegen der in allen diesen Ursachen gegründeten geringen Anzahl von Schriftstellern, keiner ihrer Lateinischen Schwestern an die Seite stellen.<sup>35</sup>

Après cela, on trouve une énumération des avantages de la langue allemande.<sup>36</sup>

Le seul manuscrit conservé qui ait concouru sur la même question est beaucoup plus rigoureux dans son jugement. Pour l'auteur de ce manuscrit, c'est la langue grecque qui mérite d'être rétablie dans son usage et qui faciliterait la communication entre tous les peuples européens:

---

35. Jenisch 62-63.

36. Jenisch 63.



Diese Vollkommenheit erhielt die griechische Sprache durch die Philosophie und durch die Bemühung derer, die sich mit derselben beschäftigten. Denn ist sie es nicht, wodurch der Mensch richtig und bestimmt denken und folglich auch richtig und bestimmt reden lernt. Die Philosophen trugen auch dadurch sehr viel bey, diese Sprache zur vorzüglichsten zu machen, weil sie in ihren Schulen dieselbe gebrauchten, um ihre Schüler zu unterrichten, weil sie die wichtigsten Sachen und erhabensten.<sup>37</sup>

Cette dernière question de l'Académie de Berlin sur un sujet linguistique s'inscrit dans un courant européen qui menait à l'élaboration de recensements de langues. Catherine de Russie avait demandé à Peter Simon Pallas de réaliser un tel recensement, plus tard les notes des missionnaires jésuites réfugiés à Rome avait fourni la base d'un grand catalogue des langues du monde.<sup>38</sup> Il est connu que la plus grande contribution de ce catalogue de Lorenzo Hervás y Panduro concerne les langues amérindiennes, mais il n'est pas vain de regarder ce qu'il avait dit sur les langues des voisins en Europe, notamment sur les relations entre les langues romanes.

Hervás n'a pas eu le temps de rédiger une section particulière sur les langues romanes pour son *Catalogue* espagnol, mais une grande partie de ses observations sur la relation entre le génie des langues et le caractère des nations leur est consacrée. Pour la comparaison des langues, il se sert de trois traits distinctifs: les mots, l'artifice grammatical et la prononciation.<sup>39</sup> Tandis que les mots passent d'une langue à l'autre et varient dans leur forme et

---

37. Manuscrit I-M 934. 102.

38. Lorenzo Hervás y Panduro, *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas, y numeración, división, y clases de estas, según la diversidad de sus idiomas y dialectos* (Madrid: Administración del Real Arbitrio de la Beneficencia, 1800-1805). 6 vols.

39. Hervás y Panduro I. 11.

leur contenu, l'artifice grammatical reste plus constant. Une nation qui parle et pense à un moment donné d'après un certain artifice grammatical ne changera jamais celui-ci, elle sera tout au plus amenée à le perfectionner, et ce degré de perfectionnement distinguera les dialectes issus d'une même langue-mère. La prononciation est selon Hervás encore plus constante que les mots et l'artifice grammatical. Les peuples gardent leur prononciation propre, même s'ils abandonnent leur langue et adoptent celle d'un conquérant. Dans la latinisation des peuples assujettis par les Romains, le passage du stade de l'emprunt de mots latins à celui de l'assimilation de l'artifice grammatical de la langue latine représente une étape importante à partir de laquelle les peuples eux-mêmes deviennent romans.

Cependant, cet exemple de la latinisation comporte une difficulté pour l'argumentation de Hervás. Conformément à son dessein de classer les nations sur la base des affinités et des dissemblances de leurs langues, il devrait réunir les peuples romans dans la même famille. Pour éviter cette conclusion, il insiste sur les langues parlées par ces peuples avant la latinisation et la stabilité de ce substrat. Une observation plus approfondie du français et de l'espagnol nous montrerait selon Hervás que l'une de ces langues a hérité de beaucoup de mots du celtique et l'autre du basque qu'il considère comme la langue parlée dans la péninsule ibérique avant la latinisation.<sup>40</sup>

L'exemple de Hervás montre aussi bien que celui de Jenisch qu'on est loin des méthodes d'une linguistique historico-comparative. Les jugements sur les langues des voisins et les explications de leurs différences n'étaient pas libres de stéréotypes et ces derniers ont une stabilité remarquable.

---

40. Hervás y Panduro I. 16ss.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aarsleff, Hans. "The Tradition of Condillac: The Problem of the Origin of Language in the Eighteenth Century and the Debate in the Berlin Academy before Herder." Ed. Hans Aarsleff. *From Locke to Saussure. Essays on the Study of Language and Intellectual History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. 146-209.
- Adelung, Friedrich. "Nachricht von den Werken des spanischen Exjesuiten Don Lorenzo Hervás über die Sprachen." *Allgemeine Geographische Ephemeriden*. Vol. VIII. Weimar, 1801. 543-54.
- Argens, Jean-Baptiste Boyer, marquis d'. *Lettres juives*. 1738. La Haye: P. Paupie, 1755.
- W. Bahner, ed. *Sprache und Kulturentwicklung im Blickfeld der deutschen Spätaufklärung. Der Beitrag Johann Christoph Adelungs*. Berlin: Akademie-Verlag, 1984.
- Batllori, Miguel. "El archivo lingüístico de Hervás en Roma y su reflejo en Wilhelm von Humboldt." *Archivum Historicum Societatis Iesu* 20 (1951): 59-116.
- Bouhours, Dominique. *Entretiens entre Ariste et Eugène*. Paris: S. Mabre-Cramoisy, 1671.
- Breva Claramonte, Manuel. "Las traducciones literales y la identificación de 'morfemas' en Lorenzo Hervás (1735-1809): El estado de las lenguas del mundo." *Anuario de Letras* 31 (1993): 497-521.
- Christmann, Hans Helmut. "Antoine de Rivarol und Johann Christoph Schwab pari passu, Zwei Stellungnahmen zur Universalität der französischen Sprache." *Studia neolatina*.

- Festschrift für Peter M. Schon.* Ed. Johannes Thomas. Aachen, 1978. 24-37.
- Condillac, Etienne Bonnot de. *Œuvres philosophiques*. Vol.1. Ed. Georges Le Roy. Paris: Presses Universitaires de France, 1947.
- Coseriu, Eugenio. "Hervás und das Substrat." *Studii si cercetari lingvistice* 29 (1978): 523-30.
- Deimier, Pierre de. *L'Académie de l'art poétique*. Paris: J. de Bordeaulx, 1610.
- Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. 2 vols. Paris: J. Mariette, 1719.
- Fénélon, François de Salignac de la Mothe. *Lettre de l'Académie*. Avec une introd. et des notes [par] l'Abbé Albert Delplanque. Paris: J. de Gigord, 1715.
- Formigari, Lia. *La sémiotique empiriste face au kantisme*. Trad. Mathilde Anquetil. Liège: Mardaga, 1994.
- Haßler, Gerda. *Sprachtheorien der Aufklärung zur Rolle der Sprache im Erkenntnisprozeß*. Berlin: Akademie-Verlag, 1984.
- , "Hervás y Panduro et les théories linguistiques des Lumières." *Actes di XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. Tübingen: Niemeyer, 1989. 148-55.
- , "Positionswechsel in der Behandlung der Sprachenvielfalt. Zu einigen Entwicklungen in der spanischen Sprachdiskussion von Nebrija bis Hervás." *Lingua et Traditio. Festschrift für Hans Helmut Christmann zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Narr, 1994. 43-56.
- , "Die russische Sprache in Sprachensammlungen und im wertenden Sprachvergleich um 1800." *Die Russische Literatursprache des 18. bis 20. Jahrhunderts. Festschrift für Christa Fleckenstein*. Eds. Swetlana Mengel et Angela

- Richter. Halle: Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1998. 25-48.
- Herder, Johann Gottfried. "Über den Ursprung der Sprache." *Herders Werke in fünf Bänden*. 2. Band. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. 89-200.
- Herder, Johann Gottfried et al. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Johann Gottfried Herder. *Versuch einer Erklärung des Ursprungs der Sprache*. Ed. Dieterich Tiedemann [et al.]. London: Routledge, 1995.
- Hervás y Panduro, Lorenzo. *Catalogo delle lingue conosciute e notizia della loro affinità, e diversità*. Cesena: Gregorio Biasini all'Insegna di Pallade, 1784. (Storia della vita dell'uomo Vol. XVII).
- Hervás y Panduro, Lorenzo. *Origine, formazione, meccanismo, ed armonia degl'idiomi*. Cesena: Gregorio Biasini, 1785. (Storia della vita dell'uomo Vol. XVIII).
- , *Vocabulario polígloto, con prolegomeni sopra più di CL lingue. Dove sono scoperte nuove, ed utili all'Antica storia dell'uman genere, ed alla cognizione del meccanismo delle parole*. Cesena: Biasini, 1787. (Storia della vita dell'uomo Vol. XX).
- , *Historia de la vida del hombre o Idea del universo*. 7 vols. Madrid: Imprenta Aznar, 1789-99.
- , *El hombre físico, ó Anatomía Humana físico-filosófica*. 2 vols. Madrid: Imprenta de la Administracion del Real Arbitrio de Beneficencia, 1800.
- , *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas, y numeración, división, y clases de estas, según la diversidad de sus idiomas y dialectos*. 6 vols. Madrid: Administración del Real Arbitrio de la Beneficencia, 1800-1805.
- Humboldt, Wilhelm von. "Berichtigung und Zusätze zum ersten Abschnitte des zweyten Bandes des Mithridates über die

Cantabrische oder Baskische Sprache.” *Mithridates oder allgemeine Sprachenkunde mit dem Vater Unser als Sprachprobe in bey nahe fünf hundert Sprachen und Mundarten*. Von J. Ch. Adelung. Mit wichtigen Beyträgen zweyer großer Sprachforscher fortgesetzt von J. S. Vater. 4. Theil. Berlin: Voss’sische Buchhandlung, 1817. 275-360.

Jenisch, Daniel. *Philosophisch-kritische Vergleichung und Würdigung von vierzehn ältern und neuern Sprachen Europens, namentlich: der Griechischen, Lateinischen; Italienischen, Spanischen, Portugiesischen, Französischen; Englischen, Deutschen, Holländischen, Dänischen, Schwedischen; Polnischen, Russischen, Litthauischen. Eine von der Königl. Preuss. Akademie der Wissenschaften gekrönte Preisschrift des Herrn D. Jenisch, Prediger in Berlin*. Berlin: bei Friedrich Maurer, 1796. VIII-503 pp.

La Motte, Antoine Houdar de. *Discours sur Homère*. Paris: Prault l’aîné, 1714.

Lázaro Carreter, Fernando. *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*. (11949). Barcelona: Crítica, 1985.

Michaelis, Johann David et al. *Dissertation qui a remporté le prix proposé par l’Académie Royale des sciences et belles lettres de Prusse, sur l’influence réciproque du langage sur les opinions, et des opinions sur le langage, avec les pièces qui ont concouru*. Berlin: Haude et Spener, 1760.

Michaelis, Johann David. *De l’influence des opinions sur le langage, et du langage sur les opinions. Dissertation qui a remporté le prix de l’Académie des Sciences & belles lettres de Prusse, en 1759*. Traduit de l’Allemand. Breme: George Louis Förster, 1762.

———, *A Dissertation on the Influence of Opinions on Language and of Language on Opinions, Which Gained the Prussian Royal Academy’s Prize on That Subject. Containing Many*

- Curious Particulars in Philology, Natural History, and the Scriptural Phraseology, together with an Inquiry into the Advantages and Practicability of an Universal Learned Language.* London: Owen and Bingley, 1769.
- , *De l'influence des opinions sur le langage et du langage sur les opinions.* Nouvelle impression en facsimilé de l'édition 1762 avec un commentaire par Helga Manke et une préface par Herbert E. Brekle. Stuttgart / Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog), 1974.
- Moreno Iturralde, José Ignacio. *Hervás y Panduro, ilustrado español.* Cuenca: Diputación Provincial, 1993.
- Pallas, Peter Simon. *Linguarum totius orbis vocabularia comparativa.* Petropoli: Schnoor, 1786-89.
- Pénisson, Pierre, éd. *Académie de Berlin. De l'universalité européenne de la langue française. 1784.* Paris: Fayard, 1995.
- Piedmont, René. *Beiträge zum französischen Sprachbewußtsein im 18. Jahrhundert,* Tübingen: Narr, 1984.
- Poissenot, Bénigne. *L'esté.* [1583]. Éd. établie, commentée et annotée par Gabriel-A. Pérouse et Michel Simonin. Genève: Droz, 1987.
- Ricken Ulrich et al. *Sprachtheorie und Weltanschauung in der europäischen Aufklärung. Zur Geschichte der Sprachtheorien des 18. Jahrhunderts und ihrer europäischen Rezeption nach der Französischen Revolution.* Berlin: Akademie-Verlag, 1990.
- , *Sprache, Anthropologie, Philosophie in der französischen Aufklärung. Ein Beitrag zur Geschichte des Verhältnisses von Sprachtheorie und Weltanschauung.* Berlin: Akademie-Verlag, 1984.
- Schlieben-Lange, Brigitte. "Vom Vergessen in der Sprachwissenschaftsgeschichte. Zu den 'Ideologen' und ihrer Rezeption

- im 19. Jahrhundert." *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 14 (1984): 18-36.
- Schlieben-Lange, Brigitte und Harald Weydt. "Die Antwort Daniel Jenischs auf die Preisfrage der Berliner Akademie zur 'Vergleichung der Hauptsprachen Europas' von 1794." *Beiträge zur Geschichte der romanischen Philologie in Berlin*. Berlin, 1988. 1-26.
- Schwab, Johann Christoph. *Von den Ursachen der Allgemeinheit der Französischen Sprache, und der wahrscheinlichen Dauer ihrer Herrschaft. Eine Preisschrift von Johann Christoph Schwab, Professor der Philosophie an der Herzoglichen Hohen Carlsschule zu Stuttgart, welche von der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin den 3 Jun. 1784 ist gekrönt worden*. Neue, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Stuttgart, 1785.
- Soave, Francesco. "Opuscoli metafisici." *Istituzioni di Logica, Metafisica ed Etica*. Ed. Francesco Soave. Bd. V. Venezia, 1810.
- Sorel, Charles. *La bibliothèque française*. Paris: La Compagnie de libraires du Palais, 1664.
- Storost, Jürgen. *Langue française – langue universelle? Die Diskussion über die Universalität des Französischen an der Berliner Akademie der Wissenschaften. Zum Geltungsanspruch des Deutschen und Französischen im 18. Jahrhundert*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1994.
- Süßmilch, Johann Peter. *Versuch eines Beweises, dass die erste Sprache ihren Ursprung nicht vom Menschen, sondern allein vom Schöpfer erhalten habe*. Berlin, 1766.
- Tiedemann, Dieterich. *Versuch einer Erklärung dess Ursprunges der Sprache*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1772. Reprint: Hildesheim: Gerstenberg, 1978.



- Tovar, Antonio. "The Spanish linguist Lorenzo Hervás on the eve of the discovery of Indo-European." *Logos Semantikos. Studia lingüística in honorem Eugenio Coseriu*. Ed. H. Geckeler et al. Vol.I. Madrid: W. de Gruyter & Co, 1981. 385-94.
- , *El lingüista español Lorenzo Hervás. Estudio y selección de obras básicas*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1986.

# French Influence on the Acting Style of the Rhetoricians in the Southern Netherlands in the Second Half of the XVIIIth Century

*Bram VAN OOSTVELDT*  
*Ghent University*

For a long time Southern-Dutch literature has been considered as unimportant and uninspired and has therefore hardly been studied. A number of reasons are responsible for this. A first reason is that in the strongly Frenchified Austrian Netherlands, Dutch did not have quite the status of a cultural language. Most publications were translations or adaptations from French models.

A second reason is more directly related to the Frenchifying of the area which is now called Flanders. In spite of the fact that at the end of the eighteenth century a certain Flemish language-ardour can be noticed, the Flemish Movement, which only came to a full start in the nineteenth century, focused its discourse on the “glorious” Flemish past, under the influence of historicism and romanticism. Only after its own identity was “found” and the struggle for emancipation was “achieved,” less notorious periods

and aspects of the Flemish past were studied. This is symptomatic for the way rhetorician culture has been approached. That culture came to an artistic peak in the fifteenth and sixteenth century and was presented as a unique phenomenon in Europe. Its prosperity in the eighteenth century has been neglected as material for the Flemish identity, although part of the Flemish Movement has since emerged from it.

Another reason for the contempt with which eighteenth-century Southern-Dutch literature has often been treated is that it was hardly considered as "belletrie," the approach of Northern-Dutch literature of that time. In Holland's Golden Age rhetoricians had to give up their position in favour of true poets who developed an aesthetic culture of a high level. There was an evolution to a culture that was meant to be read. Although the North lost its splendour in the eighteenth century, the literary tradition of the seventeenth century survived. In the South however, after a century of relative quietness, rhetorician culture knew a new prosperity in the eighteenth century. This meant that in the South the function of literary production remained in the performance itself. Far too often Southern-Dutch literature has been measured with Northern-Dutch standards, which means the literary-aesthetic, philosophical and psychological values were studied, which indeed did not reach the level of the North.<sup>1</sup>

When we pay attention however to the sociological and cultural-historical aspects of their primary, we come to a far more positive image, an image that makes us aware of a turning point

---

1. Käre Lanvik-Johannessen, "De Brusselse Hoofdtoneelen. Een bijdrage tot de geschiedenis van het Brusselse theater in de Oostenrijkse tijd," *Studiecentrum voor 18de eeuwse Zuidnederlandse Letterkunde, Cahier 10* (1993): 2-5.

and demonstrates how the changing structures of society are reflected in the artistic production and expression.

The recent discipline of theatre-science in Flanders raises a few methodological questions. The reconstruction and the study of primary historical sources of the eighteenth-century theatre-landscape in the Austrian Netherlands is one of the most urgent charges. Next to a description of the theatre-past, interpretation of the material is required. There are various ways of approach: the study of literature, sociology, anthropology, psycho-analysis, semiotics, the theory of “discours,” “gender”—and “queer-theory,” etc.

Since Roland Barthes<sup>2</sup> however characterized theatre as a favourite territory to which semiotics can be applied, this point of view, often joined with sociological insights, became one of the more fascinating methods. Erika Fischer-Lichte for example, drew up a semiotic model for analysing theatre from a structuralistic point of view.<sup>3</sup> In her article *Theatre and the Civilizing Process: An Approach to the History of Acting*<sup>4</sup> she gives an interesting perspective by connecting the history and evolution of acting with the civilization-theory as developed by Norbert Elias

- 
2. Roland Barthes, “Essais Critiques,” *Œuvres Complètes* (Paris: Le Seuil, 1993) 1363.
  3. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters: Band 1 Das System der theatralischen Zeichen, Band 2 Vom “künstlichen” Zeichen zum “Naturlichen” Zeichen Band 3 Die Aufführung als Text* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983).
  4. This article, first published in the still revealing collection of essays by Thomas Postlewait, *Interpretating the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance* (Iowa City: University of Iowa Press, 1989) 19-36, has been republished in Erika Fischer-Lichte, *The Sow and the Gaze of Theatre. A European Perspective* (Iowa City: University of Iowa Press, 1997) 25-39.

in his monumental study *Über den Prozess der Zivilization. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*.<sup>5</sup> As my most important source for this essay is a treatise, in which great attention is paid to acting, I have chosen this approach.

From the study of literature and sociology, we know already that there is a close relationship between theatre and society. What is mostly overlooked however, is that theatre not only functions as a medium which passes ideas expressed in plays to the public, but that above all theatre translates in its different "cultural systems" the cultural codes of the society in which it operates. The performance does not only give a "rhetoric intention" through the contents of the text, but also through the costumes, scenery, architecture, diction, gestures, mimicry, which are functioning as cultural systems of a general cultural context.<sup>6</sup>

In the essay mentioned, Fischer-Lichte analyzes acting. Acting is composed of different "cultural systems:" the paralinguistic signs (the way of reciting) and the kinetic signs (several levels of movement).<sup>7</sup> These signs belong strictly to the body, which is often considered as a pure physical-biological entity. In

---

5. Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen*. Frankfurt a. Main, Suhrkamp Verlag, 1969 & *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* (Neuwied a. Rhein: Luchterhand Verlag, 1969).

6. Fischer-Lichte 25-26.

7. In her semiotic model Fischer-Lichte sees the actor as a combination of signs consisting of paralinguistic signs, kinetic signs and the external signs of the actor. Because in the sources I use, there are almost no references to the external signs of the actor while the accent lays on the acting itself, I will not discuss this matter here. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Band 2 Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983) 38-68.

the study mentioned, Elias demonstrates that in spite of its great autonomous character, the human body and its needs have been moulded and regulated since the beginning of time and shaped into a direction steered by culture, a direction however, that is in a long term vision, aimless and blind. The body is as historically determined as any other cultural phenomenon. The study of acting makes it not only possible to reconstruct what Fischer-Lichte calls in her semiotic model of analysis “the internal code of theatre,” but it can also give us an image, in combination with the theories concerning the disciplining of the body (Norbert Elias, Michel Foucault, Ernst Kantorowicz),<sup>8</sup> of the relationship between that internal code of theatre and the external code of the dominating, surrounding culture.<sup>9</sup>

The study of rhetorician culture in the second half of the eighteenth century cannot be disconnected from professional theatre in the Austrian Netherlands, of which the Grand Théâtre de la Monnaie in Brussels, the “Haupt—und Residenzstadt,” was the driving force.

The Monnaie, founded in 1700, was in the first half of the eighteenth century certainly not one of the most flourishing theatres in Europe. This cannot be due only to a deficiency of financial resources, for this was rather a permanent problem, even during the more prosperous times of the Monnaie, but more probably to a slackening cultural climate in the first half of the century. The Austrian War of Succession (1740-1748) and the

---

8. Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation, Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1969), Michel Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (Paris: Gallimard, 1975) & Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies* (New York: Pantheon Books, 1983).

9. Fischer-Lichte 7-9.

French occupation (1745-1749) during that war will change things. This “guerre en dentelles” did not only accelerate the process of Frenchifying, but made the country more accessible to the ideas of the French “philosophes.”

This growing French influence is also to be noticed in the theatre. For example we might look at the enormous popularity of the opéra comique, the bourgeois comedy and the comédie larmoyante that from the midst of the century on will dominate the stages of professional theatre. For this evolution of theatre in the Austrian Netherlands, the importance of Charles Simon Favart cannot be overestimated. When in 1744 the French invaded the Austrian Netherlands, under the command of marshal Maurice of Saxony, the group of Charles Simon Favart followed the army from town to town. In 1746 he became director of the Monnaie in Brussels and brought the theatre to its first prosperity. Favart came from the tradition of Parisian satirising fair-theatres, from which the opéra comique developed and where he was one of the dominant figures. Also, after the French departed in 1749, the repertoire held sway on the Brussels stage with the steady rise of bourgeois drama. French classic tragedy (even Voltaire), the Italian opera seria and the French tragédie lyrique did not completely disappear from the stage, but their part had been strongly marginalised. This was the result of new aesthetical views (Infra).<sup>10</sup> From that time on the Monnaie acquired a profile as a theatre which can easily bear comparison with the stage in Paris.

---

10. Bram Van Oostveldt, “3 september 1761, Diderot’s *Père de famille* voor het eerst opgevoerd in de Muntshouwborg,” *Studies in Performing Arts and Film 1: Performing Arts in the Austrian 18th Century. New Directions in Historical and Methodological Research*, eds. Jaak Van Schoor, Christel Stalpaert & Bram Van Oostveldt. Gent, 1999.

That will play a central part in Brussels fashionable society for the next thirty years.<sup>11</sup>

Also the provincial theatre took advantage of that flourishing period of the Monnaie. Many Brussels figures played an important part in theatre-life in Ghent and Antwerp. So the introduction of a new repertoire with an adapted style of acting took effect throughout the country. In their turn those larger provincial towns influenced the smaller ones, such as Bruges, Ostend and Hasselt. This was not the only way to spread the new repertoire all over the country. Nearly as important was the phenomenon of travelling companies. By translating the French repertoire into Dutch, they brought it to the utmost corners of Flanders, so that it became accessible for a less intellectual public.<sup>12</sup>

The competitions rhetoricians organised between different chambers further stimulated the process. In the first place the chambers of French-Flanders were susceptible to the new wind blowing through the contemporary theatre-landscape. Although after the final annexation to France in 1678 by Louis XIV, the

- 
11. Literature about Le Grand Théâtre de la Monnaie in the 18th century can be found in Manuel Couvreur, *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Les Cahiers du Gramm, 1996; Käre Langvik-Johannessen, "1700. Inauguratie van de Muntshouwborg" 284-89 & "1746. In de Brusselse Muntshouwborg wordt Charles Simon Favart directeur. Jan Frans Cammaert brengt de spektakelrijke première van Vondels Adam in Ballingschap" 320-25, *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, ed. Rob L. Erenstein (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996). See also Frédéric Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique* (Paris-Bruxelles: Olivier-Tresse, 1878-1882) I-V & Henri Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris: Champion, 1923).
  12. Bram Van Oostveldt, "Jacob Toussaint Neyts en de Vlaemsche Opera," *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis. Mededelingen* 134 (1997) 172-203.



chambers of Bailleul, Bergues St.-Winoc, Hondschote, Steenvoorde and other small towns in French-Flanders, kept obstinately loyal to their Flemish cultural traditions, the stronger French cultural domination still made them open to reform. The urge for innovation was less focused on a new repertoire than on a new style of acting.<sup>13</sup> In an undated poem *Den lof en Rugspraek der Schouwburg-konste*, J.J. Baey, a member of the Spaderijken in Bailleul, writes on that subject:

... mijn antwoord is dat tot Paris en London.  
 Door waere kenners eerst dien zwier is uytgeproken;  
 Dat hem nature leert, dat d'hoge scholen t' saem'  
 Dit hebben straks gekeurt voor schoon, voor aengenaem.<sup>14</sup>

This concept does not confine itself to French-Flanders, but finds its way to the chambers of South West-Flanders and later to the center of Flanders. Evidence is given by the prefaces to the theatre—texts, in which the claim for natural acting grows louder. One of the most important and earliest signs that rhetorician culture in the Austrian Netherlands did not stand apart from the

- 
13. Literature on the rhetoricians in the 18th century can be found in Jozef Smeyers, *Cahiers van het Studiecentrum voor Zuidnederlandse Letterkunde* (Brussel: Faculté Universitaire Saint-Louis, 1989) & “Rederijkers en dichters,” *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*, ed. F. Bauer (Amsterdam-Antwerpen: Standaard, 1975) 333-432; Hubert Meeus, “1687. Michiel de Swaen wordt Prince van de rederijkerskamer De Kersauwe in Duinkerke,” *ouvrage cité*. Ed. Rob. L. Erenstein 278-283; Luc D’Hondt, “Rederijkersrage en Vlaamse Verlichting,” o.c., eds. Jaak Van Schoor, Christel Stalpaert & Bram Van Oostveldt, 1999.
14. J. J. Baey cited in Jozef Smeyers, “Rederijkers en dichters,” o.c., ed. F. Bauer 347. Transl.: “My answer is that from Paris to London, true scholars invented that grace taught by nature, aproved by academies as beautiful and pleasing.”

innovation, coming from France which was influencing the whole of Europe, is the *Verhandeling over de Redenvoering, dienstig voor Predikanten, Redenaers, Toonneelspeelders en Geselschappen* by Francis de la Fontaine (1672-1767). This small work (1751) is dedicated to the chief of the Brussels chamber, Den Wijngaerd, a very recent chamber, which was only founded in 1657 and of which La Fontaine probably was a member. Although he is known as one of the first translators and adaptators of Voltaire in the Austrian Netherlands, his real fame is based on his essay.<sup>15</sup> The essay is not very original, it is nearly entirely inspired and modeled on Luigi Riccoboni's *Pensées sur la Déclamation* (1738). Still it is not without interest because it shows that Paris influenced Brussels.

In his *Verhandeling over de Redenvoering* La Fontaine aims at the use of reciting in the classic tradition: *Daer zijn er velen die denken dat sy een konst die van de natuur alleen haer grondregels heeft lichtelyk kunnen bevatten, hoe bepaelt ook dat hun bevattig zy, gelyk er vele gevonden worden in deze Nederlanden, die redelyk in gezelschappen redekavelen, en als sy hun op het tooneel begeven, dwaelen sy ver van de natuer af, door zekere gemaektheyd in 't spreken, die meer sang gelykt als eene natuerlycke uytdrukkinghe.*<sup>16</sup> This quotation makes clear how

---

15. J. F. Van der Heyden, "F. de la Fontaine en zijn *Verhandeling over de Redenvoering*," *Verlagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal-en Letterkunde* (september-oktober 1956): 688-89.

16 Francis de La Fontaine, *Verhandeling over de Redenvoering dienstig voor Predikanten, Redenaers, Tooneelspeelders en Geselschappen* (Brussel: G. Jacobs, 1751) 3-4. Transl.: "Many think that it is easy to learn an art which finds its principles in nature, but if they have to express this on stage, they are far from nature because of the artificiality

much he criticizes the classic style of acting. This acting style functioned according to the mechanistic, rationalistic principles dominating the external code of culture of the Ancien Régime. Following this general aesthetic code, the constitution of theatrical signs that express emotion was analogous with the cartesian mechanistic way emotions were thought to present themselves in man.<sup>17</sup> An “imitatio naturae” was aimed at, which corresponded to the natural order seen as an aprioristic phenomenon. This resulted in the construction of a complete theatrical system—the theatrical code—in which the illusion of empiric reality was not at the centre, but where abstract, clear and standardized “signs” had to be produced. This theatrical code refers to phenomena in the world and in human life, which are again signs, not important in their material quality, but only in their immaterial, eternal and aprioristic meaning.<sup>18</sup> The signs expressed in this theatrical code could only be interpreted by the spectator if they were known by him and if they were accepted as the most perfect representation of an aprioristic idea. This also means that the subject had to be part of this hierarchic society before being able to interpret those signs.

La Fontaine’s rejection of the classic style of acting has to do with a new concept of nature under the influence of English empiric sensualism. The rational concept of nature which dominated baroque and early Enlightenment, is replaced by an empirical one. Now, the knowledge of a natural order can only

---

of their voices which seems more like singing than like a natural expression.”

17. For the influence of Descartes (his *Les Passions de l’âme*) on classicistic drama and performance, I refer to Peter Kivy, *Osmin’s Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama and Text* (Princeton: Princeton University Press, 1989) 99-123.
18. Fischer-Lichte 90.

happen through perception. This means that if theatre wants to keep its didactic function in the discourse of Enlightenment,<sup>19</sup> the constitution of theatrical signs has to be redefined. Whereas the sign in the baroque era and the early Enlightenment had to represent an aprioristic metaphysical order, it must now be able to render the empiric order.

The criticism uttered by La Fontaine, using Riccoboni's essay from 1738, must be seen in the context of the first phase of the debate on aesthetics which lasted throughout the century and which was centered on the redefining of naturalness and feelings. For the first time theatre theorists paid attention to the performance and stopped viewing theatre as dramatic literature. This indicates a social emancipation of the performer from entertainer to artist. Although it must be seen in the context of classic dramatic literature, the discussion focused entirely on a new style of acting. So theorists stressed the paralinguistic signs and kinetic signs as the proper pillars of the sign-system for acting and questioned how the actor should use those signs to create an illusion of reality based on empiric perception.

La Fontaine also deals in his essay with the style of acting. In the quotation mentioned above, he speaks of his concern for the

---

19. In the very interesting study *des sittlichen Bürgers Abendschule*, Hilde Haider-Pregler gives us a profound picture of how the Enlightenment in Germany and Austria sees the professional theatre as a perfect medium for expressing and transmitting bourgeois moral values and how this contributes to the realisation of the National Theatre idea. Although it is dedicated to the particular situation in Germany and especially in Austria, it gives us for the situation in the Austrian Netherlands an example of how this evolution can be described and explained. Hilde Haider-Pregler, *Des sittlichen Bîrgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert* (Wien-München: Jugend und Volk, 1980).

paralinguistic signs. In other passages too the “unnatural” reciting belonging to classic performance is satirized. The rejection of unnaturalness out of an empiric imitation of nature becomes clear when he speaks about “tragedies in which the actors utter tones which neither human voice, nor the art of singing have ever produced.”<sup>20</sup> La Fontaine continues that the actor can only succeed when he imitates the original, for the purpose of art (theatre) is to imitate life.<sup>21</sup>

Not only are the paralinguistic signs meant to reach that perfect imitation, but also the kinetic signs are as important.<sup>22</sup> The eyes, for instance, can be used as mimic signs to express the feelings of our soul and may be seen as an amplification of the paralinguistic signs.<sup>23</sup> So can the face itself that by way of muscular movement can assume different expressions.<sup>24</sup> After the mimic signs, the gestic signs are mentioned, although only confined to the use of the arms. The arms should be used with natural grace, without any artificiality.<sup>25</sup> Also the proxemic signs—the position of the actor on the stage both in his relation to the public and to the other actors—contribute to the creation of an illusion of reality. The author defends an ensemble-acting in which the actors address themselves to one another, instead of

---

20. La Fontaine 27-28.

21. La Fontaine 28.

22. In the second phase of the theatre reform-debate the kinetic signs are becoming more important in the constitution of a new theatrical code. In his *Entretiens sur Le Fils naturel* Diderot pleads for a pantomimis acting-style, which consequently carries through in his directions for his plays *Le Fils naturel* and *Le Père du famille*. Denis Diderot, “Entretiens sur *Le Fils naturel*,” *Diderot et le Théâtre*, vol. I *Le Drame* (Paris: Agora Les Classiques, 1995) 77-110.

23. La Fontaine 10-11.

24. La Fontaine 12-13.

25. La Fontaine 17-18.

directing themselves to the public as was the rule in the classic performance-practice.<sup>26</sup>

The leading principle in this discourse is the claim for naturalness and for an illusion of reality, following the rules of empiric perception. How can this be achieved?

In this discussion the attention is focused on feelings which have to be expressed in body-language, which again must be seen as the driving force for movement. The illusion of reality and the imitation of the natural order can only be achieved when the actor himself feels the emotions he expresses in the paralinguistic and kinetic signs.<sup>27</sup> La Fontaine writes: *De verrukking der dichters, ... in den tyd dat sy boeken oft dichten maeken, is 't uytwerkschel van d' opgetoogenheyd der geesten, waer door sy in die tyd schynen te gevoelen alle de driften die sy verbeelden; zoodaenig dat allen 't geen sy ons van de liefde, de wraek, de gramschap en het medelijden vertoonen, voor een waerachtige en levende schilderye aenzien moet worden. ... En hieruyt volgt dat geen redenaer, geen dichter, geen predikant oft tooneelspeelder dezelve kan voortbrengen oft uyt spreken als met de zelve verrukking.*<sup>28</sup> In the first phase of the debate on theatre-reform held in France, the signs constituted by feelings are not arbitrary, as Pierre Rémond de Saint-Albine states in his theoretical essay

---

26. La Fontaine 31.

27. Fischer-Lichte 105.

28. La Fontaine 7-8. Transl.: "The emotions poets put in their writings are the result of the fact that they really feel the passions they describe. The love, anger, revenge and mercy they show us in their poems must be seen as living pictures. Because of that no poet, nor priest nor actor can express those unless he feels this passions himself."

*Le comédien*, but they form a universal and “natural” language.<sup>29</sup> As feelings are the driving force behind the kinetic and para-linguistic signs, the actor has to rely on them to come to create the adequate signs on the stage.<sup>30</sup>

In the second phase of the debate a natural style of acting is still claimed, but there is a consciousness of the complexity of feelings and their naturalness. Pure empathy is not thought adequate any more for the realisation of natural signs on the stage, because feelings manifest themselves differently with everybody, however universal they are. According to the next generation (François Riccoboni, Denis Diderot and in Germany Gotthold Ephraim Lessing), empiric research must find out the different ways in which feelings can be expressed. This way a number of basic rules can be set up to “construct” signs that are apt to express the whole scale of feelings in the most “perfect” natural way.<sup>31</sup>

In spite of this tendency towards naturalness dominating the theatre-reform-debate in the eighteenth century, the physical expression of the actor has to be seen as a cultural system, which means “made.” Fischer-Lichte defines it this way: *The actor’s*

---

29. Pierre Remond de St.-Albine, “Le Comédien,” *Diderot et le théâtre*, vol. II. *L’Acteur* (Paris: Agora Les Classiques, 1995), 262-69.

30. Fischer-Lichte 106-109.

31. Fischer-Lichte 109. For a more detailed and profound picture there has to be referred to Alexander Kosenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ‘eloquentia corporis’ im 18. Jahrhundert*, *Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995). Important for our subject is the chapter “Diese Hand hängt wie todt an der betäubten seite” Die Entwicklung der neuen psychologisierenden Schauspielkunst 117-51.

*body is thus presented as a cultural system which nature itself has created and defined as such: it becomes a composition of signs constituted by nature as a "text" which is "written" in the "natural language of emotion."*<sup>32</sup> A cultural system, like any other system, has a rhetorical intention and an ideological connotation. This is evident in the bourgeois struggle for emancipation from the artificiality of the aristocratic life-style.

In the same way as the classic theatrical code represented phenomena which were important only in their immaterial and aprioristic meaning, the structure of aristocratic society and its sociogenesis found its legitimacy in this same concept. Absolutism found in an aprioristic idea of nature an ideal instrument to propagate its strongly hierarchised model of society as an order given by God on loan. In reality however social establishment was not that much influenced by a theoretical concept, but as Norbert Elias puts it in *Über den Prozess der Zivilisation* and in *Die höfische Gesellschaft*, by intertwining mechanisms operating in aristocratic society. When political structures had been established and centralised with the monarch at the head, the measure of having influence or not was no longer a question of physical superiority. A new definition of the concept of civilisation developed, in which restraint of affections and instincts was practised in a more "refined" manner, which resulted in the artificial behaviour of aristocratic society.

After a phase of imitation of the behaviour of the aristocratic upper-class, the bourgeoisie who in the course of the eighteenth century were getting ever stronger, began to develop their own distinguishing behaviour. Restraint of emotions and instincts was re-organised. Elias writes:

---

32. Erika Fischer-Lichte, "Theatre and the Civilizing Process. An Approach to the History of Acting" 33.



Bürgerliche Gruppen kehren immer stärker und betonter ein eigenes, spezifisch bürgerliches Selbstbewußtsein hervor; sie setzen immer entschiedener und bewußter eigene Gebots—und Verbotstafeln den höfisch-aristokratischen entgegen. Sie stellen—je nach ihrer besonderen Lage—die Arbeit gegen den aristokratischen Müßigang, die “Natur” gegen die Etikette, die Pflege des Wissens gegen die Pflege der Umgangsformen (...) Vor allem die “Tugend” gegen die höfische “Frivolität.”<sup>33</sup>

The process of civilisation is here at a turning point. The “homme civilisé,” as distinction-mechanism in the aristocratic court society, is now rejected in favour of a new concept of civilisation based on “naturalness,” “purity,” “sensibility,” “virtue,” “honesty.” The “verspielte Intimität,”<sup>34</sup> typical of the aristocratic court society, has now been replaced by “the discrete charm of the bourgeoisie.”<sup>35</sup>

This search for naturalness is not only influential, but will, through the demand for homogeneity inherent in these conceptions, lead to an emphasis on the national identity and will

---

33. Norbert Elias, *über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. II: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1969) 429.

34. Jürgen Habermas uses this term to characterize the urban high nobility of the French capital. Although their lifestyle has become less strict after the death of Louis XIV, it still showed to a great extent a similar distinctive behaviour. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Neuwied a. Rhein: Luchterhand, 1962) 56.

35. For an example of this “discrete charm of the bourgeoisie” in the Austrian Netherlands see also Anonymous, *Den Vreugd en Vruchtwekkenden Theater van Apollo ofte Invallende Gedagten op den Levensloop van den Mensch van syne Geboorte tot aen syne Dood* (Gent: J. C. Fernand, 1778).

be set against cosmopolitan (in reality French) high aristocratic behaviour. In the *Verhandeling* of Francis de la Fontaine, we see a similar evolution. In his preface he defends a purification of the Dutch language, which is “overgrown by the weeds of French words.”<sup>36</sup>

Other rhetoricians too defend a revaluation of the Dutch language, which is not second to the French language. The Ghent rhetorician and publisher J. F. Vander Schueren writes in an oration (1785) on the history of the rhetoricians in the Netherlands, which was given at the newly founded Dutch Theatre De Bonnaventure in Ghent, *dat die trotsche voorstaenders van het Fransch tooneel beschaemd worden, omdat zy, het achtste deel van hunne moeder-spraek niet magtig zynde, zoolang geloofd hebben, dat de Nederduytsche Tael voor het Tooneel niet geschikt was.*<sup>37</sup> This zeal for the Flemish language will result in a claim for the raising of a national theatre, a national theatre as a platform for bourgeois emancipating ideas, which will have to function as a “sittlichen Bürgers Abendschule.”<sup>38</sup> It is a claim uttered for the first time in bourgeois rhetorician circles. In the *Verhandeling* of La Fontaine this “Bildungs”—ideal is still put forward cautiously. He suggests schools should instruct youth in rhetoric and dramatic art because this would favour bourgeois-life.<sup>39</sup> This move to insert drama and rhetoric in the teaching-programme, fits in partly the tradition of Latin school-theatre,

---

36. La Fontaine 1.

37. J. F. Vander Schueren, *Redenvoering over de Oudheyd, Nutheyd en Heerlykheyd der zoo vanouds genoemde Rederykers in de Nederlanden* (Gent: J. F. Vander Schueren, 1785) 11. Transl.: “The proud advocates of French theatre will be ashamed of themselves, because they have thought that the Dutch language was not suitable for the stage.”

38. Haider-Pregler 313-50.

39. La Fontaine 32.

which from the late sixteenth century characterized Jesuit education. In view of the aesthetic innovations however, and zeal for the Flemish language, this suggestion points to a typical bourgeois-initiative. In the treatise by J. F. Vander Schueren thirty years before, the idea sounds more programmatic. Purity of language and bourgeois virtue are the only means to face the monsters (meaning French classic tradition) which are not only threatening art, but the state as well. The author also refers to Joseph II and praises his policy of promoting the national arts and sciences.<sup>40</sup> Whether Vander Schueren knew that Joseph II in 1776 had officially changed the Vienna-Burgtheater to k.k. Hof—und Nationaltheater, is not quite evident here.<sup>41</sup> The fact that this speech was given in the *Bonnaventure*, the newly founded Dutch theatre in Ghent, may however reflect similar aspirations.<sup>42</sup> In 1797 the issue is even more vigorously raised in the remarks of the former Ghent Fonteynists. Purity of language, homeliness of bourgeois-behaviour, naturalness of movement and determined bourgeois thematics are to be part of an educating theatre, which will confirm the national identity.<sup>43</sup>

A National Theatre did not evolve in Flanders until after certain historical circumstances, such as the French occupation (1795-1815) and the attitude of French-speaking Belgium in the

---

40. Vander Schueren 11-12.

41. Haider-Pregler 345.

42. D'Hondt 1999.

43. Anonymous, *Redenvoering, uytgesproken op het Tooneel der Kruys-Broeders binnen cortryk, den 5 Juny 1797 (17 Prairial 5 Jaer) door het Genootschap ter Bevoorderinge der Letter—en Tooneelkunde, voorheên gekend onder de Naem van Fonteynisten* (Gent: J. F. Vander Schueren, s. d.) 6-7.

nineteenth century. Only in 1853 was the Royal Dutch Theatre founded in Antwerp.<sup>44</sup>

The tendency towards naturalness, towards purity and simplicity, which came from France and spread through the whole of Europe, is also found in the rhetoricians of the Southern Netherlands. Very soon however this concept will be used to dissociate from that French influence and will be used as an instrument to emphasize their own national identity. From the eighteenth century this tendency towards naturalness is a permanent cultural undercurrent in the occidental history of ideas. It manifests itself in a polarizing strategy in which “decadent” culture and “rejectable” heterogeneity are the great malefactors. An apparently confused society in which the values for defining the subject seem no longer adequate, tries to reorganize itself by thinking in terms of naturalness and purity. This mechanism of distinction, which finds its origin in the Enlightenment and which served as an instrument for the bourgeois struggle for emancipation, was later employed in different, even divergent philosophical, political and social discourses, and still is. However,

---

44. For more literature on the evolution towards a National Theatre in Flanders see also Florimond Demedts, “1831. De Gentse Fonteyne hervat haar voorstellingen. Van Vlaamse taalijver naar Vlaams theater,” o.c., ed. Rob. L. Erenstein 404-409 & Jaak Van Schoor, “1849. Leopold I bezoekt de Minardschouwburg. Toneel als privé-intitiatief leidt tot de eerste Vlaamse schouwburg voor een Vlaams gezelschap,” o.c., ed. Rob. L. Erenstein 426-431 & Peeters, Frank; “1853. De stad Antwerpen geeft een subsidie van 8.000 Bfr aan het Nationaal Toneel van Antwerpen. De professionalisering van het Vlaams theater,” o.c., ed. Rob. L. Erenstein 432-37.

through its inherent polarizing strategy, it played a part in the undermining of the humanistic ideas of the Enlightenment.<sup>45</sup>

---

45. A very interesting study in this perspective is *De hang naar zuiverheid. De cultuur van het moderne Europa*. In this recent book, the ways of how this purity principle is used in different discourses, is explored from an historical and a biographical point of view. Eds. Rob Van der Laarse, Arnold Labrie & Willem Melching, *De hang naar zuiverheid. De cultuur van het moderne Europa* (Amsterdam: Het Spinhuis, 1998).

## **2. Formes picturales et romanesques**



“The Famous Painter  
of Views Canaletti of Venice:”  
Canaletto entre Venise et l’Angleterre

*Xavier CERVANTES*  
*Université de Toulouse-Le Mirail*

Lors d’une visite à Venise dans les années 1780, William Beckford, saisi d’admiration à la vue de l’architecture des bâtiments bordant la place Saint Marc, consigna ses impressions dans son journal: “I have no terms to describe the variety of pillars, of pediments, of mouldings, and cornices; some Grecian, others Saracenic, that adorn these edifices; of which the pencil of Canaletti conveys so perfect an idea, as to render all verbal description superfluous.”<sup>1</sup> Bien des années après la mort de Canaletto, un voyageur britannique de passage dans la Cité des

---

1. William Beckford, *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents*, éd. Robert J. Gemmet (Rutherford, Madison and Teaneck: Farleigh Dickinson UP, 1971) 111.



Doges renvoyait ainsi aux témoignages visuels couchés sur toile des décennies plus tôt par l'artiste.

L'engouement unique des collectionneurs anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle pour le peintre est un phénomène bien connu, et le résultat en est qu'aujourd'hui une vaste fraction de sa production est conservée en territoire britannique, principalement dans les collections royales ou dans celles des descendants des commanditaires originels. C'est ainsi, par exemple, que le duc de Bedford ne commanda pas moins de vingt-quatre toiles au maître au début des années 1730.<sup>2</sup> Dès le début de cette décennie, les amateurs britanniques, et plus particulièrement ceux qui séjournèrent à Venise lors de leur Grand Tour, comme ce fut le cas du duc de Bedford, furent les principaux mécènes de Canaletto. De fait, un voyageur français de passage dans la Sérénissime à la fin des années 1730 constatait avec amertume qu'il lui était impossible de rapporter dans ses bagages un tableau de l'artiste, tant ce dernier s'affairait à satisfaire ses commanditaires anglais: "... [le] métier [de Canaletto] est de peindre des vues de Venise; en ce genre, il surpasse tout ce qu'il y a jamais eu. Sa manière est claire, gaie, vive et d'un détail admirable. Les Anglais ont si bien gâté cet ouvrier, en lui offrant de ses tableaux trois fois plus qu'il

---

2. Voir Francis Russell, "The Pictures of John, Fourth Duke of Bedford," *Apollo* 127 (1988): 401-06. Voir également John Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800* (New Haven: Yale UP, 1997) 832-33. Pour la carrière du peintre et plus spécialement sur ses mécènes britanniques, nous renvoyons de façon générale à la vaste monographie faisant autorité de W. G. Constable, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal, 1697-1768*, 2 vols. (1962; rév. J. G. Links, Oxford: Clarendon, 1989).

n’en demande, qu’il n’est plus possible de faire marché avec lui.”<sup>3</sup>

Ce témoignage laisserait à penser que les raisons du succès singulier du peintre étaient relatives à l’excellente qualité de ses toiles,<sup>4</sup> même si les historiens de l’art s’accordent à dire que le style de Canaletto s’altéra et s’affadit à partir des années 1730, c’est-à-dire à partir du moment où il se mit à produire des *vedute* à un rythme soutenu pour répondre aux attentes de ses commanditaires britanniques.<sup>5</sup> En outre, les inventaires de collections de

- 
3. Charles de Brosses, *Lettres Familières sur l’Italie*, éd. Yvonne Bézard, vol. 1 (Paris: Firmin-Didot, 1931) 429 (lettre envoyée de Rome à M. de Neuilly le 24 novembre 1739).
  4. Quelques années seulement après la mort du peintre parut en Italie un traité retraçant l’histoire de la peinture vénitienne; l’auteur y donne les précisions suivantes sur les qualités des vues peintes par Canaletto: “Unì il Canal ne’ suoi quadri alla natura le pittoresche licenze con tanta economia, che le opere sue vere compariscono a chi non ha che buon senso per giudicarne; e chi molto intende trova di più in esse grand’ arte nella scelta de’ siti, nella distribuzione delle figure,... nel maneggio delle ombre e dei lumi; oltre a una bella nitidezza e saporita facilità di tinta e di pennello, effetti di mente serena e di genio felice” (Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri libri V* [Venezia: Albrizzi, 1771] 462. “Dans ses toiles, Canaletto alliait avec tant de rigueur la copie de la nature et les licences du pittoresque qu’il est vrai que ses œuvres plaisent à ceux qui n’ont autre chose que leur bon sens pour les juger. Quant aux connaisseurs, ils y décèlent en outre un grand savoir-faire dans le choix des lieux, dans la distribution des figures dans l’espace, dans la répartition des ombres et de la lumière, sans parler, en outre, de son beau fini, d’un choix heureux dans les teintes et d’un excellent coup de pinceau, qui sont la manifestation d’un esprit serein et d’un génie plein d’aisance.”)
  5. Cette baisse de qualité fut remarquée pendant le séjour anglais de l’artiste par un de ses collègues britanniques, George Vertue, qui nota en juin 1749: “On the whole of him something is obscure or strange, he does not produce works so well done as those of Venice... which are in Collec-

tableaux qu'il a été possible de reconstituer montrent que les amateurs les plus fortunés et les plus ambitieux souhaitaient accumuler dans leur demeure des exemples de tous les genres picturaux, de tous les styles et de toutes les écoles nationales. Cependant, des facteurs purement esthétiques ou artistiques ne peuvent rendre compte à eux seuls du goût anglais pour Canaletto.<sup>6</sup> Il serait plus exact de dire, de façon générale, qu'il semble y avoir eu adéquation parfaite entre l'offre proposée par l'artiste et la demande émanant du public aristocratique britannique. Le genre pratiqué par Canaletto, la *veduta* vénitienne, était particulièrement prisé par les esthètes anglais faisant halte dans la Cité des Doges lors de leur périple italien; pour ces derniers, un panorama de tel quartier de la ville constituait donc un souvenir topographique d'autant plus adéquat que l'artiste était admiré pour l'exactitude dans le rendu que lui permettait l'usage de la *camera oscura*

Néanmoins, ces raisons purement affectives et émotionnelles s'inscrivent dans un contexte plus large: celui de la place de Venise dans la pratique du Grand Tour et plus généralement dans l'imaginaire collectif britannique. Pour le jeune aristocrate de passage dans la Sérénissime, acheter une vue de Canaletto reve-

---

tions here. and done by him there, especially his figures in his works done there, are apparently much inferior to those done abroad. which are surprizingly well done & with great freedom & variety—his water and his skys at no time excellent or with natural freedom. & what he has done here his prospects of Trees Woods or handling or pencilling of that part not various nor so skillfull as might be expected" ("Vertue Notebooks," *Walpole Society* 22 [1933-34]: 149.)

6. Ce goût semble toujours très affirmé de nos jours en Grande-Bretagne; c'est ce que laisse supposer le succès incroyable d'une exposition, pourtant modeste, de toiles du peintre ayant eu lieu en 1998 à la National Gallery de Londres.

nait à interioriser et à s'approprier la mythologie rattachée à la ville, et plus spécifiquement sa symbolique politique.<sup>7</sup> Certes, Venise était avant tout un point de passage obligatoire dans le périple du Grand Tour à cause de sa réputation de licence sexuelle et de frivolité favorisées par son célèbre carnaval, mais pourtant, les nobles britanniques qui y séjournèrent étaient supposés méditer en premier lieu sur le régime politique spécifique de la cité lacustre.

Pour résumer la pensée dominante de l'époque à ce propos, on voyait le régime politique vénitien comme un relais historique entre l'idéal républicain de la Rome antique et celui de la Grande-Bretagne contemporaine. La signification du mythe de Venise comme ville de liberté était fondée sur une tradition intellectuelle remontant à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant. Le plus influent des textes de l'historiographie humaniste portant sur Venise est *De magistratibus et republica Venetorum* (*Des lois de la république de Venise*) de Gasparo Contarini, datant de 1543, ouvrage qui fut traduit en anglais sous le titre *The Commonwealth and Government of Venice* en 1599. Dans ce traité, Contarini codifia le mythe de Venise comme entité politique mixte en déclarant que la constitution vénitienne incarnait à la perfection les principes aristotéliens selon lesquels le système politique idéal est celui qui distribue le pouvoir équitablement entre trois éléments: l'un, la minorité et la multitude, c'est-à-dire un chef d'état unique (le doge), un petit nombre d'aristocrates (le Sénat) et un nombre plus important de représentants des intérêts du peuple (le Grand Conseil). Il s'agissait donc de parvenir à un équilibre harmonieux entre monarchie, aristocratie et démocratie,

---

7. Voir Bruce Redford, "Venice Mythologised: A Seductive Maritime Playground," *Apollo* 140 (1994): 13-16; et, du même auteur, *Venice and the Grand Tour* (New Haven: Yale UP, 1996) 51-80.

en évitant les écueils respectifs de l'autocratie ou la tyrannie, de l'oligarchie et de l'anarchie. Une telle combinaison garantissait un équilibre parfait des forces politiques et était donc gage de stabilité et de longévité.

Ainsi, dans le système constitutionnel vénitien, ni le doge, ni le Sénat, ni le Grand Conseil ne pouvaient s'arroger indûment un pouvoir trop grand. Contarini allait jusqu'à affirmer que le système politique vénitien était meilleur que celui de l'ancienne Rome, puisqu'il était resté inchangé depuis la fondation de la Sérénissime jusqu'à l'époque où il écrivait, alors que Rome avait connu au cours de son histoire un épisode d'expérience républicaine relativement bref, encadré par la monarchie des premiers siècles et l'empire des derniers. Ainsi, contrairement à Rome, Venise n'avait jamais sombré dans la tyrannie.

On imagine aisément, dès lors, que le système politique vénitien ait été souvent mentionné par les théoriciens et polémistes britanniques à l'époque de Cromwell. C'est à cette période que fut inaugurée la tradition anglaise consistant non seulement à faire l'éloge de la constitution vénitienne, mais aussi à la comparer à la constitution britannique. À partir de la Révolution Glorieuse et pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, la pertinence du modèle vénitien apparaissait évidente aux Whigs. L'idée d'un gouvernement mixte réparti entre doge, Sénat et Grand Conseil était directement mise en parallèle avec la constitution britannique, qui était supposée accorder une importance égale aux trois instances du pouvoir: le roi, la Chambre des Lords et la Chambre des Communes. Même les Tories s'accordaient dans leur admiration du modèle vénitien et dans la reconnaissance d'une filiation entre l'idéal politique de la Sérénissime et celui de leur patrie.

Le parallèle entre la Cité des Doges et Albion ne pouvait qu'être renforcé par la situation géopolitique et économique respective des deux états: tous deux étaient effectivement des

états insulaires tournés vers la mer et le commerce, qui avaient toujours réussi à mettre en déroute les envahisseurs venus des flots. Même la défiance de la république vénitienne vis-à-vis de l'autorité papale était comparée à la rupture de l'Angleterre avec le Saint-Siège lors de la Réforme. Ainsi, comme le souligne Linda Colley:

... what Canaletto gave [his English patrons]... were views of Venice painted as if it were still in its fifteenth-century prime, the perfect maritime republic..., Venice as the Queen of the Adriatic, a trading empire, proud of its freedom, *yet securely controlled by an oligarchy*. Venice, or rather the legend of Venetian power and prosperity, exerted a powerful attraction, because it suggested that commercial energy, imperial dominion, a taste for liberty, and stable rule by an exclusive élite could all be painlessly combined.<sup>8</sup>

En 1746, l'artiste et diariste George Vertue nota ainsi dans son journal l'arrivée à Londres de Canaletto:

Latter end of May. came to London... the Famous Painter of Views Canaletti... of Venice. the Multitude of his works done abroad for English noblemen & Gentlemen has procured him great reputation & his great merrit & excellence in that way, he is much esteemed and no doubt but what Views and works He doth here, will give the same satisfaction....<sup>9</sup>

- 
8. Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1707-1837* (New Haven: Yale UP, 1992; London: Pimlico, 1994) 62. Dans un très récent article, John Eglin se montre plus réservé quant au parallèle entre Venise et l'Angleterre, dont il souligne les limites (voir “Venice on the Thames: Venetian *Vedutisti* and the London View in the Eighteenth Century,” *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*, éd. Shearer West [Cambridge: Cambridge UP, 1999] 101-15, et surtout 114-15).
  9. *Walpole Society* 22: 130. Quelques décennies plus tard, Horace Walpole écrivit, en reprenant les propos de Vertue: “Canaletti, the well-known

L'artiste devait séjourner dans la métropole britannique pendant presque une décennie, à l'exception d'un bref retour à Venise en 1750-51.<sup>10</sup> Les mécènes aristocratiques passèrent donc de la consommation des vues de Venise, d'une Italie lointaine, rêvée, fantasmée, à un stade d'appropriation supérieur, consistant à faire venir directement Canaletto en Angleterre pour lui faire peindre des vues anglaises. Ce processus n'avait rien de nouveau puisque dès la première décennie du siècle, le duc de Manchester avait invité à Londres d'autres peintres vénitiens (Pellegrini ainsi que Sebastiano et Marco Ricci) dont il avait eu l'occasion d'apprécier les talents lors de son séjour sur la lagune.

Ainsi, d'emblée, le séjour anglais de Canaletto s'inscrivait dans la continuité puisque ses mécènes espéraient de ses futures vues de Londres et de ses environs les mêmes qualités que des *vedute* vénitiennes qui ornaient les pièces de leur *country houses*. C'est ce que confirme un autre extrait des notes de Vertue:

---

painter of views of Venice, came to England in 1746,... encouraged by the multitude of pictures he had sold to or sent over to the English" (Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England...*, éd. Ralph N. Wornum, vol. 2 [London: Bohn, 1849] 716.)

10. Les informations factuelles qui suivent à propos du séjour londonien de Canaletto proviennent de Hilda F. Finberg, "Canaletto in England," *Walpole Society* 9 (1920-21): 21-76; J. G. Links, *Canaletto and His Patrons* (London: Elek, 1977) 63-72; du même auteur, "Canaletto in England," *Journal of the Royal Society of Arts* 129 (1981): 298-308; Brian Allen, "Topography or Art: Canaletto and London in the Mid-Eighteenth Century," *The Image of London: Views by Travellers and Émigrés*, éd. Malcolm Warner (London: Trefoil, 1987) 29-48; et surtout Constable, vol. 1, LX-LXXIX. Voir également *Canaletto and England*, éd. Michael Liverside et Jane Farrington, catalogue de l'exposition du Gas Hall Exhibition Gallery de Birmingham 1993-94 (London: Merrell Holberton, 1993) 10-29, 38-54.

Signor Canaletti... came to London—as he had done at Venice many nay multitudes of paintings for English Noble & Gentlemen and great numbers bought by dealers & sold here gave him a desire to come to England. being persuaded to it by... the prospects he might make of views on the Thames at London.<sup>11</sup>

En 1746, un des principaux éléments d’une vaste campagne d’aménagement de l’espace urbain du Londres de l’époque, Westminster Bridge, était pratiquement terminé. Afin de commémorer l’achèvement de ce pont, les Anglais firent venir Canaletto dans la métropole britannique, pour qu’il immortalisât sur toile ses vastes arches. Pour les mécènes qui demandèrent à l’artiste de venir faire montre de ses talents en terre anglaise, il s’agissait, plus généralement, d’offrir à la postérité un témoignage de l’industrie et de l’élégance qui caractérisaient la capitale du royaume des sacro-saintes *liberty and property*. Canaletto entama ainsi l’épisode londonien de sa carrière en peignant et dessinant une vingtaine de vues de la Tamise mettant en valeur Westminster Bridge et les différentes étapes de son achèvement.<sup>12</sup>

---

11. *Walpole Society* 22: 132 (note datant d’octobre 1746).

12. À propos de ces toiles et des dessins préparatoires qui y sont rattachés, voir en particulier J. G. Links, “Canaletto and Old Westminster,” *Apollo* 135 (1992): 280-87. Pour l’ensemble de la quarantaine de vues anglaises produites par Canaletto, voir le catalogue établi dans Constable, vol. 2, 405-32 (n° 408-50). Voir aussi le catalogue, plus ancien et moins exact, apparaissant dans Pierre Rosenberg et Lionello Puppi, *Tout l’œuvre peint de Canaletto*, tr. Simone Darses (Milano: Rizzoli, 1968; Paris: Flammarion, 1975) 112-118 (n° 260-67, 273, 275-93, 296-97, 300, 302-05, 313, 315). Ce dernier ouvrage offre l’avantage, par rapport au premier, de donner une illustration (en noir et blanc et en taille très réduite) de presque toutes les peintures mentionnées. Pour des reproductions en couleurs, nous renvoyons en particulier à David Buttery, *Canaletto and Warwick Castle* (Shopwyke Hall: Phillimore, 1992); *Canaletto and England*; J. G. Links, *Canaletto* (1982; London: Phaidon, 1994) 163-99;



Les amateurs qui invitèrent Canaletto à Londres furent précisément certains des aristocrates qui lui avaient commandé des *vedute* vénitiennes lors de leur Grand Tour, et qui se trouvaient également avoir participé activement au financement de Westminster Bridge. Parmi ceux-ci se trouvaient en particulier le duc de Bedford, dont nous avons eu l'occasion de souligner l'admiration pour le peintre, et le futur duc de Northumberland, qui possédait déjà deux toiles du maître et devait s'avérer être l'un de ses principaux commanditaires en Angleterre. Ces deux aristocrates avaient dûment effectué leur Grand Tour, de même qu'un troisième, qui lui aussi engagea des fonds pour la construction du pont: le duc de Richmond. Dans les années 1720, ce dernier avait commandé à plusieurs artistes italiens un cycle de vastes toiles décoratives, cycle auquel avait participé le jeune Canaletto.<sup>13</sup> Une des premières commandes londoniennes du peintre émana d'ailleurs de Richmond, qui lui acheta une perspective de la Tamise vue de sa demeure londonienne, panorama qui est d'ailleurs unanimement considéré par les historiens de l'art comme une des deux meilleures toiles exécutées par Canaletto en terre britannique. L'idée de cette peinture fut donnée au duc par un de ses familiers dans une lettre qui montre une fois de plus le rapport étroit entre *vedute* vénitiennes et vues londoniennes:

---

Dorothea Terpitz, *Giovanni Antonio Canal, surnommé Canaletto 1697-1768*, tr. Nicole Stephan-Gabinel (Köln: Köneman, 1998) 87-93.

13. À propos de ce cycle, voir l'article du présent auteur, "'In Paint each Hero's Glory shewn:' Un cycle de peintures italo-anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle en quête de nouveaux territoires," à paraître dans les actes du colloque "Cartes, paysages, territoires" aux Presses Universitaires de Bordeaux. Pour le Grand Tour de Bedford, voir ci-dessus, note 2; pour ceux de Northumberland et de Richmond, voir respectivement Ingamells, 873 et 812.

Canales, alias Canaletti, is come over with a letter of recommendation... in order to his introduction to your Grace, as patron of the politer arts.... I told him the best service I thought you could do him w<sup>d</sup> be to let him draw a view of the river from y<sup>r</sup> dining-room, which in my opinion would give him as much reputation as any of his Venetian prospects.<sup>14</sup>

Parmi les autres perspectives londoniennes fixées sur toile par le peintre, on trouve des vues des principaux bâtiments et lieux de sociabilité de la capitale, à tel point que cette production constitue le témoignage le plus complet dû à un même artiste sur le Londres du milieu du siècle. La métropole y est glorifiée dans son histoire et son patrimoine architectural (abbaye de Westminster, Saint Paul), mais c’est surtout l’effervescence et l’opulence du Londres contemporain que dépeignit Canaletto: des vues des jardins d’agrément à la mode (Vauxhall et Ranelagh) voisinent dans son œuvre avec des représentations de bâtiments officiels (Whitehall,<sup>15</sup> Old Horse Guards) ou de demeures privées de grands commanditaires aristocratiques. Ainsi, le sujet de Canaletto était une ville en pleine mutation, fière de son essor économique et commercial, de l’élégance de ses habitants fortunés et du raffinement de ses mœurs et de ses loisirs. Les figures qui ponctuent ses panoramas sont de parfaites représentantes du *polite and commercial people* de l’époque, pour reprendre le titre d’un célèbre ouvrage sur l’Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle.

- 
14. Charles Henry Gordon Lennox, duc de Richmond, *A Duke and His Friends: The Life and Letters of the Second Duke of Richmond*, vol. 2 (London: Hutchinson, 1911) 602 (lettre de Thomas Hill au duc de Richmond datée du 20 mai 1746).
  15. Voir à ce propos John Hayes, “Parliament Street and Canaletto’s Views of Whitehall,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960): 341-49.

Ce peuple si sûr de sa supériorité se plaisait à croire qu'il habitait une nouvelle Venise. Si les *vedute* de la Sérénissime achetées par les aristocrates lors de leur Grand Tour étaient certes des souvenirs topographiques fixant l'état actuel de la ville, elles n'en étaient pas moins essentiellement des images du passé, du passé glorieux d'une grande métropole commerciale qui avait régné sur un empire mais était depuis longtemps en plein déclin. En revanche, les panoramas londoniens de Canaletto montrent le succès présent de la nouvelle capitale commerciale du monde, à la tête d'un empire colonial destiné à prendre une importance sans précédent. Venise n'était depuis longtemps plus à même d'assurer la survivance du mythe républicain romain et il incomba à Londres de reprendre le flambeau.

Il n'est dès lors pas étonnant que de nombreuses vues anglaises du peintre offrent des réminiscences vénitiennes. Ces réminiscences sont dues au fait que Canaletto réutilisa dans sa production londonienne une syntaxe picturale typiquement italienne et des motifs et thèmes propres à ses représentations de la Cité des Doges, mais au-delà de ces résonances aisément identifiables, c'est tout un système d'affinités secrètes et d'hybridation qui fut mis en œuvre pour séduire les commanditaires aristocratiques:

[These views] promulgat[e] an intense but elusive version of the mythic affinities [between Venice and London]. Canaletto manipulates topography, perspective, composition, and allusive detail so as to bring Venice and London into mysterious relation: standing before the great panoramas, we are invited to contemplate two in one and one in two—to experience a subtle amalgam of document, quotation, reminiscence, and pentimento.<sup>16</sup>

---

16. Redford, *Venice and the Grand Tour* 78. Voir également l'intéressant article de Andrew Graham-Dixon, "A Tale of Two Cities: Andrew

Les exemples les plus frappants de cette ambiguïté sont les vues de la Tamise où cette dernière évoque fortement le Grand Canal. Un des nombreux panoramas du fleuve, daté de 1746, présente la même organisation en trois vastes bandes horizontales qu’une vue du Grand Canal peinte par Canaletto auparavant (ill. 1 et 2). Mais surtout, le tableau londonien commémore la fête municipale du *Lord Mayor’s Day* ayant eu lieu le 29 octobre de cette année-là. Cette célébration rappela certainement à Canaletto les grandes fêtes civiques se déroulant sur la lagune, et en particulier la cérémonie du *Sposalizio*, lors de l’Ascension, pendant laquelle le doge s’embarquait à bord d’un bateau d’apparat, le Bucentaure, pour renouveler les épousailles de Venise avec l’Adriatique (ill. 3). C’est ce navire qu’évoque fortement, par sa décoration, la barge cérémonielle du maire de Londres mise en valeur dans la vue de la Tamise.

Les occurrences de traces italiennes dans les toiles anglaises de l’artiste pourraient être multipliées. En revanche, il est moins aisé de repérer une influence authentiquement britannique sur son idiome pictural si typiquement italien. Un exemple est cependant fourni par une paire de tableaux commandée à Canaletto par le duc de Beaufort, un autre aristocrate ayant participé à la construction de Westminster Bridge. En 1748, ce noble demanda au peintre de représenter son château de Badminton, dans le Gloucestershire, vu de son parc. Le pendant de cette toile représente le parc lui-même, vu de la demeure ducale. Le simple fait que le duc de Beaufort ait demandé au peintre de fixer sur toile non seulement sa *country house* mais également le parc aménagé

---

Graham-Dixon Reveals a Visionary Blend of the English and the Italianate in ‘Canaletto and England,’” *The Independent* (16 novembre 1993), évoquant l’exposition ayant eu lieu à Birmingham cette année-là (voir note 7 ci-dessus).

lui servant d'écrin montre le double statut du commanditaire: aristocrate fier de son opulente résidence, mais aussi homme de goût adhérant aux théories en vogue sur les jardins. L'influence du goût britannique pour le jardin paysager et des théories esthétiques sous-jacentes sur le pittoresque et le sublime ainsi que sur la place de l'homme au sein de la nature apparaît en pleine lumière et fait de cette vue l'une des plus spécifiquement anglaises du séjour de Canaletto.

Si la première des deux peintures représente le château en vue frontale toute traditionnelle, la seconde est beaucoup plus novatrice (ill. 4). Certes, l'organisation spatiale en trois bandes horizontales, l'utilisation de couleurs claires et de teintes lumineuses, ainsi que les petites figures ajoutant un élément de pittoresque et de couleur locale rappellent les innombrables vues de la Tamise. La différence est ici que le spectateur contemple un immense espace vide, sans point de repère apparent, si ce n'est les fabriques dispersées selon un ordre apparemment aléatoire et le petit pont au loin. Le peintre renonce donc aux conventions de la peinture de paysage pratiquée au siècle précédent par Poussin, Le Lorrain ou Salvator Rosa—autant de peintres alors très appréciés des collectionneurs britanniques—en se refusant à conférer une lisibilité directe à l'image au moyen d'un centre pittoresque autour duquel s'articulerait l'espace figuré sur la toile. Le spectateur est donc confronté à un espace quasiment indifférencié et homogène, indéchiffrable, où il convient qu'il trouve lui-même sa place, la place de l'homme dans la nature et dans le cosmos de façon générale. Ce nouveau mode de perception spatiale ajoute donc une composante active et presque métaphysique, celle de la quête, à la contemplation passive et à la jouissance esthétique suscitée traditionnellement par la peinture de paysage.

Les influences mettant en présence Italie et Angleterre étaient donc réciproques, et la fertilisation, croisée. Le résultat le plus singulier de ce double processus est certainement constitué par une catégorie d’images produites par Canaletto lors de son séjour anglais: les *capricci*. Tout au long de sa carrière, l’artiste peignit ce type de paysages fictifs typiques de l’école italienne et surtout vénitienne. Le *capriccio* intégrait parfois des constructions et des perspectives bien réelles, mêlées incongrument avec d’autres, purement imaginaires; ailleurs, les éléments de la vue étaient intégralement issus de la fantaisie—du caprice—du peintre. La liberté liée au genre du *capriccio* permettait ainsi à Canaletto de faire dialoguer de façon fantastique Italie et Angleterre.

L’artiste effectua deux séries de *capricci* lors de son séjour britannique, l’une pour le comte de Chesterfield<sup>17</sup> et l’autre pour le baron King. Parmi cette seconde série se trouvent plusieurs toiles mêlant des éléments britanniques et italiens de façon tout à fait inédite. Dans l’une d’elles, en particulier, les pistes sont brouillées et le jeu d’affinités entre Venise et Albion se fait particulièrement subtil (ill. 5). Aux éléments typiquement italiens de ce paysage, comme l’aqueduc en ruine sur la gauche ou le palais palladien sur la droite, s’ajoutent en effet des éléments anglais, comme les arbres ou l’église à l’extrême-gauche de la composition, ainsi que le village sur la colline. La rivière constitue un fascinant hybride: une paire de cygnes y coexiste avec un bateau qui ressemble fortement à une gondole. Qui plus est, les personnages à bord de cette embarcation évoquent, par leur costume et leur ombrelle, les chinoiseries alors en vogue, ce qui a pour effet d’ajouter un repère géographique imaginaire plus

---

17. Voir à ce propos Francis Russell, “Canaletto and Joli at Chesterfield House,” *Burlington Magazine* 130 (1988): 627-30.

exotique dans le tableau. Il est bien difficile de démêler le référent anglais de l'italien dans une telle peinture. Plus généralement, la question se pose de savoir comment un spectateur contemporain appréhendait un tel tableau: quelle signification pouvait-il revêtir et à quel besoin pouvait-il répondre?

Le sens de la mise en scène que révèle ce type d'images rappelle que Canaletto avait débuté sa carrière en dessinant des décors de théâtre et plus spécifiquement d'opéra, comme son père. Cette inspiration théâtrale se retrouve dans un *capriccio* exécuté vers 1746 par Antonio Joli, un autre peintre italien en activité à Londres alors que Canaletto y séjournait. Joli se spécialisait dans les vues de la Tamise, comme son collègue vénitien, mais surtout travaillait comme décorateur au King's Theatre, le bastion de l'opéra italien à Londres.<sup>18</sup> Son *capriccio* offrant un panorama de Londres avec Saint Paul dans le lointain se ressent beaucoup d'une telle activité (ill. 6). En effet, l'architecture fantasque de l'immense portique au premier plan évoque très fortement les décors pour la scène lyrique communément peints à l'époque, par Joli lui-même comme par tous ses confrères employés dans les divers théâtres d'opéra italien partout en Europe. Ces immenses colonnes et statues déliquescentes et livrées aux mauvaises herbes sont bien entendu des souvenirs de la gloire de la Rome antique et auraient pu servir de toile de fond lors de la représentation d'un de ces opéras à sujet romain ou mythologique si souvent représentés au King's Theatre. La portée symbolique d'une telle peinture est claire et certainement moins subtile que dans les *vedute* londoniennes de Canaletto: Londres est la Rome des temps modernes.

---

18. Sur ce peintre, voir Edward Croft-Murray, *Decorative Painting in England*, vol. 2 (London: Country Life, 1970) 225-26.

C'est sur un autre *capriccio*, très différent, que nous souhaiterions terminer. Parmi les nombreux peintres anglais influencés par Canaletto, l'un des plus importants fut Paul Marlow, qui débuta sa carrière dans les années 1760 en exécutant des copies des toiles de l'artiste vénitien.<sup>19</sup> Aux alentours de 1797, Marlow peignit ce qui semble être son unique *capriccio*, à une époque où le genre était d'ailleurs passé de mode. Ce tableau très singulier représente la cathédrale Saint Paul sur le Grand Canal (ill. 7); la représentation de ce dernier est d'ailleurs l'écho direct d'une ancienne gravure dérivée d'une *veduta* de Canaletto.<sup>20</sup> Ainsi, alors que Bonaparte abolissait la République de Venise et cédait la ville à l'Autriche, un artiste anglais commémorait la chute de ce que Wordsworth appela, dans son poème “On the Extinction of the Venetian Republic,” daté de 1802, “the eldest child of Liberty.”<sup>21</sup> L'Angleterre, cette autre fille de la Liberté, qui elle aussi régnait sur un empire commercial et colonial, se sentait menacée par l'expansionnisme français, et cette peinture extraordinaire, lourde de nostalgie, constitue comme un épilogue approprié, un demi-siècle après l'arrivée de Canaletto à Londres, aux affinités mythiques entre la Sérénissime et Britannia.

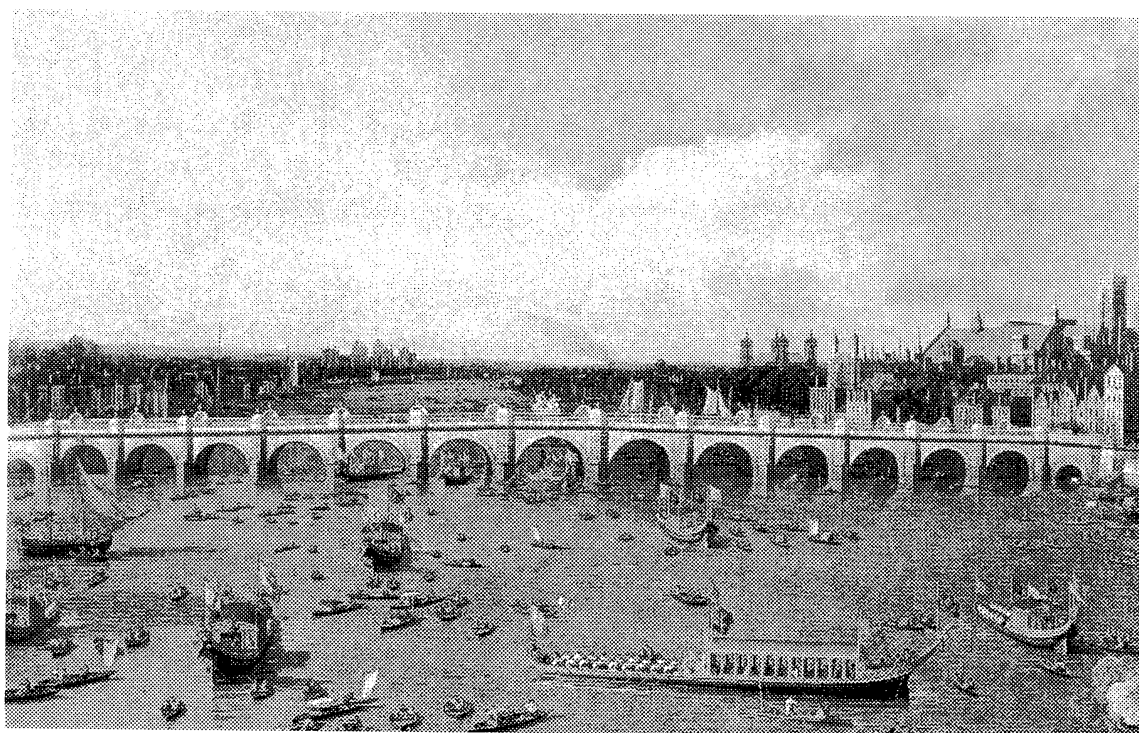
---

19. Sur ce peintre, voir *Canaletto and England*, 142-47.

20. Voir F. J. B. Watson, “Baudin, Canaletto and Marlow,” *Burlington Magazine* 97 (1955): 391.

21. *The Poetical Works of William Wordsworth*, eds. E. de Selincourt et Helen Darbishire, vol. 3 (Oxford: Clarendon, 1946) 112.

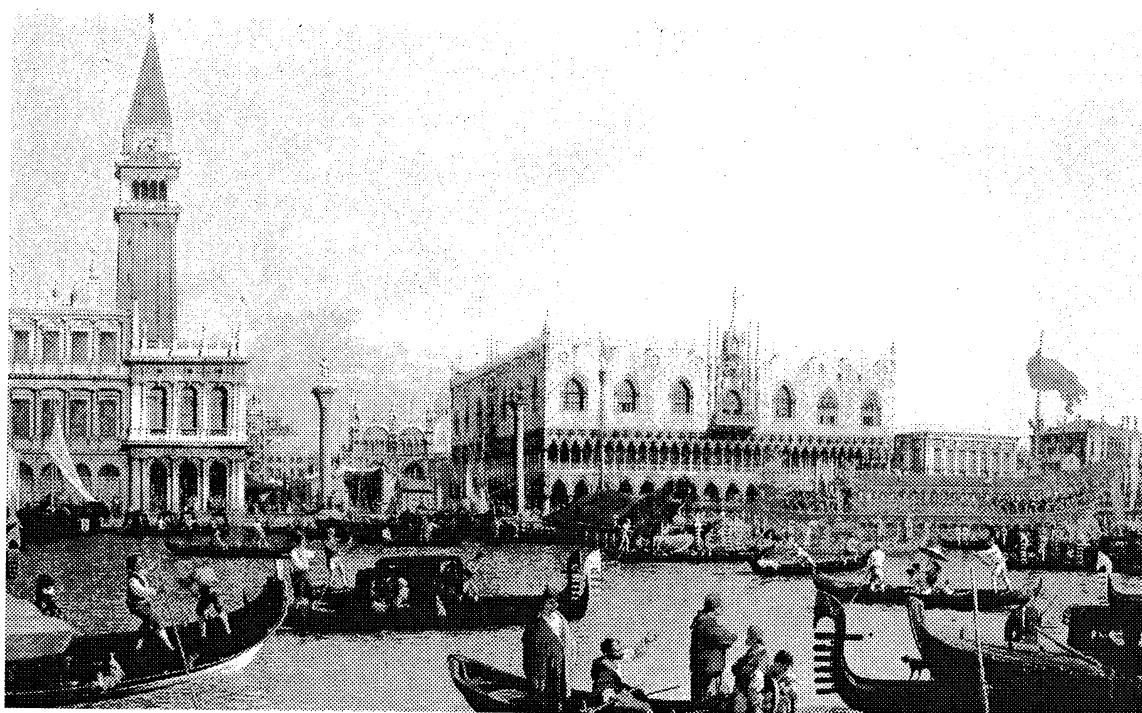




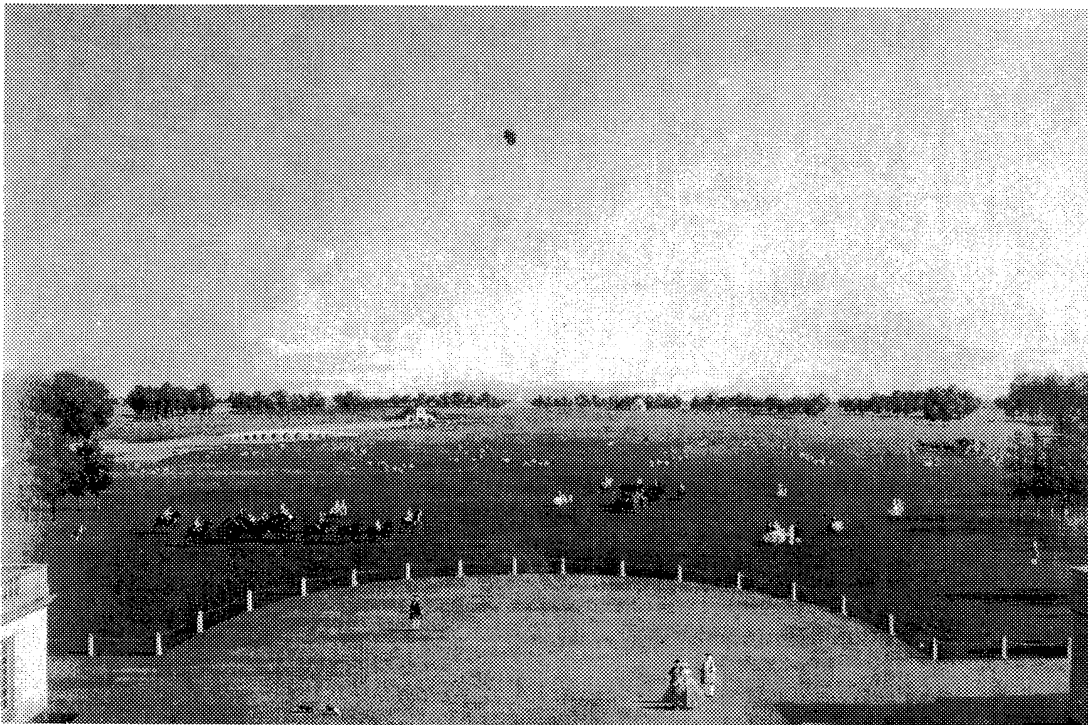
ill. 1: Antonio Canaletto,  
*Westminster Bridge avec la procession du Lord Mayor sur la Tamise*,  
huile sur toile, 95,8 x 127,5 cm  
(New Haven, Yale Center for British Art)



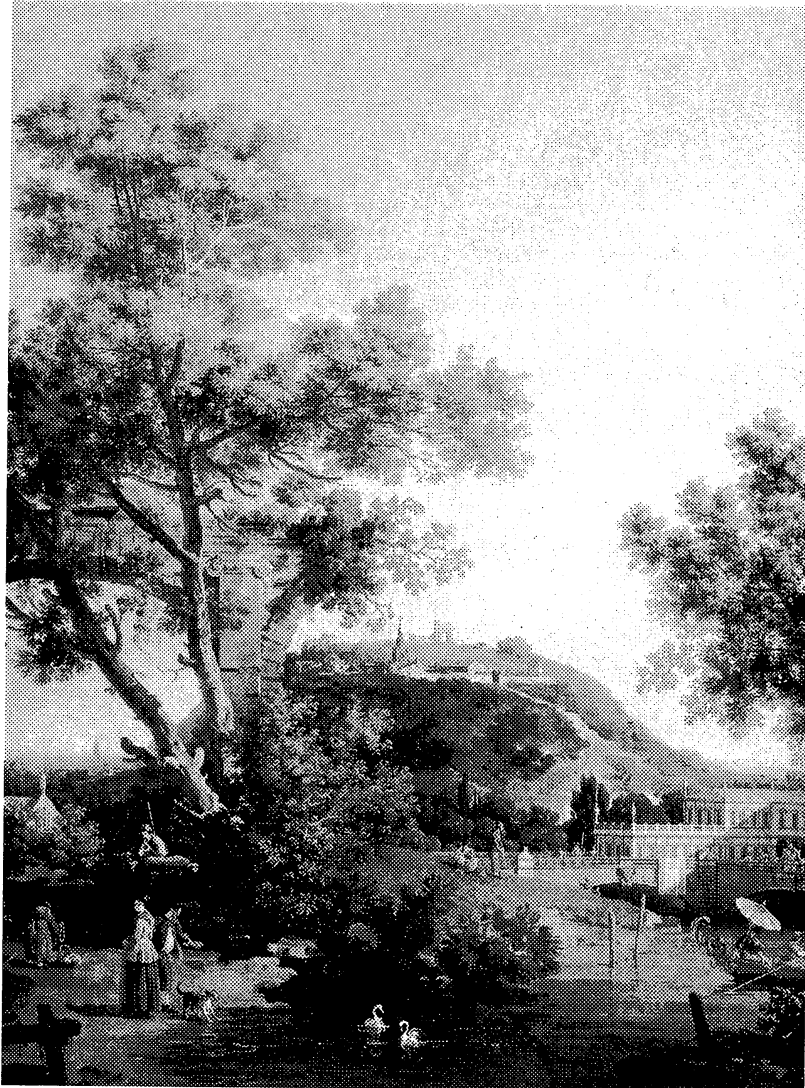
ill. 2: Antonio Canaletto,  
*Le Bacino de Saint Marc*,  
huile sur toile, 124,5 x 204,5 cm  
(Boston, Museum of Fine Arts)



ill. 3: Antonio Canaletto,  
*Le Bucentaure revenant au Molo le jour de l'Ascension*,  
huile sur toile, 76,8 x 124,5 cm  
(Collection de Sa Majesté la Reine)



ill. 4: Antonio Canaletto,  
*Le parc, vu de Badminton House*,  
huile sur toile, 85,1 x 122 cm  
(collection du duc de Beaufort)



ill. 5: Antonio Canaletto,  
*Capriccio: vue d'une rivière avec ruines et réminiscences anglaises*,  
huile sur toile, 132 x 106,7 cm  
(Washington, National Gallery of Art)



ill. 6: Antonio Joli,  
*Capriccio avec une vue de la Tamise et de Saint Paul*,  
huile sur toile, 115 x 105 cm  
(Londres, Harari & Johns Ltd.)



ill. 7: William Marlow,  
*Capriccio avec Saint Paul sur le Grand Canal*,  
huile sur toile, 129 x 104 cm  
(Londres, Tate Gallery)

# Foreign Reflections: Adapting the Image of the Other in Haywood's *The Fortunate Foundling* and Crébillon's *Les Heureux orphelins*

Corinne FOURNY  
University of Nottingham

Otherness is at the heart of Haywood's *The Fortunate Foundlings* (1744) and Crébillon's *Les Heureux orphelins* (1754).<sup>1</sup> First, because of the peculiar compositional history of Crébillon's novel both texts stand in a relation of otherness and difference. *Les Heureux orphelins* starts off as an adaptation of Eliza Haywood's *The Fortunate Foundlings* (1744): the events related in the first four chapters of the English text provide the framework of the first two parts of Crébillon's novel.<sup>2</sup> *Les*

- 
1. Eliza Haywood, *The Fortunate Foundlings* (New York: Garland, 1974). Claude Prosper Jolyot de Crébillon fils, *Les Heureux orphelins*, ed. by Jean Dagen (Paris: Desjonquères, 1995). All subsequent references will be to these editions and will be given in the text.
  2. On returning from visiting the main European courts Dorilaus discovers two abandoned children. He brings them up as his own: Horatio is sent to



---

Westminster school and Louisa to Mrs Trainwell's boarding school. Horatio returns to Dorilaus to announce that he is joining the army, Louisa comes back to see her brother off as a young woman of great beauty. Dorilaus immediately falls in love with her but drives her away when he makes attempts on her virtue. From this point on the narrative alternates between Horatio's and Louisa's stories. Horatio, having been taken prisoner by the Baron de la Valiere, he finds himself in the court at S<sup>t</sup> Germain where he falls in love with Charlotta de Palfoy. After a series of adventures, including a masquerade scene at which female desire and jealousy are unleached, Charlotta is removed from St Germain by her father. Despite Horatio saving her father's life Charlotta is sent to a monastery when the relationship is discovered. Horatio leaves to fight in Poland and is imprisoned in S<sup>t</sup> Petersburg. Having escaped to London, Louisa works for Mrs C—ge, a court milliner, where she has to suffer the advances of Mr B—n. She escapes this time to Windsor, where she meets Melanthe, a lady of quality. Melanthe tells her the unhappy story of her marriage to Henricus. Louisa accompanies Melanthe in her travels on the continent. In Venice, they meet the Count de Bellfleur, a libertine, and Mr du Plessis. Bellfleur tries to seduce Louisa. Sent away by Melanthe who has become jealous, Louisa is again attacked by Bellfleur in Padua. She is saved by Plessis just in time. Louisa enters a convent, escapes and, disguised as a pilgrim, travels to Paris where she meets Charlotta, du Plessis, Horatio and Dorilaus, whom she discovers is her real father. *Les Heureux orphelins* opens like *The Fortunate Foundlings* with the relation, in the third person, of the discovery of two orphans. Rutland finds Edouard and Lucie in the grotto of his garden. When Edouard decides to embrace the military career, Lucie comes back to see her brother off and enflames Rutland's desire. Rutland's destructive passion and attempts on her virtue drive Lucie away. She escapes to London where she meets a benefactress, Mme Pikring, who finds her a place at a milliner's. The aptly named Fanny Yielding procures girls to Lord Chester who, captivated by Lucie, tries to buy her favours. Lucie escapes with Mme Pickring to Bristol where she finds a place with the Duchesse de Suffolk. Then follows the first person retrospective narrative of Madame de Suffolk's passionate and unhappy love for Chester to Lucie. Madame de Suffolk, a young widow, meets the young Lord Durham at

*Heureux orphelins* follows the popular trend of French works which, in the reigning atmosphere of anglomania, pretended to be translations or adaptations of English works. "Nous sommes inondés de traductions, et ... la fureur de l'anglomanie littéraire nous tient depuis ... longtemps," noted the abbé de Raynal.<sup>3</sup> The action centres around an English man who became a libertine in France and puts the emphasis on the masculine plot of seduction and betrayal, while Haywood sets the eponymous orphans off on a series of moral and sentimental adventures in Europe, and more particularly in France. The continent is the theatre on which the virtues of the characters are being tested. From such a brief overview we can see that the two texts combine sexual, national and generic differences: a male-authored French text labelled as libertine by most critics is adapted from a female-authored English sentimental/moralising text. The aim of this paper is not to discuss the aesthetic merits of each text, in the way that most

---

the court and falls madly in love with him. She proposes marriage to him but he refuses, claiming that he has been promised to a cousin. Durham becomes Chester when he inherits his father's title. His letters are intercepted by the queen who reveals his treachery to Suffolk (there is no promised cousin and he has seduced other women). The concluding section is Chester's epistolary relation, in eight letters to the French duke who educated him in libertine matters, of how he planned to seduce Suffolk at the same time as two other women: Madame de Rindsey and Madame de Pembroke.

3. Qtd. in Bernadette Fort, "Les *Heureux orphelins* de Crébillon: de l'adaptation à la création romanesque," *Revue d'histoire littéraire de la France* 80 (1980): 556. On anglomania see Josephine Grieder, *Anglomania in France, 1740-1789: Fact, Fiction, and Political Discourse* (Geneva: Droz, 1985) and Harold Wade Streeter, *The Eighteenth-Century English Novel in French Translation: A Bibliographical Study* (New York: The Institute of French Studies, 1936)

critics have done, but to throw light on the strategic use they make of the representations of the other.

The other and its image were exploited as never before in literary and philosophical terms in the eighteenth century.<sup>4</sup> A renewed interest in discovering and occupying virgin territory combined with technical improvements (for naval exploration) as well as political and economic interests led to a revival of voyages of exploration. The Islands of the Pacific, parts of Australia and of North America were some of the places where the Europeans exposed their consciousness to the other. Such a confrontation happened for the majority of Europeans through the numerous travel accounts published in the period. The images of the exotic other brought back from these expeditions provided material for the developing philosophical anthropology which sought to place the science of man on a sound empirical basis. Such explorations were thus part of the bigger project of furthering the enquiry on the nature of man. If the project was to record what had been observed the result did not exactly match these expectations. The image of the other was constructed and even reconstructed. It was constructed because the Europeans were working on preconceptions, even mythologies about the other. The difference of the other was seized only to be erased. Once this real difference erased the other, who is similar to “[un] espace vide” could be assimilated into the dominant colonial discourse, could be “investi par une conscience qui est fascinée

---

4. On the discourse of discovery see: Jeremy Black and Roy Porter, eds, *A Dictionary of Eighteenth-Century World History* (Oxford: Blackwell, 1994); G.S. Rousseau and Roy Porter, Introduction, *Exoticism in the Enlightenment*, ed. G.S. Rousseau and Roy Porter (Manchester: Manchester University Press, 1990) 1-22; John B. Yolton, ed., *The Blackwell Companion to the Enlightenment* (Oxford: Blackwell, 1995).

par la question de son identité, de son histoire, de son être et de son devenir.”<sup>5</sup> According to western fantasies the other represented either original purity or eroticism and savagery. The Europeans created the sensual and ferocious savage to define human, that is civilized, values and therefore perpetuate the idea of the superiority of their value system in the same way that they constructed the “Noble Savage” as a model of what man was like at the origin but also, throughout the genre of the exotic narrative, as a vehicle of criticism of an artificial and corrupt Europe. Exoticism became a vehicle for the critique of political systems, institutions, values, mores as part of a discourse on national identity.

What happens, however, when the other is not the exotic other, like the Tahitians encountered by Bougainville in 1768, but a neighbour, so close and similar that he/she cannot be used as an “espace vide” for one’s projections and a neighbour who has the capacity to answer back by constructing his own images of the other? With the “close” other the fiction of difference is one of inflation rather than one of suppression. It is as if this closeness is so uncomfortable (politically) that one has to find differences where they do not exist: “qui rêve de différence finit par l’accentuer.”<sup>6</sup> France and England perfectly fit this scenario. Physically linked by regular cross-Channel services (two or three times each week by the middle of the century), the two countries are also

---

5. Daniel Brewer, “Diderot et l’autre féminin,” *L’homme des Lumières et la découverte de l’autre*, eds. Daniel Droixhe and Pol-P. Gossiaux (Bruxelles: Editions de l’Université de Bruxelles) 81.

6. Isabel Herrero and Lydia Vasquez, “Types nationaux européens dans des œuvres de fiction françaises (1750-1789),” *Dix-huitième siècle* 25 (1993): 117.

connected by colonial and political rivalries.<sup>7</sup> As Gerald Newman points out, the mid eighteenth century was a period of intense mutual attraction and influence and I would hasten to add of tremendous antagonism (for instance because of the contradiction of the two political models).<sup>8</sup>

“Nos démêlés fréquents avec l’Angleterre, l’opposition des caractères, la rivalité des esprits, & la concurrence des intérêts ont rendu de tout temps l’histoire de cette Nation infiniment intéressante.” This is the abbé Expilly’s explanation of the strange attraction in his *Description historique-géographique des îles britanniques* (Paris, 1759).<sup>9</sup> This relationship based on the combination of attraction and repulsion is perfectly illustrated in *Les Heureux orphelins* by Madame de Pembroke who “quoiqu’elle cherche perpétuellement à copier les Françaises ... ne les en aime pas davantage” (167). Like the exotic other the neighbour can be a mirror for the national self and an instrument in the critique of the mores of a nation. Thus Crébillon uses Chester’s voice and the English political system as a point of comparison to comment, in rather unflattering terms, on the French one: “D’un côté, l’esprit de sédition et le fanatisme de la liberté, masqués sous les noms sacrés de patriotisme et d’une légitime défense de ses droits; de l’autre, la plus servile complaisance, la plus lâche adulation, déguisées sous les titres spécieux d’obéissance due au souverain et de respect pour les lois.” (154) Through the use of stereotypes and exaggeration this extract exemplifies the way in which the other is represented in both *Les*

---

7. Claude Bruneteau and Bernard Cottret, introduction, *Parallèle de Paris et de Londres*, by Louis-Sébastien Mercier (Paris: Didier Erudition, 1982) 12-13.

8. Gerald Newman, *The Rise of English Nationalism: A Cultural History, 1740-1830* (London: Weidenfeld and Nicholson, 1987) 17.

9. Qtd. in Bruneteau and Cottret: 28.

*Heureux orphelins* and *The Fortunate Foundlings*. In both texts the neighbouring nations are more caricatured than accurately portrayed.

Most continental travellers visiting England, from Muralt in 1693-94 to Mercier in 1781, emphasise the same characteristics: lack of decorum (the English are excessive and have no sense of proportion), a taste for originality, national pride (the English despise foreigners), melancholy, fierceness.<sup>10</sup> Such stereotypes were not just the meat of travel accounts but also found a place in literary works. Marie-Jeanne Riccoboni in *Lettres de Milady Juliette Catesby* (1759) presents d'Ossery as the victim of such a prejudiced view: "On me présentait à la Cour, à la Ville, comme un sauvage qui joignait à la férocité attribuée à sa Nation un éloignement révoltant pour des goûts adoptés et des usages reçus" (140). Crébillon describes Rutland in a way which corresponds to the preconceived idea of the typical Englishman, that is to say serious, thoughtful, prone to melancholy: "né anglais et par conséquent plus sérieux et plus philosophe qu'il ne semblait devoir l'être à son âge" (41), "ce fut dans un de ces moments de mélancolie, qu'une rêverie profonde le conduisit ... au bout d'un vaste jardin" (42). None of that appears in Haywood's portrait of Dorilaus: "he was young and gay, loved magnificence and the pomp of courts, and was far from being insensible of those joys which the conversation of the fair sex affords" (2). Crébillon is creating a character who is more English than the English original on which he is based.

Both texts being concerned with social relations and the relations between the sexes they adopt views on politeness, manners and gallantry which were common at the time. Chester claims to be a living proof of the supposed "superior standards of

---

10. Bruneteau and Cottret 9-49.

courtesy, address, deportment, table manners” of the French:<sup>11</sup> “Je prouve bien évidemment la supériorité des grâces françaises sur les [anglaises]” (155). Politeness being part of the social game it can easily become a sign of hypocrisy, a mask. European continental courtliness was opposed to the emerging English national identity which was characterized by sincerity. *A Sentimental Journey* contains a critique of French politeness: like the coins polished by constant contact the French gain sophistication but lose all individuality and sincerity.<sup>12</sup>

The association made by Haywood clearly links France and the extremes of gallantry, that is to say libertinage “l’art aussi cruel que honteux de séduire et de tromper” (*Les Heureux orphelins* 135) in the person of Bellfleur. Known for his “arrogance, vanity, perfidy (*The Fortunate Foundlings* 163-64), Bellfleur “too insolent and headstrong to think any thing reason which opposed his will” (169) is a double of Chester without however the stature of the latter. Chester’s belief that “il ne faut à l’homme sensé que des plaisirs” (*Les Heureux orphelins* 161) echoes what the narrator of *The Fortunate Foundlings* remarks about Bellfleur: “what he felt for Louisa could not be called love, he desired only to enjoy her” (184). The presence of the libertine and the deleterious effects of his actions are counterbalanced by the creation of virtuous French characters who work in the narrative as doubles of the virtuous eponymous heroes: Louisa is the

---

11. Newman 2.

12. ‘The English, like antient medals kept more apart, and passing but few peoples hands, preserve the first sharpness which the fine hand of nature has given them—they are not so pleasant to feel—but in return, the legend is so visible, that at the first look you see whose image and superscription they bear’ (76).

archetype of innocence and integrity,<sup>13</sup> while Horatio is a faithful and sincere lover, polite, generous and brave in duel and in battle, and devoted to the king. The stereotype of the French libertine (gallantry and dissimulation) is replaced by another constructed image of the French. "The gallant and courtly manner in which Horatio expressed himself on every occasion" (263) is only matched by his French counterpart's (Du Plessis) refinement and his capacity to feel and "distinguish the real passion from the counterfeit" (171). As for Charlotta, Louisa's counterpart, she is noticed for her "modesty and delicacy" (93).<sup>14</sup> A minor character in the plot, the Prince de Conti is another significant example of the construction of a virtuous French aristocrat "a prince whose virtues would doubtless have rendered it [Poland] as flourishing and happy as it has since that unfortunate rejection been impoverished and miserable" (148). France is a land where one can improve one's innate virtues: Horatio possesses "a politeness which was natural to him but which had received great improvements since his arrival in France" (71). We can wonder if it is because of the somewhat distorting prism of love that Horatio, having just met Charlotta, declares: "The French are a people

- 
13. 'She blushed;—she trembled;—she was ready to die between surprize, grief, and shame' (19), 'Shall I, a poor foundling, the creature of his charity not receive the honour he does me with the utmost gratitude!' (20), 'My heart is filled with duty, reverence, and gratitude, of which your goodness is the only source: as for any other sort of love, I know not what it is' (22), 'Your eyes, at first sight subdued my heart, but your virtue has since made a conquest of my soul' [du Plessis] (173), 'She refused his [Bellfleur] addresses merely out of a principle of virtue, and not for the sake of a more favoured rival' (169).
  14. 'Shower of unfeigned tears' (97), 'no artifice wholly to conceal' (121), '[She] knew very well what became the decorum of her sex, and was too nice an observer of it, not to behave with all the reserve imaginable' (86-87).



born to inspire and instruct virtue and benevolence” (61) while Charlotta recognises in Horatio the “natural politeness of the French ... sweetness of disposition” (94). For Haywood’s moralising narrative to be effective certain characters need to possess specific qualities: she needs virtuous characters (du Plessis) and characters who attack virtue (Bellfleur). Bellfleur’s and du Plessis’s existence is the condition which makes the existence of a virtuous woman possible. But the portrait of the French is on the whole positive. France is after all where virtue triumphs and is rewarded: parent, children and lovers meet again in Paris, after having undergone great trials all over Europe, where the initial fault is repaired.

The image of the other is manipulated in the diegesis of *Les Heureux orphelins* and is subservient to the dominant discourse. The image of the other participates in the libertine’s monolithic discourse of control and domination. In his seduction discourse Chester adapts the image of the other to the personality of each of his victims: “J’avais parlé déceimment des françaises à Madame de Suffolk, à laquelle je n’aurais pas plu en prenant sur elles un air léger; j’en médis avec Madame de Pembroke à laquelle en les louant je n’aurais pas fait ma cour” (167). The image of the other appears as just another weapon in the libertine’s armoury of sexual strategies. The discourse on the other is also part of an authorial strategy. Although in the end the libertine world view seems to be the dominant one Chester is given a remark which totally undermines him.

Il est rare qu’en cherchant à prendre les grâces d’un pays dans lequel on n’est pas né, l’on ne se donne pas dans le sien beaucoup de ridicules. J’ai vu chez vous quelques Français qui voulaient bien nous faire l’honneur de nous ressembler, et qui, avec leur air singulier et profond, et (suivant la mode régnante) nos grands ou nos petits chapeaux, nos tailles longues ou courtes, avaient perdu beau-

coup de leurs agréments, sans avoir pris rien de notre solidité, ou même de nos travers. (167)

By criticizing the idea of emulation (“nous ne vous rendons justice que par le soin que nous prenons de vous imiter : et ce n'est point, à dire vrai, ce que nous faisons de mieux” (167)) (affectation, sterile imitation which does not bring anything) Chester is actually criticizing his own position as a disciple of a French libertine and implying that his own way of life is sterile.<sup>15</sup>

*The Fortunate Foundlings* indicates the beginning of a new period in Haywood's literary career (after a series of scandal novels, Pope's satire in *the Dunciad* and a decade of theatrical activity): “in the 1740s Haywood redefined herself as a writer of moral essays and improving novels.”<sup>16</sup> She abandoned the romances and scandal chronicles in the tradition of Delariviere Manley's *New Atalantis* which made her fame to write moral and domestic novels and to produce the *Female Spectator*. This construction of a new image corresponds to the cultural changes of the 1740s which were privileging the bourgeois values of respectability, discipline, virtue, civility, containment of passions heralded in Richardson's fiction. *The Fortunate Foundlings* can be seen as prime evidence of Haywood's extraordinary capacity to adapt to the literary market. Haywood uses the image of the French in two ways. Through this text she associates herself with a combination of extreme refinement and virtue. But at the same time could Haywood be using this pro-French stance to direct the readers to look back to her early period? Could she be putting

- 
15. ‘Nous ne vous rendons justice que par le soin que nous prenons de vous imiter: et ce n'est point, à dire vrai, ce que nous faisons de mieux’ (167).
  16. Beth Fowkes Tobin, introduction, *The History of Miss Betty Thoughtless*, by Eliza Haywood (Oxford: Oxford University Press, 1997) xv-xvi.

limits to the concessions to morality she had had to make on economic grounds by reminding her readers of the French origins of the romance?<sup>17</sup> As a matter of fact Haywood includes two masquerade scenes, which work here as plot catalysts in an otherwise respectable domestic narrative, and which are reminiscent of the romance novels of the 1720s.

By using strategies involving constructed or reconstructed images of the other, Crébillon and Haywood manage to deconstruct to a certain extent the generic categorisations imposed by literary discourses or the literary market.

---

17. Fowkes Tobin xxix-xxxiii.

## References (works quoted and consulted)

### Primary sources

- Crébillon fils, Claude Prosper Jolyot de. *Les Heureux orphelins*. 1759. Ed. Jean Dagen. Paris: Desjonquères, 1995.
- Haywood, Eliza. *The Fortunate Foundlings*. 1744. New York: Garland, 1974.
- Sterne, Laurence. *A Sentimental Journey Through France and Italy by Mr. Yorick*. 1768. Ed. Tom Keymer. London: Everyman, 1994.

### Secondary sources

- Affergan, Francis. *Exotisme et altérité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- Baudrillard, Jean. *La transparence du mal*. Paris: Galilée, 1990.
- Bruneteau, Claude and Bernard Cottret. Introduction. *Parallèle de Paris et de Londres*. By Louis-Sébastien Mercier. Paris: Didier Erudition, 1982.
- Brewer, Daniel. "Diderot et l'autre féminin." *L'homme des Lumières et la découverte de l'autre*. Ed. Daniel Droixhe and Pol-P. Gossiaux. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1985. 81-91.
- Black, Jeremy and Roy Porter. eds. *A Dictionary of Eighteenth-Century World History*. Oxford: Blackwell, 1994.
- Colley, Linda. *Britons: Forging the Nation 1707-1837*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Dagen, Jean. Introduction. *Les Egarements du cœur et de l'esprit*. By Crébillon fils. Paris: Flammarion, 1985. 5-60.

- Fort, Bernadette. "*Les Heureux orphelins* de Crébillon: de l'adaptation à la création romanesque." *Revue d'histoire littéraire de la France* 80 (1980): 554-73.
- Grieder, Josephine. *Anglomania in France, 1740-1789: Fact, Fiction, and Political Discourse*. Geneva: Droz, 1985.
- Herrero, Isabel and Lydia Vasquez. "Types nationaux européens dans des œuvres de fiction françaises (1750-1789)." *Dix-huitième siècle* 25 (1993): 115-27.
- Newman, Gerald. *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740-1830*. London: Weidenfield and Nicolson, 1987.
- Oakleaf, David. Introduction. *Love in Excess; Or the Fatal Enquiry*. By Eliza Haywood. Peterborough, Ont.: Broadview, 1994. 7-24.
- Rousseau, G.S. and Roy Porter. Introduction. *Exoticism in the Enlightenment*. Ed. G.S. Rousseau and Roy Porter. Manchester: Manchester University Press, 1990. 1-22.
- Streeter, Harold Wade. *The Eighteenth-Century English Novel in French Translation: A Bibliographical Study*. New York: The Institute of French Studies, 1936.
- Tancock, Leonard, Introduction. *Letters on England*. By Voltaire. London: Penguin, 1980. 7-18.
- Tobin, Beth Fowkes. Introduction. *The History of Miss Betsy Thoughtless*. Oxford: Oxford University Press, 1997. ix-xxxv.
- Yolton, John B. ed. *The Blackwell Companion to the Enlightenment*. 1991. Oxford: Blackwell, 1995.

## Le picaresque: pandémie ou péripatétique?

*Didier VIDAL*  
*Université Paul-Valéry – Montpellier III*

Lorsque le picaresque est évoqué, ce qui frappe c'est la diversité des œuvres que le terme est censé recouvrir. Aujourd'hui, une interrogation simple à partir du mot *picaresque* sur le "web" avec le moteur de recherche Altavista par exemple, fait apparaître 1391 "web pages" qui proposent dans le désordre, aussi bien:

– *Life of Lord Byron,*

*"Lord George Byron (Jan.22, 1788, London, – April, 19, 1824, Missolonghi, Greece) was the son of Captain John "Mad Jack" Byron and his second ...*

*URL: [www.geocities.com/Paris/leftBank/3040/life.htm](http://www.geocities.com/Paris/leftBank/3040/life.htm)*

que:

*The Russianization of Gil Blas: A Study in Literary Appropriation*

*Ronald D. LeBlanc: . The Russianization of Gil Blas: A Study in Literary Appropriation, 292 p. 1986 (ISBN: 0-89357 – 159-8), \$ 22.95.*

*Although the novel ...*

*URL: [slavica.com/litfolk/lf35.htm](http://slavica.com/litfolk/lf35.htm)*

Parallèlement à la recherche sur le “web,” la librairie en ligne Amazone annonce délibérément qu’elle possède un rayon de littérature picaresque.

L’on ne sait si l’on se trouve dans l’histoire littéraire, dans la sociologie ou dans la poétique. Le petit voyant qui clignote pour Amazone évoque le célèbre débat entre Gérard Genette et Marc Fumaroli sur l’histoire littéraire:<sup>1</sup> Marc Fumaroli y voit une maison de famille aux armoires patinées, et Gérard Genette un tableau de bord d’aiguilleurs du ciel. Mais pour le picaresque tous les voyants s’allument, nous sommes dans les triangles des Bermudes de l’identification littéraire.

Et d’abord le mot lui-même, peut-on utiliser *picaresque* en faisant de l’adjectif un nom ou doit-on s’en tenir à l’expression *roman picaresque*? Le fait d’utiliser l’expression *le picaresque* signifie-t-il que l’on en fait un mode narratif ou une catégorie esthétique comme *le baroque*, *le kitsch* ou *le burlesque*? Et puis il reste le *picaro*; du point de vue de l’étymologie il y a déjà plusieurs glissements: sémantique, sociologique, géographique.

En effet, dans un premier temps l’expression *picaro de cocina* désigne un gâte-sauce, un marmiton, activité purement technique, et ce n’est qu’en 1548 qu’on trouve l’expression *picaros de corte*, désignant une catégorie basse de courtisans, par opposition aux *cortezanos*. Ce glissement péjoratif évolue parallèlement à un stéréotype régional puisque la *picardia* désigne à la fois la condition picaresque et la province française de Picardie. La raison de cette assimilation est l’extrême pauvreté des Picards et leur émigration vers l’Espagne. Il y a quelques années Jacques

---

1. Marc Fumaroli et Gérard Genette, “Comment parler de la littérature,” *Le débat* (Paris: Gallimard, 1985).

Darras en prendra prétexte pour publier un numéro de la revue *IN'HUI* intitulée *Les Picards sont picaresques*.<sup>2</sup>

La route va être longue entre ce point de départ et l'apparition du terme en 1810 dans la biographie de Daniel Defoe, par John Ballantyne: "*works of fiction in the style termed by the Spaniards gusto picaresco*".<sup>3</sup> On est passé du péjoratif à l'esthétique, du dégoût au goût, de la souillarde à la bibliothèque du lettré.

Il faut donc en revenir aux œuvres initiales, peu nombreuses, et dont la première ne fait pas mention du terme *picaro*. Il s'agit de:

- *Lazarillo de Tormes*, ouvrage anonyme, publié en 1554, dans trois villes différentes, Anvers, Burgos et Alcalá;
- *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, publié en deux parties, en 1599 et en 1604;
- *El Buscón*, de Francisco Quevedo, publié en 1626.

Ce dernier ouvrage est déjà une parodie du genre initial.

Il s'agit d'œuvres autobiographiques décrivant les hauts et les bas d'un personnage peu scrupuleux qui doit lutter contre un environnement hostile. Ce type de littérature apparaît à une époque où se multiplient en Europe les vagabonds et les mendiants. Face à l'inquiétude que provoque ce phénomène, chaque pays voit se développer toute une série de textes quasi ethnographiques destinés à identifier et à classer les marginaux: récits de gueuserie en France, que va diffuser la Bibliothèque Bleue, biographies de criminels en Angleterre, ouvrages comme le *Liber Vagatorum* en Allemagne, que préfacera Martin Luther, *Speculum cerretanorum* en Italie, qui recense les nombreuses façons

---

2. Jacques Darras, "Les Picards sont picaresques," *IN'HUI*, Revue de la maison de la culture d'Amiens 27 (1981).

3. John Ballantyne, *Life of Defoe* (London, 1810).



de mendier. Ces textes spécifiques viennent s'ajouter à un riche fonds commun de folklore dans chaque pays.

En Espagne la situation est assez différente: il faut ajouter aux problèmes du vagabondage la situation des *conversos*, juifs convertis au catholicisme, et la pratique de la confession devant l'Inquisition, qui a peut-être déclenché le processus autobiographique tel que l'a décrit Antonio Gomez Moriana.<sup>4</sup>

Les premiers ouvrages picaresques vont connaître un énorme succès, tant en Espagne que dans les autres pays européens à un moment où le livre connaît une expansion sans précédent. Il y a, en Espagne tout d'abord, de nombreuses œuvres mineures, parfois parodiques, des falsifications, des suites apocryphes. Les frontispices des ouvrages comme celui de *La Pícaro Justina*, de López de Ubeda, constituent des sortes de panneaux publicitaires se réclamant ouvertement de ce nouveau type d'œuvres, si populaire, et se renvoyant l'image et la représentation du *pícaro*. On a conscience de "picariser" comme l'écrit l'auteur du poème anonyme *La vida del pícaro* (1600).

Viennent ensuite les traductions en français et en anglais. *Lazarillo de Tormes* est traduit par *L'histoire plaisante et facétieuse de Lazarillo*, en 1561. La première partie du *Guzmán* est publiée en français, un an seulement après sa publication en Espagne, et quatre versions différentes vont se succéder, jusqu'à la traduction de Lesage en 1732. *Guzmán* fait l'objet de dix-huit éditions pendant cette période. Il y a également vingt éditions du *Buscón* et deux traducteurs différents.

Les traducteurs français se plaignent souvent de leurs difficultés à adapter le goût espagnol au goût français. D'Audiguier,

---

4. Antonio Gomez Moriana, "Autobiographie et discours rituel," *Actes du colloque "L'autobiographie en Espagne"* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1982).

dans son *Lazarillo* de 1620, écrit: “Les Espagnols ont quelque chose dessus nous en l’ordre et l’invention d’une histoire, mais en contre change ils sont bien éloignés de la pureté de nos écrits.” Jean Saugrain fait état, en 1561, toujours pour *Lazarillo* d’un “livre fort plaisant et délectable en lequel l’esprit mélancolique se peut recréer et prendre plaisir.” Enfin Sébastien Brémond, traducteur de *Guzmán* en 1695, écrit: “Ce n’est pas une petite affaire d’un habit à l’espagnole en faire un à la française, et surtout d’un habit vieux. L’antipathie de ces deux nations se trouve en tout.” En ce qui le concerne, Lesage n’hésitera pas à amputer *Guzmán* de sa fin et se vantera de l’avoir “purgé des moralités superflues.”

En Angleterre la première traduction de *Lazarillo* par David Rowland est publiée en 1576. Le traducteur mentionne des “*strange and merry reports, very recreative an pleasant.*” La première traduction du *Guzmán* par James Mabbe est publiée en 1622, et connaît le même succès que l’original espagnol. Il est réédité sept fois entre 1622 et 1656. D’autres ouvrages suivront, essayant de profiter de la veine: *Son of the Rogue*, en 1638, *The English Guzmán* de George Fidge, en 1652, et surtout *The English Rogue Described in the Life of Merriton Latroon*, publié de 1665 à 1671 par Richard Head et Francis Kirkman. A noter également la traduction de *La Pícara Justina* en 1707, par *The Spanish Jilt*, dont l’auteur est John Stevens et que l’éditeur préface ainsi:

Not a translation but rather an extract of all that is diverting and good in the original, which is swelled up with so much cant and reflection, as really renders it tedious and unpleasant; for which reason all that unsavoury part is omitted and only so much rendered into English as may be diverting and instructing.

L'on voit bien par le titre même des œuvres et par leurs préfaces que les traducteurs transforment les contenus pour les adapter aux goûts nationaux émergents. En France par exemple, à la suite notamment des traductions de La Geneste, le picaresque va être considéré comme comique et réaliste. Le *picaro* devient soit un gueux, soit un gentilhomme. Le style bas de ses œuvres est réaliste et par-là même il ne peut être que comique.

En Angleterre, où certains traducteurs, dont Smollett, utilisent les traductions françaises comme sources initiales, l'on se méfie de l'Espagne. Bien que des parallèles aient été faits entre les carrières de Defoe et Alemán, qui tous deux avaient connu des faillites et possédaient une expérience sociale originale, la problématique est totalement différente. On reconnaît chez Moll Flanders un art tout britannique du *muddling through*. Alors que les taxinomies de mendiants ou de criminels sont conçues pour prévenir, divertir ou rassurer la population, il y a dans *Moll Flanders* un prosélytisme de la rédemption par la prospérité économique. L'anti-édifiant est devenu édifiant.

D'autres auteurs anglais sont conscients de la différence innée entre un *rogue* et un *picaro*. Ainsi, dans l'anonyme *Don Tomaso, or the Juvenile Rambles of Thomas Dangerfield* de 1680, on trouve la définition suivante: "The difference between a Spanish and an English Guzmán, the one pursuing a poor hungry plot upon his penurious masters's bread and cheese, the other designing to grasp the riches of the fourth part of the world by the ruin of the national commerce." C'est l'intérêt mercantile du *Guzmán* anglais qui le sépare de son voisin espagnol. Smollett est également influencé par sa propre traduction de *Gil Blas* qui est déjà une modification considérable du picaresque espagnol.

Du point de vue de l'histoire littéraire et de ce que l'on pourrait appeler le picaresque *stricto sensu* il semble que les choses s'arrêtent là. Il n'y a plus de *picaro*, ni même tellement

besoin de biographies de *rogues*. Les récits picaresques ont joué leur rôle dans la symbiose des traditions locales, des réponses européennes à l'inquiétude des populations face aux vagabondages et du goût naissant pour le roman. La question qui se pose maintenant est de savoir pourquoi le picaresque a perduré – si l'on néglige d'entrée l'hypothèse de l'aveuglement général des "poéticiens" et des critiques - comment expliquer la présence de ce que certains ont appelé le "mythe picaresque" (Claudio Guillem)<sup>5</sup> ou le "mythe du picaro" (Alexander Blackburn)<sup>6</sup> et de ce que nous appellerons le picaresque *sensu lato*?

Tout d'abord le picaresque s'est manifesté à un moment où convergeaient dans la littérature européenne plusieurs horizons d'attente: il fournit à la fois un message de subversion, en s'opposant au roman édifiant, et un message de tolérance. Par un système de palimpseste, le picaresque a rapidement été constitué par l'ensemble de ses versions européennes, couvrant deux siècles. Cette conjugaison d'éléments nationaux disparates mais unis dans un même élan de reconnaissance littéraire en a peut-être fait le premier genre réellement européen.

Enfin le picaresque offre un intéressant système d'identification nationale par le biais de stéréotypes honteux, tels qu'ils ont été décrits par Michael Herzfeld.<sup>7</sup> Ainsi l'Espagne serait à la fois mystique, chevaleresque et picaresque. En Angleterre, face au culte du sentimentalisme, nous sont rappelées quelques rudes et gaillardes réalités. En France certains personnages régionaux

- 
5. Claudio Guillem, *Literature as System: Essays toward a Theory of Literary History* (Princeton: Princeton University Press, 1971).
  6. Alexander Blackburn, *The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel, 1554-1954* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979).
  7. Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy, Social Poetics in the Nation-State* (Chapel Hill: University of Carolina Press, 1979).

ne sont pas éloignés de ces stéréotypes: le mousquetaire gascon ou le “Jean l’ont pris” de l’Abbé Fabre.

Le picaresque *lato sensu* a particulièrement prospéré du fait de la démarche “poéticienne.” Ainsi la narration autobiographique en constitue un élément fondateur; le picaresque ne semble s’identifier comme genre que par la fusion entre le “je” héros et le “je” narrateur, et il va disparaître au moment où ce personnage n’a plus sociologiquement de raison d’être.

Le problème c’est que, par la suite, les “poéticiens” vont avoir tendance à éparpiller les éléments fondateurs du picaresque et à l’invoquer à nouveau chaque fois qu’un seul de ces éléments est identifié. L’on assiste donc alors à un second processus semblable à celui des traducteurs européens du dix-septième et du dix-huitième siècles, mais qui n’obéit pas cette fois à la nécessité de l’adapter à un quelconque goût national. Il s’agit plus alors d’universalisme que de relativisme culturel. La présence, réelle ou supposée du picaresque dans des littératures nationales peut relever d’une stratégie délibérée.<sup>8</sup>

Nous sommes en présence d’un mythe littéraire doublement fondé: d’une part le mécanisme “palimpsestueux” des traductions, d’autre part la catégorisation de la critique, qui en prenant la partie pour le tout, contribue à la diffusion et en même temps fait du picaresque un parangon de l’esthétique post-moderne.

Sans tomber dans un fonctionnalisme excessif, l’on peut se demander à quoi sert le picaresque. Puisque nous sommes dans l’universel, sommes-nous en présence d’une situation fondamentale de communication humaine proche de celles auxquelles préside Hermès? Ce qui pourrait expliquer le lien souvent men-

---

8. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres* (Paris: Seuil, 1999).

tionné entre Hermès, le *picaro* et le personnage du “trickster.” C’est cet aspect qu’a étudié Laurence Kahn dans *Hermès passe, ou les ambiguïtés de la communication*:

Dans toute conversation, dans toute communication où est l’autre? Dans cet acte d’échange, en même temps qu’il conjoint les partenaires, Hermès représente l’incertitude, la mouvance, l’ambiguïté de ce qui unit l’émetteur au récepteur, l’énonciateur au destinataire. On échange des biens, il y a les voleurs. On se marie, il y a les courtisanes. On dort, un mauvais coup est à craindre. On parle, qui profère le mensonge.<sup>9</sup>

Le picaresque fait-il partie de ces concepts creux,<sup>10</sup> qui ne veulent apparemment rien dire mais qui évoquent un pouvoir mystérieux que chacun peut définir comme il le souhaite? L’on pense aux “pièges à pensée” de la tradition camerounaise, ou aux *Barricades mystérieuses* de François Couperin. La pertinence du picaresque relève-t-elle d’un souci pragmatique d’identifier une angoisse, de la simple manipulation rhétorique d’un savoir commun, le monde des vagabonds truands et voleurs des seizième et dix-septième siècles, le chaos de la seconde moitié du vingtième siècle?

Le picaresque ne subsiste-t-il qu’en tant que simple processus cognitif? Il est une idée très contagieuse qui se transmet facilement, comme le décrit Dan Sperber dans son projet d’épidémiologie des idées:<sup>11</sup> à chaque transmission l’idée perd de sa précision, elle demande un effort mental moindre, mais elle

9. Laurence Kahn, *Hermès passe, ou les ambiguïtés de la communication* (Paris: Maspéro, 1978) 184.

10. Pascal Boyer, “The Empty Concepts of Traditional Thinking: a Semantic and Pragmatic Description,” *Man* ns 21 (1986): 50-64

11. Dan Sperber, *La contagion des idées* (Paris: Odile Jacob, 1996).

entraîne un effet cognitif plus grand. N'est-ce pas là le travail initial de nos traducteurs et adaptateurs français et anglais?

Si l'on reprend le débat Genette – Fumaroli, le picaresque n'est pas caché dans l'armoire patinée, ni même sur le tableau de bord. Il est, comme l'écrivait Michel Serres, le parasite lui-même, il est le bruit que fait la tête de *Lazarillo* contre le taureau de pierre creux de Salamanque, bref il est en quelque sorte le parfait *rogue de l'an 2000*.

## Variations sur la proximité: notes sur Defoe

*Habib AJROUD*  
*Université de Tunis I*

La proximité nous semble être le fondement même de tout “voisinage” entendu dans un sens tant spatial et physique qu’affectif et spirituel. A première vue, chez Defoe, la proximité semble assez périlleuse, du moins peu rassurante et plutôt désastreuse. Roxana avec ses maris, ses amants et sa fille, Moll Flanders avec divers associés et parents, nous donnent l’impression qu’il est plutôt malencontreux d’avoir des liens (de sang entre autres) avec son prochain. Mais, aussi bien chez ces deux personnages que chez Robinson Crusoe, il y a par ailleurs non seulement des proximités plus positives, mais diverses modalités d’un désir de proximité. La quête du regard de Dieu, ainsi que l’attente qui s’adresse à un lecteur possible, font partie de ces modalités, ce qui semble lier l’absence à un désir de présence exprimé à l’endroit des hommes et de leur créateur.

De toute évidence, faut-il le rappeler, dans la mesure où nous traitons d’œuvres littéraires, notre propos n’est pas d’analyser la



vie effective d'hommes et de femmes de l'époque, mais de représentations qui en sont faites sur le mode imaginaire. Celles-ci ont avec la réalité ce rapport qu'ont les voix du rêve avec les voix réelles dont parle Juan Rulfo.<sup>1</sup> Notre corpus comprend un récit sans femmes et deux histoires de femmes assez différentes du point de vue du rapport au prochain, et au voisin comme modalité du prochain.

L'absence, degré zéro de la proximité, s'exprime différemment selon la nature de l'absent. Mais lorsqu'elle n'est pas reliée à la trace, elle est simple déni de proximité. Tel est le cas pour l'absence des indigènes d'Amérique dans *Moll Flanders*, sinistre prémonition du sort qui va leur être effectivement réservé. C'est là une modalité de l'absence radicalement différente de celle des femmes au début de *Robinson Crusoe*. Cette dernière, en effet, serait plutôt comparable à ce temple vide des religions juive ou musulmane où l'absence de représentation plastique laisse tout l'espace à une présence sans partage et sans équivoque: celle du Dieu unique, omnipotent et omniprésent. A l'absence de la femme fait écho l'absence de Dieu dans *Robinson Crusoe*, désir de proximité médiatisé par la Bible, trace incontournable. La trace n'est d'ailleurs pas toujours instrument, corollaire, de l'absence. Les traces des pas de l'enfant de l'inceste retrouvé par Moll au Nouveau Monde ancre la trace dans toute la signification d'une ambiguïté morale fondamentale. Face à la trace de pas sur la plage, Robinson ne peut que constater avec horreur la réalité, la présence de la différence que la taille du pied qui a marqué le sable rend indubitable. L'absence totale peut

---

1. Voir Juan Rulfo, *Pedro Paramo* (1959; Paris: Gallimard, 1979) 58: "J'entendais de temps à autre le son des paroles, et je sentais une différence. Celles que j'avais entendues jusqu'alors n'avaient, je le comprenais enfin, pas de son. Elles ne résonnaient pas; on les percevait, mais sans leur son, comme dans les rêves."

signifier la chose et son contraire, car la cécité de Moll Flanders vis-à-vis des indigènes d'Amérique n'a rien en commun avec l'absence de la femme dans *Robinson Crusoe*. Le manque dans ce cas-là est exprimé par le produit de remplacement, par le détournement du désir de puissance. La rage expansionniste, et la frénésie d'acquisition, de possession, chez Robinson se prêtent à une telle lecture.

Dans les œuvres qui nous concernent, l'argent joue un rôle de premier plan dans ce que l'on pourrait appeler la corruption de la proximité. Déjà initiée à l'évaluation pécuniaire de son mérite dès sa plus tendre enfance, Moll voit se chosifier son premier amour. Dès le départ, chacune de ses rencontres avec son bien-aimé est perturbée par l'appât du gain. Aussi se trouve-t-elle séparée de son expérience érotique et affective par l'idée d'une contrepartie qui lui est systématiquement offerte. Socialement et moralement incapable de la refuser, elle n'a d'autre recours que la réflexion sur la quantité, surprise qu'elle est par ce qu'on lui donne et regrettant de ne pas avoir saisi l'occasion pour obtenir davantage. A partir de là toutes ses expériences érotiques et matrimoniales sont marquées par des calculs sordides. Le prochain a sûrement cédé la place à un "autre," réduit à une simple occasion de gagner de l'argent. Dans *Moll Flanders* comme dans *Roxana*,<sup>2</sup> le rapport au corps de l'autre ainsi réduit aux règles du marché entraîne inéluctablement une perte d'humanité généralisée.

Il faut se rendre bien compte de la nature aseptisée, quelque peu désincarnée, de cette proximité où le corps, le corps du délit devrais-je dire, est pourtant si présent. Les corps sont sans odeur et sans saveur, nulle véritable sensualité ne caractérise leur pré-

---

2. Voir Habib Ajroud, "The Body of Fiction: A Reading of *Roxana*," *Essays in English Studies* (Tunis: CPU & Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1998) 94.

sence. Lorsque une description physique nous est fournie, elle se rapporte à un homme qui est décrit dans le but de démontrer sa “ressemblance” à l’Européen: Vendredi.

Dans les deux romans “féminins” de Defoe, la proximité des partenaires est à peine perceptible. Nulle description physique des hommes ne peut être décelée. Rien chez les hommes que Roxana ou Moll Flanders connaissent n’accroche suffisamment le regard des femmes concernées pour être raconté. Figés dans leurs ébats mécaniques et leur discours, ils sont vite oubliés, car vite rappelés à leurs ennuis financiers, ou, d’une manière ou d’une autre, à Dieu. Ni la bienveillance, ni l’affection des femmes ne les habillent de chair. Dans *Moll Flanders* le tabou sexuel puritain enlève même à la joie d’une première expérience l’extase de son aboutissement. Modalité du déni de proximité, cette dissimulation du partenaire est vécue presque explicitement par Moll elle-même, car le processus de voilement englobe logiquement les deux pôles du couple érotique. Avant de partir pour son premier rendez-vous, elle s’arme d’un capuchon, d’un masque, d’un éventail et d’une paire de gants, comme pour dresser une barrière tant visuelle que tactile entre elle et le monde qui l’entoure. Ces gants ne sont pas loin de rappeler ces mains métonymiques remarquées par la femme du Maire, et qui symbolisent la vente répétée de son corps à laquelle elle est vouée, c’est-à-dire l’aliénation d’avec l’autre qu’entraîne la médiation de l’argent. Ces mêmes mains lui serviront plus tard à subtiliser le bien d’autrui au moment où elle est physiquement proche de ses victimes. Les gants ne seront plus nécessaires au déni de proximité.

Roxana, pas plus que Robinson Crusoe, ne prend pour ainsi dire de gants pour affirmer la primauté de l’argent dans les rapports entre les hommes. Sur son île déserte, Robinson cache l’argent pourtant provisoirement inutile, et ne prend même pas la peine, après les avoir dépouillés, de penser à donner une sépulture

décente aux hommes naufragés dans le voisinage, qui sont pourtant culturellement ses semblables. Pour sa part, Roxana refuse d'épouser un homme qui l'aime, et ce dans le seul but de préserver la fortune acquise. Après sa longue carrière de rapine meurtrière, Robinson semble quelque peu absout de sa dévotion à l'acquisition par la perspective d'aventures renouvelées peu propices à l'accumulation. Roxana, elle, n'hésite pas à renier sa fille et à causer indirectement son assassinat afin de sauvegarder la perspective d'une situation de prospérité et de stabilité.

En fait, la proximité perd son sens en l'absence d'humanité. En effet, en détournant son regard de l'humanité d'autrui, en perdant de vue la proximité de l'autre, on se perd soi-même, et lorsqu'un être humain est perçu comme un objet dans quelque rapport que ce soit, l'humanité entière est chosifiée. De ce point de vue, *Robinson Crusoe* présente une facette simplement plus littérale de cette aliénation, de ce déni de proximité, car l'instrumentalisation de l'autre le réduit intégralement à l'état de marchandise. Quel qu'en soit le prétexte, l'esclavage est présenté comme le résultat naturel d'un rapport de forces qui gère le statut d'être humain. Quand Robinson vend Xury, ou quand il va chercher des esclaves africains, son attitude n'est guère différente de celle qu'il aura plus tard avec Vendredi et les siens. L'argent obtenu ou escompté dans un cas n'est qu'une manière de représenter le rapport des forces qui sépare les hommes en deux camps radicalement différents et radicalement hostiles l'un à l'autre.

La séparation ainsi opérée par l'argent explique la posture de prédateur que les hommes ont les uns envers les autres, fait rarement observé chez une même espèce. Cette attitude comprend aussi bien le rapt et l'asservissement de l'autre que le vol, la supercherie, le meurtre commis directement ou par personne interposée et le cannibalisme effectif ou symbolique. Vus de plus près, d'ailleurs, ces aspects ne sont pas aussi nettement séparés

qu'il n'y paraît à première vue. Les itinéraires de Moll et de Roxana sont jalonnés d'exemples d'alternance et de combinaison de ces éléments. Véritable péril de la proximité conséquent à l'isolement de l'individu, ce mode de comportement découle de la perte de tout sens d'appartenance au groupe, en dépit de toutes les affirmations contraires que peut avancer un Robinson ou tel lecteur de Defoe. Il se manifeste dans tous les types de relation que les personnages principaux les plus célèbres de Defoe ont avec les autres. Aussi bien Robinson Crusoe dans la planification et l'exécution de son attaque contre les "sauvages," que Moll Flanders et Roxana dans la préparation et la mise en œuvre de leurs aventures tant économiques, amoureuses et/ou matrimoniales que criminelles, nous rappellent la stratégie du prédateur. Face au comportement de Moll Flanders envers le banquier ou le vieux gentilhomme lubrique, on ne peut s'empêcher de penser à l'habileté d'un prédateur tissant soigneusement sa toile ou dépeçant minutieusement sa proie. De Moll à Roxana, il n'y a guère qu'un changement de modalité, car cette dernière guette, piège et consomme clients et maris, sans hésiter à faire bon usage de la dépouille mortelle de ces derniers. Dans chaque cas se retrouvent tous les traits caractéristiques du prédateur: camouflage, ruse, mise à profit de la situation de faiblesse de la proie potentielle.

Dans ce contexte, le déguisement a ce don étrange d'occuper la double position d'adjuvant et d'écran par rapport à la proximité. Déguisée, Moll est indécélable, donc invisible aussi bien pour les gens avec lesquels elle "opère" que pour ceux qu'elle agresse. L'écran de protection que constitue le déguisement lui permet aussi bien de se dissimuler pour échapper à une éventuelle poursuite, que de se rapprocher suffisamment d'une victime pour lui subtiliser ses biens. Du point de vue du criminel, il s'agit bien sûr dans les deux cas d'une proximité positive, puisqu'elle permet la survie et la poursuite de l'activité entreprise. Pour l'observateur

extérieur, il ne s'agit guère de construction, mais d'une accumulation criminelle qui ne saurait être conçue comme positive. Quand la proximité devient trop périlleuse, Moll se départit du déguisement qui l'a facilitée. Il en est ainsi des haillons de mendicante qui la rapprochent des faux monnayeurs. Mais afin de pouvoir échapper aux mesures de précaution que ceux-ci pourraient prendre—le meurtre de témoins possibles comme elle-même—Moll promet de les revoir.

Dans Defoe, la proximité culturelle est vécue sur divers modes de négativité. Qu'elle s'exprime sous forme de conflit armé et d'assujettissement de l'autre (*Robinson Crusoe*), d'aveuglement total à son existence (*Moll Flanders*) ou de diverses modalités de rejet et d'exploitation (*Roxana*), l'attitude envers le prochain est celle du prédateur opportuniste et sans scrupules.

La dissimulation en tant que forme du déni de proximité affecte le rapport à la France dans deux des œuvres étudiées, selon deux modalités différentes. Dans *Roxana*, l'héroïne utilise en France le masque de *La Belle veuve de Poictou* et achète une sépulture catholique à son défunt faux mari afin de se mettre sur le marché en toute sécurité. Par la suite, on coupera les oreilles au juif trop indiscret, et on se mettra hors de sa portée en quittant le pays, la distance étant une des modalités de la dissimulation. En Angleterre, la robe turque achèvera d'occulter l'origine huguenote de Roxana, et voilera à l'assistance l'identité culturelle de la danseuse. Trophée de guerre offert par un amant généreux, cette robe permet de lier séduction, luxure et, par là même, ce lieu de luxure à la fois haïssable et jaloué, l'Orient. Car cet Orient, délié de toute contrainte morale, est le lieu de prédilection de tous les fantasmes. C'est pour cela que la robe est "magnifique," comme l'est le Sultan Soliman, qui, comme l'habit, est turc. Elle servira donc de masque splendide à l'entrée en scène de la royale prostituée: Roxana. L'habit mêle le faux au vrai à la façon d'un habile

mensonge: serti de faux diamants, il est couronné d'un vrai joyau, comme pour marquer la seule valeur de celle qui le porte, l'intelligence réelle de Roxana. D'une certaine manière, ce toc a valeur d'annonce. En effet, Roxana l'utilise pour exécuter une danse qui, pour avoir été apprise lors de son séjour en France, n'en fait pas moins partie de sa véritable identité culturelle. Mais elle la fera passer pour une danse exotique qui lui donnera nom et renom. L'habit faisant le moine, tous penseront que la danse est turque. Un procédé métonymique fera que l'assistance confondra l'apparence de la partie et l'identité du tout, et le masque dissimulera celle qui le porte, assurant un succès inespéré à son entreprise. Magie de l'emballage qui amènera l'acheteur potentiel à une contribution active dans le "marketing" du produit: il ira jusqu'à lui inventer un nom de marque. Mais la Turquie n'est là que pour mieux renier la proximité de la France.

Dans *Robinson Crusoe*, le retour en Europe est amorcé par un changement de style qui voudrait mimer la "civilisation." Robinson change de valet, et Vendredi, devenu dysfonctionnel, cède la place à celui-là, et s'efface progressivement jusqu'à disparaître totalement. Mais aux abords de la France, la traversée des Pyrénées se fait au rythme des attaques successives de hordes de loups. Jugées ordinaires à Toulouse, ces attaques, et les conséquences horribles qui s'ensuivent, sont décrites avec une certaine attention au détail (comme cet homme dont les loups ont dévoré le torse ou ce guide finalement abandonné après avoir été malmené par les loups). Après cela la traversée de la France se fait en un seul paragraphe. Entre la France et l'Angleterre, il y a bien plus que la Manche, il y a les gueules ouvertes de meutes de loups.

D'une manière générale, en termes de représentation spatiale les deux courants marins qui entourent l'île de Robinson symbolisent assez bien l'idée que se fait le personnage de la proximité:

d'une part un courant qui le porte vers le danger d'une frontière dépassée, et d'une rencontre avec l'inconnu, de l'autre un courant qui le ramène à la sécurité insulaire. Le prochain tel qu'il se conçoit dans l'univers du Dieu amour est bien loin. Sa place est hantée par le spectre d'un prédateur possible contre lequel la violence meurtrière est présentée comme un recours nécessaire. Contredisant l'élan exprimé par Robinson envers ce semblable, ce même dont il se languit tant, l'absurdité de la rencontre avec l'autre est soulignée par une succession de scènes marquées par l'animalité et l'ironie. Le bouc âgé occupant la grotte et le perroquet criant le nom de Robinson précèdent la découverte de la trace de pas sur le sable de la plage qui évoque le diable, ou pire, un homme différent.

C'est en Amérique que Moll vit la proximité sur le mode du voisinage de manière significative. Mais là encore, l'esquive est une modalité de proximité, du moins en matière de liens de parenté. La séparation introduite par l'esquive, la dérobade, est cependant rachetée par la confession post-mortem (c'est-à-dire après la mort de son frère) faite à son mari bandit de grands chemins, Jemmy. C'est dire toute l'ironie qui entache cette "confession." En matière de proximité culturelle, la séparation reste de type parfaitement colonial. Elle ne voit tout simplement pas les "indigènes" alors qu'elle reçoit aide et assistance d'un "honnête Quaker." Là encore, dans ce front de voisinage colonial, l'ironie scelle la réconciliation des pécheurs et des non-pécheurs, unis dans leur cécité vis-à-vis de la différence. Pourtant la rupture finale, le retour de Moll en Angleterre, ne laisse guère de doute quant à la nature simplement transitoire, contingente, de cette proximité, et quant à la nature "passagère" de ce voisinage.

Mais c'est *Robinson Crusoe* qui nous fournit une des rares occasions de réflexion sur la notion de proximité en termes de voisinage, c'est-à-dire en termes de juxtaposition de deux entités



distinctes par leurs différences. Il s'agit de la réflexion à laquelle se livre Robinson quand il prend conscience de la présence de voisins alentour, et dans l'île supposée déserte. Il est important de suivre cette réflexion aussi bien dans les termes où elle s'exprime explicitement, que dans les termes du contexte symbolique et idéologique qui la prépare et qui l'entoure. Comme nous l'avons dit tantôt, elle est précédée par des simulacres de rencontres où l'animalité de l'autre partie et la non-communication avec elle sont bien mises en relief. Mais elle se déroule aussi dans le contexte plus large d'une île dont le défrichage et la christianisation entamés semblent avoir inexorablement scellé le destin. Au nom du Dieu opportunément manifeste et retrouvé sur place, Robinson s'approprie les lieux en les balisant des signes de sa présence et de son activité. Dès lors le désert jusque-là sans nom devient propriété, la mer devient frontière inviolable et toute visite devient une intrusion inadmissible dans un espace privatisé et une atteinte à l'intégrité d'un territoire qui, pour n'avoir point de peuple, n'en a pas moins un maître attitré. Le peuple différent qui l'utilise est ainsi exproprié sitôt qu'il est découvert. Son voisinage dans l'île est annulé, et au-delà de l'île et de la mer, il n'est différé que pour être mieux rejeté, car il est la menace que cache la distance et que confirme l'expérience répétée.

Cette fois-ci, cependant, le déni de proximité n'est pas simple rejet. On le voit autant dans ce qui le prépare que dans ce qui le suit. D'abord rêvé sur le mode de l'assujettissement forcément utilitaire d'autrui, il est symboliquement relié à l'idéologie du naufragé conquérant car c'est un cauchemar où un vieillard menaçant agite sa lance qui ramène Robinson à Dieu, au livre de Dieu et à l'anglicité pourrait-on dire. Vient ensuite une hésitation où la religion donne des arguments à la prudence. N'eût été ce côté purement opportuniste, on serait tenté de penser que c'est là où la différence est reconnue et admise comme possibilité d'être.

Mais même dans ce cas précis, force est de constater qu'il s'agit de cette reconnaissance de la différence qui est l'âme de l'apartheid. Il ne s'agit point d'une perception de l'altérité qui envisage l'autre et le même comme deux entités équivalentes, c'est-à-dire semblables, proches pour ce qui est de l'essentiel. Au contraire, cette vision se fonde sur une rupture radicale entre eux, et conçoit les hommes irrémédiablement séparés en deux camps: celui des détenteurs de la civilisation, de la puissance et du savoir humains, et celui de tous les autres, c'est-à-dire toutes sortes de sous-hommes, d'infidèles, et de sauvages, ancêtres idéologiques de ces Kafirs de l'Afrique blanche, ainsi dédaigneusement désignés par la version arabe du terme infidèle. Entre ces deux camps, bien entendu, il ne saurait y avoir que des rapports de pouvoir, ontologiquement hiérarchiques.

La manière dont Vendredi disparaît du roman représente sûrement un des aspects les plus saisissants de son statut de subalterne, de quantité négligeable. Déjà remplacé dans son rôle de serviteur en Europe, et transformé en une espèce de bouffon réduit à faire le pitre avec les bêtes sauvages quand il en a l'occasion, Vendredi se fond dans la clameur des hordes de loup qui attaquent les voyageurs traversant les Pyrénées, sans la gloire des héros morts au combat, ni même la tristesse qu'évoquerait la victime dévorée. Sauvage sans recours, il est restitué à cette nature dont ne peuvent avoir peur que ceux, tel Robinson, dont la civilisation les distingue. Dans cet ordre de choses vient le processus de digestion: asservir les sauvages, les renommer, les angliciser, les christianiser, ou tout simplement les massacrer, plutôt que de les laisser se livrer à leurs rites cannibales barbares qui auraient coûté la vie à un certain nombre d'entre eux.

Il est donc naturel que la Providence vienne à la rescousse, et apporte son soutien ("moral" tout au moins) à Robinson devenu fléau de Dieu pour les besoins de la cause. Instrument de

domination accessoire, la religion ne joue cependant qu'un rôle secondaire lorsque la raison individuelle, ontologiquement sans lien logique ou nécessaire avec les valeurs morales, se trouve en mal de justification. Intimations et signes de l'approbation divine du désir de domination de Robinson suppléent de manière fort peu convaincante à l'absence d'argument à l'appui de son action contre des "sauvages." L'embarras dans lequel se trouve Robinson lorsqu'il discute de religion avec Vendredi nous révèle encore plus à quel point l'auteur lui-même est conscient de la faiblesse de la position morale de son personnage. Le recours est l'affirmation de l'inaccessibilité à la Révélation des races inférieures. Ce sont là des modalités de voisinage qui vont du dédain prudent jusqu'à l'annihilation du voisin (en passant par son asservissement) et qui sont toutes marquées par un déni de proximité. C'est dire que bien souvent le déni de proximité est déni de voisinage.

Au 18<sup>e</sup> siècle, en fait depuis le développement de l'idée de conscience individuelle guidée par la raison, un certain malaise de la proximité s'exprime en même temps que l'apologie de l'homme de ressource doué d'intelligence pratique, d'imagination et d'invention. Chez Defoe, ce qui est remarquable, ce sont ces personnages dont le comportement est d'un côté totalement contraire aux règles affichées par la société et de l'autre si conforme aux normes du succès dans cette même société. Paradoxalement, dans ce monde de contradictions, il n'est d'exigence morale que chez ces personnages, toujours d'une rigueur logique à toute épreuve quant à la voie du Seigneur, lorsqu'ils y pensent. Roxana ne fait pas la moindre concession lorsque, après avoir aisément cédé aux ardeurs de son amant hollandais, elle refuse le mariage supposé conséquent et par là même le ravaudage facile du péché d'adultère. Se mouvant dans un monde corrompu, elle corrompt à son tour tout ce qu'elle touche, et elle le fait les yeux

ouverts, sans illusions ni concessions, fût-ce à elle-même. Elle partage cependant avec les personnages principaux qui nous concernent ce sens aigu de la présence de Dieu, et la douleur qu'elle ressent de s'adonner au mal est comparée à un poignard planté dans le foie. Cependant, livrés à une raison qui ne peut que fonctionner en tant que telle, c'est-à-dire sans les liens communautaires nécessaires à l'institution d'une morale, dans un monde régi par les catégories du succès et de l'échec, et non plus par celles du bien et du mal, ces individus ne peuvent que témoigner du désarroi d'un tel monde. A telle enseigne que l'ouverture finale d'un *Robinson Crusoe* sur un autre projet d'aventures, autant que les malheurs finaux annoncés par Roxana et le repentir de Moll sont somme toute équivalents. Tous peuvent être aisément intégrés dans la catégorie du hasard qui gère partiellement la marche des affaires de ce monde, plutôt que dans celle d'un destin voulu par une toute puissante Providence.

Médiateur universel entre les hommes, l'argent érige entre eux une barrière, les transformant inexorablement en marchandise et ôtant du même coup tout sens à leur proximité. L'instrumentalisation de l'autre devient une conséquence logique de l'emprise de la conscience individuelle axée sur l'objectif du succès quantifiable. L'homme devient une proie légitime pour l'homme, et l'exercice de la raison n'empêche pas que l'être qui en est doué soit aliéné à son prochain jusqu'au cannibalisme symbolique et au meurtre de sa propre progéniture. La posture de prédateur adoptée par l'homme envers les individus de sa propre espèce rend logiquement fonctionnelles toutes sortes de déguisement et de camouflage, toutes les modalités de la dissimulation. Dans ce désert de méfiance et d'hostilité, cependant, des îlots de proximité positive semblent subsister. Les rapports affectifs, la loyauté de certains êtres les uns envers les autres, même dans leurs errements, semblent souligner l'aberration du système dans lequel

les hommes sont pris. La veuve et le capitaine portugais jouent ce rôle pour Robinson. La mère criminelle retrouvée, Mother Midnight et d'autres femmes avant elle, ainsi que son fils d'Amérique et Jemmy, introduisent dans *Moll Flanders* une note d'affection, de loyauté et de solidarité qui dément un tant soit peu la loi de la jungle qui semble régir les rapports entre les hommes. Plus problématiques, empreintes d'un certain cynisme et entachées de zones d'ombre, l'amitié d'Amy et l'affection du marchand hollandais déstabilisent les normes adoptées par Roxana elle-même. La proximité affective entre les hommes se passe comme en marge des règles économiques qui régissent effectivement leurs rapports et même les normes morales qu'ils sont censés observer.

Constitué d'œuvres littéraires, l'objet de notre étude, implique que nous prenions en considération un autre facteur. La réflexion sur la proximité dans Defoe ne peut se concevoir hors du rapport fondamental entre l'auteur et son lecteur. Proximité ontologiquement positive, ce rapport recèle divers paradoxes dont on a vu des exemples plus haut. Rien ne saurait être plus important pour un auteur que la proximité de son lecteur. Toutes les autres proximités se jouent, se font et se défont, en fonction d'elle. Elle porte en elle, cependant, le paradoxe du rapport entre l'isolement et la proximité, car on lit comme on écrit, seul. C'est dire comme le masque peut être lié à cette proximité, mère de toutes les proximités dans un récit. Ce masque qui est séparation, est en même temps désir et occasion, peut-être même condition, de proximité. Comme tous les masques, il est en même temps appareil, c'est-à-dire manifestation de l'argent en tant qu'instrument de séduction et donc expression du désir de proximité. Virtuelle, la proximité entre auteur et lecteur raconte l'insuffisance de l'abstraction. En effet, le rapport auteur-lecteur relativise les modalités de cette proximité dans Defoe en rappelant leur côté

fictif, abstrait. Ce faisant, elle participe à décrire ce souvenir d'une proximité perdue, ce rêve d'un lien indéfectible entre les hommes fondé sur les signes, dans un monde de plus en plus dépourvu de la valeur des symboles. Néanmoins c'est grâce à ce rapport que ces modalités, surtout les plus dominantes d'entre elles, sont inscrites dans la culture et deviennent une référence à des modes de comportement. Ainsi le sort du lecteur n'est pas plus enviable que celui des amis de Moll Flanders.

Par ailleurs, le rapport auteur-lecteur est entaché par l'ironie concernant les liens de sang et qui traverse les trois œuvres étudiées. Ceux-ci sont paradoxalement placés sous le signe de la rupture dans *Robinson Crusoe*, sous celui de la mauvaise foi et de l'opportunisme dans *Moll Flanders*, et celui de la persécution et de l'effusion de sang dans *Roxana*. C'est dire que là encore la proximité est quelque peu corrompue par l'appel à la complicité inhérent au mode ironique. Les liens de parenté constituent en effet le fondement même de la proximité et le point de départ de nos rapports avec le monde extérieur. Leur déstabilisation agit par ricochet sur l'instrument même qui l'a permise. La communication avec autrui s'en trouve perturbée, et les premières victimes en sont la présence virtuelle et la complicité avec les absents. Tout désir de proximité entre l'auteur et son lecteur s'en trouve mis en doute, malgré son caractère ontologique, et cela sous l'effet du procédé même qui cherche à le renforcer: l'ironie. De toute évidence, il est difficile d'envisager ce processus sans lien avec la volonté qui a animé le travail d'écriture de Defoe.



## Les genres de l'autre, les autres genres: Vittorio Alfieri et ses voisins en littérature

*Pérette-Cécile BUFFARIA*  
*Université de Poitiers*

La *Vita* de Vittorio Alfieri s'offre d'emblée comme le carrefour d'une hésitation et la croix de tout écrivain. Vittorio Alfieri y présente l'histoire de sa vie comme si celle-ci pouvait se résumer à l'histoire de son œuvre, voire se confondre avec elle, et ce n'est pas un hasard s'il interrompt l'écriture de son autobiographie après avoir décidé et fait savoir que son œuvre était désormais achevée et accomplie. Dans l'introduction de la *Vita* qui fait office de déclaration d'intention et de manifeste poétique, le mot "vita" se réfère tantôt à l'autobiographie, tantôt à la biographie, tantôt à la simple notice ou chronique, et tout aussi bien à la vie elle-même de l'auteur lorsque l'adéquation de l'autobiographie et de l'existence est réelle et envisageable. Dans son projet littéraire l'auteur se propose de faire preuve d'une originalité absolue alors qu'il explique que sa vie et son écriture relèvent de l'épopée. Vittorio Alfieri exprime son unicité en insistant sur son altérité



par rapport à ses voisins en littérature et ébauche ce faisant une nouvelle problématique de la notion de genre littéraire.

Il semble pourtant qu'il existe une sorte d'osmose entre la production littéraire de l'époque et l'œuvre de Vittorio Alfieri: l'"Astigiano" est connu et estimé par ses pairs et par les intellectuels de son temps; et, réciproquement, ses écrits ne sont pas imperméables aux influences des écrivains européens. Les critiques n'ont pas manqué de relever que la *Vita* s'inscrit dans une perspective qui n'est pas complètement étrangère à la mode autobiographique caractéristique de son époque. La *Vita* est, sur le plan littéraire, l'une des nombreuses réponses que l'autobiographe étranger entend apporter aux traumatismes politiques dont il est par ailleurs le témoin lors de son séjour en France de 1785 à 1792.<sup>1</sup> Celui qui a l'ambition d'être le Racine ou le Corneille italien se trouve aux premières loges pour saisir les ferments intellectuels et sociaux qui ont conduit aux événements révolutionnaires, qu'il retrace, entre autres textes, dans l'ode *Parigi sbastigliato* (Paris débastillé). Au demeurant, durant cette période, Vittorio Alfieri est reconnu, à Paris comme un interlocuteur avisé et influent.<sup>2</sup> Ainsi, André Chénier témoigne-t-il par exemple:

- 
1. Voir à ce sujet: Pérette-Cécile Buffaria, "Thèmes et variations épistolaires de l'écriture autobiographique: Alfieri et Louis XVI," *Lectures* 10 (1989): 46-69.
  2. Sur la réception de Vittorio Alfieri en France ou par les Français, voir tout particulièrement A.A.V.V., *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*. Atti del Convegno di studi in memoria di Carlo Palmisano (San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1983), a cura di Giovanna Ioli (Torino: Bona, 1985). Notamment l'article de Lionello Sozzi, "Da Chénier a Constant: presenza di Alfieri in Francia," 297-308 celui de Michael Nerlich, "Stendhal, Alfieri et le Piémont: de Rondino a Ferrante Palla," 339-49 ainsi que celui de Gérard Luciani, "Alfieri e i viaggiatori francesi del periodo romantico" 249-62.

Vittorio Alfieri d'Asti, qui, dans ses tragédies et dans tous ses vers et sa prose, a ressuscité l'énergie de la langue toscane et la noblesse et majesté de la pensée romaine, me lut ses trois livres du *Prince* et des *Lettres* qui n'étaient pas encore imprimés. Comme l'unanimité de sentiments et d'opinions avait été la première cause qui nous lia d'amitié, je ne fus pas si étonné que flatté de voir souvent une honorable ressemblance entre ce qu'il avait écrit et ce que j'écrivais.... Je déclare donc avec joie que l'on pourra retrouver ici plusieurs choses déjà lues chez lui, soit que notre conformité de principes me les eût dictées sans lui, soit qu'une utile réminiscence les ait fait couler de ma plume.<sup>3</sup>

Ce qui est remarquable dans ce texte d'André Chénier, c'est la manière dont Vittorio Alfieri est perçu comme une référence idéologique et sociale avec laquelle il faut compter et dont l'empreinte stylistique est tenue en haute estime. Vittorio Alfieri commence en fait à écrire le traité *Del principe e delle lettere*, que l'on a pu qualifier de premier ouvrage de sociologie de la littérature, en 1778 et le termine en 1786. Dans ce traité composé de trois livres, l'auteur passe tour à tour en revue les figures du prince en tant que sujet et responsable d'une certaine forme de mécénat culturel, des lettrés en tant qu'objets d'une politique artistique dont l'enjeu réel est la liberté civile et politique, et des Anciens en tant que garants et témoins de la possibilité d'une écriture créatrice libre et indépendante. La problématique du pouvoir du prince y est énoncée, en des termes fortement idéologiques, par celui qui entend par ailleurs être le chantre d'une liberté idéale. Ce traité témoigne tout à la fois d'un manichéisme dans l'air du temps qui stigmatiserait une incompatibilité radicale

---

3. André Chénier, *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts. Œuvres complètes*, ed. Gérard Walter (Paris: Gallimard, 1958) 621-778, ici 691. Voir en outre Pierre de Montera, "André Chénier et Vittorio Alfieri," *Etudes italiennes* (1922).

entre les fonctions du prince et la vocation de l'artiste écrivain et reflète la passion d'un Vittorio Alfieri "résolument moderne," selon l'expression de Piero Gobetti,<sup>4</sup> interrogeant à nouveau les rapports entre le prince et les écrivains. En outre, dans le regard admiratif qu'André Chénier porte sur le Piémontais, il semble bien qu'il soit difficile de repérer ce qui n'appartient qu'au poète français tant celui-ci est soucieux d'indiquer qu'il adhère aux idéaux de Vittorio Alfieri dont, au reste, il partage les aspirations. Ce type d'adhésion se retrouve également chez d'autres écrivains contemporains d'Alfieri, qui, à l'instar de Stendhal, sont eux aussi sensibles aux questions linguistiques et stylistiques. Pour se convaincre du voisinage fécond et perméable entre la production littéraire de l'époque et les écrits de Vittorio Alfieri, il suffit de songer aux concomitances de la chronologie des écrits et des publications. Ainsi les *Mémoires* de Carlo Goldoni sont-elles imprimées en 1787; cette même année Giacomo Casanova publie *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle les Plombs*; et la deuxième partie des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau<sup>5</sup> paraît en 1788. Vittorio Alfieri s'empresse de lire ces textes, tout comme il lit la *Vita* de Benvenuto Cellini en 1789. Or, c'est à Paris encore, en 1789-1790, que Vittorio Alfieri commence à rédiger son autobiographie.

Dans la structure rédactionnelle même de la *Vita*, l'année 1790 apparaît de fait comme une césure formelle entre les deux parties: la "parte prima," qui comprend l'enfance, l'adolescence, la jeunesse et une partie de l'âge mûr, et la "parte seconda" qui

---

4. Piero Gobetti, Avant-Propos, *Vittorio Alfieri, Du Prince et des Lettres* (Paris: Allia, 1989) 7.

5. Voir à ce sujet: Pérette-Cécile Buffaria, "La conjugaison de la fiction et du réel dans l'écriture autobiographique de Vittorio Alfieri: l'écho des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau," *Heteroglossia* 4 (1992) 485-502.

poursuit et achève la quatrième époque de cette *Vita*. Cette dichotomie revêt en outre un aspect stylistique lié à l'évolution thématique dans le détail des quatre époques de fait rédigées et publiées.

Le présent de l'autobiographe, qui rédige ou en tous cas remanie après coup l'"Introduzione" dans laquelle il annonce et justifie la distribution de sa matière narrative par le souci d'adéquation de l'écriture au devenir physiologique et moral de l'homme en général, est en léger décalage par rapport à la dernière mouture de la *Vita*. Le lecteur, auquel l'auteur fait miroiter l'histoire d'une vie répartie "in cinque epoche, corrispondenti alle cinque età dell'uomo, e da essa intitolare le divisioni, puerizia, adolescenza, giovinezza, virilità, e vecchiaia,"<sup>6</sup> est, en réalité, privé du récit annoncé par cette structure. La cinquième partie prévue concernant la vieillesse n'est finalement pas réalisée. Ironie du sort pour l'écrivain qui remettait maintes fois ses écrits en chantier pour les peaufiner.

Au reste, le fréquent cynisme et la sévérité dont l'auteur fait preuve vis-à-vis de lui-même sont à la mesure de son désir de gloire. En ce sens, il est remarquable que la première ébauche de la *Vita* soit presque passée sous silence, et pour ainsi dire négligée, lorsque l'auteur évoque l'année 1790, au début de la "Parte seconda —continuazione della quarta epoca" (Deuxième partie— suite de la quatrième époque).

Le présent de l'écriture correspond alors en fait à l'année 1803, lorsque Vittorio Alfieri renoue avec l'écriture du *moi* qu'il avait laissée en suspens en 1790. L'écrivain déclare donc que ses interventions sur la première mouture du texte sont minimales et il

---

6. "En cinq époques, correspondant aux cinq âges de l'homme, et de là en déduire les titres des divisions enfance, adolescence, jeunesse, virilité, et vieillesse" (Vittorio Alfieri, *Vita*, Introduzione).

justifie le fait de continuer à pratiquer l'écriture autobiographique par l'importance du contenu énoncé qui consiste en fait principalement en l'apprentissage du grec et en son activité de traducteur. L'auteur reste donc le plus discret possible au sujet de l'autobiographe et de la manière qu'il a de polir son texte. Au demeurant, ses écrits autobiographiques ne sont, à la différence des autres œuvres de Vittorio Alfieri, pas mentionnés dans la table des matières rédigée par l'auteur lui-même de la *Vita*. L'autobiographe s'applique à présenter de façon banale (mais sans doute n'est-ce là que fausse modestie) les conditions de rédaction de sa *Vita*:

Il non avere dunque per ora altro che fare; l'aver molti tristi presentimenti; e il credermi (lo confesserò ingenuamente) di aver pur fatto qualche cosa in questi quattordici anni; mi hanno determinato di scrivere questa mia vita, alla quale per ora fo punto in Parigi, dove l'ho stesa in età di quarantuno e mesi, e ne termino il presente squarcio, che sarà certo il maggiore, il dì 27 maggio dell'anno 1790.<sup>7</sup>

La précocité de la démarche autobiographique entreprise par Vittorio Alfieri est réelle dans le cadre du XVIII<sup>e</sup> siècle italien et il en est bien conscient. Il commence à rédiger sa *Vita* à l'âge de quarante et un ans, alors que Giambattista Vico, lui n'avait écrit pas écrit ses mémoires avant cinquante-sept ans, Pietro Giannone

---

7. Vittorio Alfieri, *Vita*, I, IV: "Le fait de n'avoir pour l'heure rien d'autre à faire, les nombreux et tristes pressentiments que je nourris, la conviction qui est la mienne (je l'avoue en toute naïveté) d'avoir, quoi qu'il en soit, fait quelque chose pendant ces quatorze années, m'ont décidé à écrire cette vie qui est la mienne, à laquelle je mets pour l'heure un point à Paris, où je l'ai rédigée à l'âge de quarante ans passés, et j'en termine ce passage qui sera sans doute le plus important, ce jour, 27 mai de l'année 1790."

pas avant soixante-quatre ans. Quant à ses contemporains, c'est encore pire: Carlo Goldoni a presque quatre vingts ans lorsqu'il achève ses *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, ou pas mieux: Carlo Gozzi n'entreprend ses *Memorie inutili* qu'après soixante ans. Vittorio Alfieri fait donc preuve d'une certaine ambivalence, qui resurgit maintes fois, lorsque, écrivain il présente sa démarche autobiographique. Il souligne, non sans coquetterie, sa précocité, et pourtant il minimise ses premières productions dont il précise cependant qu'il les conserve par devers lui. C'est ce type d'attitude qui légitime en partie les jugements de valeur émis par les critiques et les éditeurs lorsqu'ils condamnent ou encensent telle ou telle tournure stylistique plutôt que d'analyser les mécanismes ou les effets d'une genèse pour le moins laborieuse et tourmentée.

La variation de l'écart temporel et idéologique qui se creuse entre le protagoniste et l'auteur-écrivain, n'est que l'un des aspects de la censure exercée par ce dernier. Un autre caractère de l'élaboration malaisée de cette énonciation du moi, et qui, sauf erreur, n'a guère retenu l'attention de la critique, est déterminée par les hésitations initiales entre deux langues affectivement très connotées pour l'auteur-écrivain.<sup>8</sup> La question de la langue dans laquelle écrire son autobiographie est primordiale pour Vittorio Alfieri dans la mesure où, pour lui, écrire sa biographie revient à écrire, à décliner son identité, c'est-à-dire à être. Or, de façon générale, les critiques, pour peu qu'ils se penchent sur cette question, se limitent à souligner le bilinguisme imparfait de Vittorio Alfieri, et relèvent les gallicismes qui dévalorisent le style italien du Piémontais, comme si, avant même de décider si cette auto-

---

8. Voir à ce sujet Pérette-Cécile Buffaria, "Les intermittences de la langue. Bilinguisme et écriture autobiographique: deux exemples divergents, Alfieri et Papini," *Miscellanea* (1992): 145-55.

biographie est le reflet de l'histoire d'une vie ou l'histoire d'une œuvre, l'auteur devait opter pour une seule et unique langue, le français ou l'italien, et exclure l'autre. En fait, l'auteur piémontais va renier sa connaissance du français et apprendre au mieux la langue littéraire italienne dont il se veut le héraut. Il s'agit là d'un phénomène autrement plus complexe que celui d'un simple refoulement de la langue maternelle.<sup>9</sup> Ce qui est ici déterminant c'est le réseau structurel dans lequel surgit l'écriture de Vittorio Alfieri, réseau qui fait intervenir non pas deux langues, comme dans le cas, fréquent, de la conjonction d'une langue maternelle et d'une langue apprise "artificiellement," mais quatre codes linguistiques, à savoir l'idiome piémontais du contexte local de l'enfance, le français comme langue maternelle et culturelle, l'italien comme langue vernaculaire, et l'italien comme langue littéraire. C'est le choix problématique, entre tous ces possibles trop proches, que l'auteur lui-même s'impose, au nom d'une norme littéraire qui est celle de l'adéquation du style et du genre, qui confère au texte de la *Vita* de Vittorio Alfieri son aspect d'idiolecte si particulier. Ce principe trouve un écho très tardif dans l'élégante écriture "autobiographique" de Claude Esteban. L'auteur piémontais aurait pu souscrire à cette évocation du devenir linguistique du bilingue, de l'écrivain "partagé" par les mots:

J'avais une conscience exacerbée des deux idiomes dans lesquels il fallait me partager ou plutôt me disjoindre. Mais cette conscience ne relevait pas de la grammaire particulière à l'une ou à l'autre

- 
9. Michel Orcel est l'un des rares critiques à avoir souligné l'importance de la dimension "maternelle" de la langue française refoulée par Vittorio Alfieri; voir Michel Orcel, "Langue mortelle," *Etudes sur la poétique du premier romantisme italien (Alfieri, Foscolo, Leopardi)*, préface de Jean Starobinski (Paris: Alphée, 1987).

langue, au vocabulaire, à la syntaxe qui les distinguait. Les difficultés dont j'étais conscient ressortissaient manifestement à un autre domaine que celui de l'appropriation matérielle, mécanique, d'une langue. Ce qui m'avait frappé lors de ma petite enfance m'apparaissait maintenant en toute clarté: à savoir qu'il est illusoire de penser que l'on maîtrise véritablement un idiome lorsqu'on se contente de l'appréhender comme un processus de communication et d'échange. Quelque chose de plus subtil relie la saveur du monde et les signes.<sup>10</sup>

La question du choix (entre plusieurs possibilités trop voisines entre elles) et du rôle de la langue, qui se trouve liée à l'évolution de l'écriture du moi, est indiscutablement essentielle pour Vittorio Alfieri et dans son autobiographie il brouille, plus ou moins volontairement, les pistes pour le lecteur-critique qui voudrait tirer au clair l'histoire exacte de la formation linguistique et de l'originalité littéraire du grand auteur tragique italien.

La *Vita* a effectivement une valeur documentaire<sup>11</sup> et peut être utilisée comme un document pour comprendre l'homme et le poète. Pourtant, malgré l'abondance des détails, des menus faits relatés, des interprétations éthiques auxquelles se livre l'écrivain, la table des matières suffit à indiquer que lire la *Vita* comme le compte rendu d'une vie particulière serait restrictif. Il n'est que de parcourir les titres des chapitres pour se rendre à l'évidence: l'histoire de la vie de Vittorio Alfieri est indissociable de l'his-

---

10. Claude Esteban, *Le partage des mots* (Paris: Gallimard, 1990) hors texte.

11. Voir à ce sujet Pérette-Cécile Buffaria, "Valery Larbaud lecteur d'Alfieri," Françoise Lioure ed., *Valery Larbaud européen. Espaces et temps de l'humanisme*. Actes du colloque international de Strasbourg, septembre 1994. (Clermond-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines-Université Blaise Pascal, 1995) 137-48.



toire de son œuvre et de son souci obsessionnel de marquer son originalité par rapport à ses voisins en littérature.

Il convient alors de tenter d'indiquer la spécificité de la *Vita* de Vittorio Alfieri depuis un autre point de vue, non plus structural ou formel mais bien plutôt proche de l'éthique et de la phénoménologie de cet auteur-écrivain bilingue. Et, c'est encore une fois l'exemple précieux de Claude Esteban qui permet d'étayer la problématique. Celui-ci témoigne:

Je comprenais maintenant que j'avais accordé une importance démesurée dans ma vie mentale à un débat qui ne pouvait en effet trouver d'issue qu'en dehors des catégories de l'intelligible ... Toutes les langues se valent, mais la poésie, plus encore que le lieu où s'est inscrit un destin, décide de celle qui sera la nôtre ... Seul le bilingue, par une étrange tentation de l'esprit, croit qu'il peut aller d'un idiome à l'autre à sa guise. Mais il ne vit qu'à la surface de lui-même. Il s'épuise dans la relation; il est en perpétuelle errance, tout persuadé qu'il se veuille de ses pouvoirs d'ubiquité.<sup>12</sup>

Certes les histoires et les œuvres de Claude Esteban et de Vittorio Alfieri appartiennent à des galaxies extrêmement éloignées. Cependant la lecture de l'un permet de mieux cerner que chez l'autre le partage du vécu et de l'écrit est indécidable. La relation de Vittorio Alfieri à l'italien est présentée par l'auteur, qu'il le veuille ou non comme une *épopée*. Pour le héros qui feint de devenir héraut ou martyr l'enjeu de cette épopée est la quête d'une identité linguistique, littéraire et existentielle.

---

12. Claude Esteban, *Le partage des mots* (Paris: Gallimard, 1990) 164-66.

### **3. Formes théâtrales**

ILES BRITANNIQUES/FRANCE

LUMIÈRES/EUROPE DU SUD



# Le Lord, le bon Quaker et le petit marquis français: les représentations de l'Anglais, entre comédie et drame

Yaël EHRENFREUND  
Université de Tel-Aviv

Depuis la parution des *Lettres philosophiques* de Voltaire en 1734,<sup>1</sup> et au moins jusqu'à la Révolution,<sup>2</sup> le thème anglais connaît un essor aussi remarquable par son importance que par le contenu paradoxal des représentations qu'il véhicule. L'anglo-

- 
1. La parution de *L'esprit des lois*, en 1748 – où Montesquieu présente avec enthousiasme le système politique anglais – et la fin de la guerre de succession d'Autriche, à la même période, semblent avoir aussi vivement contribué à cet engouement.
  2. Joséphine Grieder présente la première phase de la Révolution comme le paroxysme et la fin de l'anglomanie: "it seems on the eve of the convocation of the Etats-Généraux that the triumph of *anglomanie* is complete; that the French, having naturalized their rivals' fashions, amusements, behaviour, and spirit, are about to naturalize their political system. And of course nothing of the sort happens." *Anglomania in France 1740-1789, Fact, Fiction, and Political Discourse* (Genève: Droz, 1985) 31.

manie<sup>3</sup> se conjugue en France sur tous les modes et à toutes les modes. Son impact profond se répercute dans les mœurs, dans les sensibilités et dans la philosophie françaises. Un système monarchique libéral, respectant la liberté et les opinions individuelles,<sup>4</sup> une économie en pleine expansion, favorisant le commerce, une littérature novatrice,<sup>5</sup> intellectuellement audacieuse mais surtout “sensible,” forcent l’admiration des philosophes français. Pour l’homme de la rue, l’engouement pour tout ce qui est anglais se fait surtout sentir dans les détails de la vie quotidienne: les tenta-

- 
3. Le terme se popularise à partir des années 1750. Louis de Boissy l’emploie dès 1753 dans sa comédie *La frivolité*, mais c’est surtout à Louis-Charles Fougeret de Montbron que l’on doit l’usage communément ironique du terme. *Le Cosmopolite*, de 1753 et *Préservatif contre l’Anglomanie* de 1757 (rebaptisé *L’Anti-Anglais* dans l’édition de 1762). Voir Grieder 7-8; 10.
  4. En 1788, un observateur anonyme note: “On ne peut se dissimuler que l’anglomanie a préparé depuis longtemps la révolution qui semble prête à s’opérer. Elle a fixé nos regards sur une constitution qui fait des hommes libres; les circonstances, les mécontentements, ont poussé à un degré de violence alarmante pour les ministres despotes, notre désir de jouir des mêmes avantages.” Cité dans Grieder 29.
  5. Dans un article du 15 mars 1751 des *Nouvelles littéraires*, un critique déclare à son correspondant anglais: “Je n’entends plus parler que de vos romans; on nous les traduit tout le long de la journée” (Grieder 66). Cette vague de popularité débute avec la première traduction française de *Pamela* de Richardson, en 1741. Le modèle romanesque anglais sera “imité” avec succès en France par des auteurs comme Prévost. *L’Histoire de M. Cleveland, fils naturel de Cromwell écrite par lui-même, ou le philosophe anglais* (1731-1739) est le plus grand succès du siècle avec *Télémaque* et *La Nouvelle Héloïse* mais on peut évoquer d’autres ouvrages connus comme *Fanni Butlerd*, de Mme Riccoboni, de 1757 ou *Nancy ou les malheurs de l’imprudence et de la jalousie, histoire imitée de l’anglais*, de Baculard d’Arnaud, de 1767, qui semble déjà annoncer, en même temps que la *Justine* de Sade, le goût français pour le roman noir.

tives d'*imitation*<sup>6</sup> de la mode anglaise sont connues dans leur diversité, des jardins à l'engouement pour le jeu de whist. En contrepartie, l'anglophobie, expression d'une rivalité et d'une antipathie traditionnelles, historiques, s'exprime avec une intensité égale.<sup>7</sup> La moquerie, la satire ou la critique rationnelle sont encore les expressions de l'intérêt et de la prise en considération du modèle anglais.

Bien sûr, la mode orientale a elle aussi laissé sa marque sur les goûts de l'époque, mais cette influence reste marquée, au théâtre, par une *distance* des représentations: distance prise et gardée grâce à des paramètres d'éloignement temporels (le moyen-âge) et physiques (le sérail) dans lesquels sont généralement cantonnées les représentations des Infidèles.

Si les Anglais sont bien encore des "étrangers," le type même de rapport à leur *étrangeté* qui s'exprime dans cette dialectique de la fascination et de la critique, dit assez clairement la

- 
6. Robert-Martin Lesuire, dans *Les Sauvages de l'Europe* (Berlin, 1760), parle de la "maladie épidémique" qui consiste à imiter ce qui est anglais (Grieder 10). Dans le périodique bimensuel (paru de 1762 à 1772) *L'Observateur français à Londres*, on peut lire des remarques comme celle-ci: "la communication s'étant rétablie entre les deux nations par la paix de 1762, il n'y eut plus à Paris d'autre émulation que celle d'imiter les Anglais jusque dans les plus petites choses" (Grieder 11).
  7. Dans cet esprit, s'ajoutent par exemple aux ouvrages de Fougeret de Monbron, cités plus haut, ceux de Lefèvre de Beauvray, *Dictionnaire social et patriotique*, de 1770 ou de Rigoley de Juvigny, *Discours sur le progrès des lettres en France*, de 1772, qui reprochent avant tout aux anglomanes leur goût anti-national (Grieder 18). L. G. Bourdon, dans *Le Patriote, ou préservatif contre l'anglomanie* (Londres, Paris, Versailles, 1789), dénonce les dangers de la constitution britannique, abusivement libérale. Sur cette question, voir Frances Acomb, *Anglophobia in France 1763-1789: An Essay in the History of Constitutionalism and Nationalism* (Durham: Duke University Press, 1950).

nécessité de redéfinir le terme. L'étrangeté des Anglais, si on la compare à celle des Sauvages et autres Barbares, est d'une nature différente, parce qu'elle est bien sûr proche, voisine, familière. C'est en quelque sorte une étrangeté civilisée. Elle n'a rien à voir non plus avec la nature hybride de celle des Juifs, embarrassante lorsqu'elle est visible, plus encore lorsqu'elle ne l'est pas. Cette étrangeté anglaise, elle, est bien distincte de l'identité française, mais elle se place en des lieux où *nous* pouvons nous reconnaître, dans des domaines où la rivalité et l'échange sont possibles: idées, goûts, territoires – voici les trois grands vecteurs qui font des Anglais des étrangers qui nous ressemblent. À la différence des Sauvages donc, mais aussi des Juifs (ces étrangers qui sont *parmi nous* dans toute l'Europe des Lumières, ainsi qu'en Orient), les Anglais ont une nation, un État, un peuple, un roi, en plus de la culture qui leur est propres. Ils sont *proches* de nous géographiquement, bien qu'isolés dans une insularité "sauvage," ils sont *chrétiens*, bien que réfractaires au Pape, ils sont *monarchistes*, bien que libéraux. Les Anglais, tels qu'ils apparaissent dans l'abondante littérature qui leur est consacrée au XVIII<sup>e</sup> siècle – témoignages de voyageurs, romans, pièces de théâtre,<sup>8</sup> etc... sont qualifiés de *voisins*, de *rivaux*, d'*ennemis*, de *partenaires*, et enfin d'*alliés*<sup>9</sup> – autant de variantes permettant de décliner sur des tons mineurs le thème de l'étranger.

---

8. Dans l'ouvrage de référence déjà cité, Josephine Grieder se concentre sur l'analyse de récits de voyages, sur le genre romanesque et le discours philosophico-politique mais n'aborde que très incidemment la question du théâtre.

9. Dans le contexte du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, il s'agit bien sûr de parents alliés, référence aux nombreux mariages célébrés sur la scène entre français et anglaises, anglais et françaises.

Au théâtre, le goût pour l'Angleterre ne se dément à aucun moment durant le siècle. Il conserve une base fixe, constituée d'une attention portée toujours aux mêmes caractéristiques, aux mêmes bizarreries, aux mêmes qualités, d'une pièce à l'autre, d'un auteur à l'autre, mais évolue aussi, de la comédie de mœurs au traitement plus dramatique de questions d'ordre politique. Les représentations des Anglais (comme celles des Sauvages) passent du genre comique au genre dramatique quand les impératifs de l'actualité prennent le dessus sur les plaisirs du divertissement.

Sept ans avant la parution des *Lettres philosophiques*, en 1720, l'anglomanie est déjà au goût du jour au théâtre. Louis de Boissy fait représenter avec succès<sup>10</sup> une comédie spirituelle et légère, *Le Français à Londres*,<sup>11</sup> dans laquelle se trouvent déjà les thèmes de prédilection des comédies du genre. Il est imité par Favart qui donne, en 1763, *L'Anglais à Bordeaux*,<sup>12</sup> sorte de "reproduction en négatif"<sup>13</sup> de cette première pièce. Cette œuvre

- 
10. La notice sur Boissy de l'édition consultée indique que la pièce fut donnée dix-sept fois de suite. Ce chiffre est "honoré" pour l'époque, à en croire Henri Lagrave. Dans *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750* (Paris: Klincksiek, 1972) 585, il indique que le nombre de représentations en moyenne pour une comédie était de 10,40 et que "12 représentations constituent un échec pour Voltaire, et un succès honorable pour un auteur comme l'abbé Le Blanc ou Boissy."
  11. *Répertoire général du théâtre français*, t. IX des *Comédies en Prose*, vol. 33 du second ordre (Genève: Slatkine Reprints, 1970) 100.
  12. *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974. Le titre original donné par Favart était *L'Antipathie vaincue*. Jacques Truchet indique que "sur la demande de l'ambassadeur d'Angleterre, on adopta un titre plus neutre" (notice, 1420) ainsi que Gustave Desnoiresterres, *La comédie satirique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1885 (Genève: Slatkine reprints, 1970) 153.
  13. Il s'agit ici des négatifs utilisés en photographie, et pas d'un jugement de valeur.



de commande,<sup>14</sup> qui n'a pas la légèreté et l'audace de *Soliman second ou les Trois Sultanes*, reste une contribution intéressante pour l'analyse des thèmes de l'anglomanie. *Eugénie* (1767), la première pièce de Beaumarchais, drame sérieux inspiré par la lecture des romans de Richardson, est "la peinture touchante d'un malheur domestique"<sup>15</sup> et se passe en Angleterre. Toujours dans la même veine, la pièce de Saurin *L'anglomane ou l'orpheline léguée*,<sup>16</sup> de 1772, n'utilise plus que quelques-uns des clichés comiques de l'anglomanie, dans une intrigue qui, malgré ce titre, pourrait presque se passer de ce trait de couleur locale.

D'autres pièces encore se réfèrent à l'univers vertueux et laborieux des commerçants anglais, comme *Le Fabricant de Londres*, de Falbaire, (1771) ou à l'intrusion d'un Lord dans l'univers de la bourgeoisie française, comme dans *Le Fou raisonnable*, pièce anonyme de 1781, très paradigmatique dans ses représentations.

Il y a même encore de l'anglomanie dans la pièce "franco-mane" à grand succès de Belloy *Le Siège de Calais* en 1765, qui pourtant est un manifeste nationaliste et anti-philosophique.

Seules quelques-unes de ces pièces qui se fondent sur le principe de rencontres entre modèle anglais et français, seront présentées ici, faute de place. Plutôt que de procéder à l'analyse détaillée de chacune, il m'est apparu plus pertinent de laisser une place dans un deuxième temps de la réflexion, à la présentation

---

14. Sur ce point, voir la notice de Jacques Truchet, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris: Pléiade, 1974) 1420.

15. Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, préface à *Eugénie*.

16. *Répertoire général du théâtre Français*, Réimpression de l'édition de 1818-1825, t. XII, vol. 46 (Genève: Slatkine Reprints, 1970) 251.

d'un personnage qui réactualise le modèle anglais, tout en en proposant une alternative : le "bon Quaker."<sup>17</sup>

Les comédies de Boissy, Favart et Saurin racontent à peu près la même histoire. Chez Boissy, deux Français sont à Londres: le Baron de Polinville qui est un anglophobe averti, cultivé, modeste, profond, séjourne depuis longtemps dans la capitale anglaise. Son petit cousin, le Marquis de Polinville, est un jeune fat, francophile en diable, à peine débarqué sur l'île. Eliante, une jeune veuve anglaise, aime secrètement le petit marquis qui perd pourtant cet avantage par excès de prétention et de ridicule, à la faveur de son parent, le vertueux baron.

À Bordeaux, dans la pièce de Favart, ce sont cette fois les Anglais qui sont deux: Brumton, retenu en France contre sa volonté, est le prototype de l'Anglais sombre, philosophe, silencieux et misanthrope jusqu'à la goujaterie. Son ami Sudmer est son pendant positif. Homme simple et vertueux, profondément généreux et pacificateur, il fait du commerce avec le nouveau monde et incarne, lui, le type du "bon Quaker." Brumton à une fille, Clarice, aimée par Darmant, leur hôte français, anglophobe fervent. Clarice, promise au vieux Sudmer par son père atrabilaire, finit par épouser l'anglophobe français.

Chez Saurin, il n'y a plus d'Anglais du tout, plus d'Anglais réel du moins. Damis, le jeune premier, se fait passer pour un

---

17. Beaucoup d'autres pièces encore proposent des représentations d'Anglais, durant le siècle, mais les trois comédies dont il est question ici en font leur objet principal. *Les Journalistes anglais*, de Cailhava, est une attaque dirigée contre La Harpe, comme *L'Écossaise* de Voltaire, réponse virulente aux *Philosophes* de Palissot, qui visait, elle, directement Fréron. Citons encore Marigné, qui parodie le gouvernement anglais dans *Zorai ou les insulaires de Nouvelle-Zélande*, pièce qui est défendue par le Roi, dès sa deuxième représentation, en 1787.

maître d'anglais (en se rebaptisant Blacmore) afin de séduire Sophie, une belle orpheline élevée par Éraste, un anglomane ridicule. Éraste aimerait bien épouser sa pupille, comme l'Arnolphe de *L'École des Femmes*, mais Damis gagne finalement sa main, malgré son caractère de petit-maître, un peu faux et libertin.

Dans ces trois comédies de mœurs, les caractéristiques des personnages anglais ou anglomanes sont toujours déclinées en regard de celles de personnages français, comme si ce motif anglais avait en fait pour fonction réelle de permettre de trouver une définition à l'identité française. L'Anglais sera toujours *plus* profond mais *moins* plaisant, *plus* simple mais *moins* éloquent, *plus* modeste mais *moins* sociable que le Français. Du plus au moins, il sera toujours possible, en définitive, de s'entendre avec lui et de faire alliance.

Avec les Anglais, à la différence du corpus théâtral qui met en scène l'altérité lointaine, la comédie garde son aspect classique, normatif: elle se termine toujours par un mariage. La "grande affaire" de toutes ces pièces est avant tout l'amour.

Dans *Le Français à Londres*, Éliante, la jeune veuve, est obligée de s'avouer à elle-même que c'est le petit-maître impertinent qu'elle aime, alors que tout devrait lui plaire dans le baron "anglisé."

Eliante: Oh! je m'en corrigerai, je m'en corrigerai. Je suis femme, et j'ai pu me laisser éblouir par les grâces et par le faux brillant d'un mérite superficiel; mais je suis Anglaise en même temps, par conséquent capable de me servir de toute ma raison. (sc. 4)

Éliante a conscience de réunir en elle deux natures incompatibles. Sa féminité la rapproche de la France, sa culture anglaise

lui permet de la juger et de s'en méfier.<sup>18</sup> Si les femmes sont prisonnières de ce paradoxe dans ces pièces où les héros masculins sont singulièrement entiers, monolithiques, elles gardent de ce fait l'avantage d'être toujours les organes de la réconciliation entre les représentants des deux nations. Leur caractère hybride donne aux stéréotypes nationaux moins d'emprise sur elles.

Le jeune Lord Houzey, frère d'Éliante, subit pour sa part sans recul l'influence néfaste du Marquis français. Dépouvu du (bon) sens critique de sa sœur, il se rend ridicule en voulant trop apprendre de ce (petit) maître français (sc. 6).<sup>19</sup>

Le Lord a l'illusion de pouvoir troquer sa lourdeur naturelle pour l'admirable légèreté française, mais ses efforts sont aussi vains que ceux de Monsieur Jourdain pour devenir gentilhomme. Il fournit au Français l'occasion de lui donner une leçon détaillée sur les subtilités lexicales et comportementales du parfait "homme du monde," leçon qui se développe durant trois scènes, sur les *manières* (que l'on a), les *façons* (que l'on fait), et les *airs* (que l'on se donne), différences "essentiels"... qui permettent d'estimer à leur juste valeur la nature du "fossé culturel" qui sépare les deux nations (sc. 14).

Lord Craff, le père d'Éliante et de Lord Houzey, scandalisé par l'exhibition narcissique du petit Français dont le ton devient

---

18. Sur ce thème de la difficulté à être une femme anglaise, Joséphine Grieder rapporte les propos d'un observateur qui, en 1787, considère avec horreur les toilettes féminines anglaises: les vêtements sont "couleur de suie des cheminées de Londres", les femmes portent "souliers, bas, gilets, vestes, frisure, chapeaux, cannes, montres, gants, chemises, cravates: tout est pareil pour la forme comme pour les couleurs, pour les deux sexes" (Grieder 26).

19. Le thème du jeune Anglais francophile qui se perd dans la débauche est présent aussi dans le roman, par exemple dans *Le danger d'aimer un étranger, ou histoire de mylady Chester et d'un duc français* de Witart de Bezu, 1783.

franchement libertin, finit par intervenir dans la conversation et congédie son fils. Mais malgré la stature imposante du Lord, l'impertinence du Marquis n'a de cesse de s'exprimer:

Le Marquis: Oh! parbleu! je vous défie de lui donner, dans toute votre vie, autant d'esprit que je viens de lui en donner en un quart-d'heure de temps. (sc. XVI).

Conscient finalement de son ridicule, le marquis sort son épée; mais le baron, son cousin, arrive à temps pour lui apprendre qu'on ne pratique pas le duel à Londres et pour prouver au Lord que tous les Français ne sont pas des étourdis prétentieux. Ainsi, tout s'arrange:

Le baron (au Lord Craff): Vous venez, monsieur, de me convaincre que rien n'est au-dessus d'un Anglais poli.

Le Lord Craff: Et vous m'avez fait connaître, monsieur, que rien n'approche d'un Français raisonnable. (sc. 27 et dernière)

Le constat final est celui de l'égalité, pour ne pas dire de l'équivalence. Joséphine Grieder commente ainsi cette situation:

Each nationality demonstrates its fairness and generosity of spirit by praising the virtues of the other. a curious phenomenon has occurred: for the virtues which are admired are identical on either side of the Channel. To compare Englishwomen and Frenchwomen, Englishmen and Frenchmen, is to demonstrate how the quasi-philosophy of sentimentality, favorizing certain universal traits de character, smooths away the exclusively national and establishes what may be called moral parity between the two nations.<sup>20</sup>

---

20. Grieder 98.

Dans la pièce de Favart (1763) comme dans *Le Fou raisonnable* (1781), l'excès se trouve cette fois du côté des personnages anglais. Chez Favart, le Français Darmant, qui aimerait ressembler à Brumton, et gagner son amitié<sup>21</sup> se voit sans cesse rejeté par lui et exprime son profond dépit face à un caractère si entier. L'excès de futilité, caractéristique du marquis français dans la pièce précédente, trouve ici un équivalent dans l'excès de sérieux du personnage anglais.

Le Milord Brumton surprend sa fille en train de lire un roman français. Il le lui arrache, le jette par la fenêtre, et l'engage à ne lire que "Lock, Clark, Swift, Newton, Bolingbrok:" "Songez que vous êtes anglaise: Apprenez à penser"(sc. 2). Le Milord, s'entretenant avec la Marquise, son hôtesse française, la sœur de Darmant, lui donne à juger de ce qu'est la vraie nature de l'Anglais:

Connaissez mieux l'Anglais, madame [...]  
 Politique profond, occupé de projets,  
 Il prétend à l'honneur d'éclairer sa patrie.  
 Le moindre citoyen, attentif à ses droits,  
 Voit les papiers publics, et régit l'Angleterre [...]  
 Du Parlement compte les voix,  
 Juge de l'équité des lois,  
 Prononce librement sur la paix ou la guerre,  
 Pèse les intérêts des rois,  
 Et du fond d'un café leur mesure la terre. (sc. 8)

Si les Anglais pêchent par excès de sérieux, ils ne se *prennent* cependant peut-être pas autant *au sérieux* que les Français, semble suggérer Favart. L'hôtesse française répond au Milord

---

21. Le personnage français de Darmant a les mêmes traits de caractère que le baron angloman de la pièce de Boissy: "Comme Français, mon premier apanage Consiste dans l'humanité" (sc. 15).

que, pour elle, les Anglais sont surtout des êtres *tristes et misanthropes*, mais *francs, généreux et braves*. “Leur philosophie, ajoute-t-elle, leur donne cependant le spleen et endurecit le cœur” (sc. 8).

Le personnage de Jacques Splin, dans *Le Fou raisonnable* est, dans cette perspective, comme l’indique son nom, la quintessence de l’”anglitude.” Se retrouvant seul dans une auberge française, il déclare qu’il va se tuer. Puis, il s’inquiète que le retrouvant mort, on suspecte qu’il ait fait dans sa patrie “quelques bassesses” et “ne veut pas qu’en France, on puisse croire qu’un Anglais soit lâche ou malhonnête.” Il explique alors ses raisons de vouloir mourir:

Il y a trente deux ans que je suis toujours riche et toujours ennuyé: j’ai voulu aimer, ça me rendait inquiet et jaloux; j’ai voulu jouer, ça me rendait colère et jureur; j’ai voulu boire, ça me rendait ivre et malade. J’ai parcourus l’Europe, je me suis ennuyé.... Je veux, pour faire une nouveauté, me désennuyer en me tuant.<sup>22</sup>

Ce Lord rustre et sans manières mais bon philosophe, fou mélancolique mais raisonnable, trouve enfin la rédemption dans la générosité. Il offre à un jeune couple la dot qui permet leur bonheur et retrouve ainsi le goût de vivre... en France.

Dans la pièce de Saurin, l’Anglomane français cite Locke (sc. 2), jure par Newton (s.7), s’émerveille de la poésie de Pope (sc. 16), mais il déclare surtout son amour pour Shakespeare (sc. 16),<sup>23</sup> érigeant Hamlet en modèle.

---

22. Trop froid en Russie, trop chaud en Italie, trop triste en Hollande, trop gai en France.

23. L’anglomanie d’Éraste semble être une parodie voulue de celle de Voltaire, telle qu’elle apparaît dans les *Lettres Philosophiques* mais aussi

Eraste: J'aime des fossoyeurs qui, dans un cimetière,  
Moralisent gaiement sur des têtes de morts.  
Nous n'avons rien chez nous de si philosophique.  
Nos esprits, pour cela, ne sont pas assez forts....<sup>24</sup>

Pour Saurin, la scène des fossoyeurs dans *Hamlet* est représentative de l'esprit de cette "philosophie" étrangère, que Damis se plaît à parodier:

Damis: On rit de tout chez les Français.  
Sachez, monsieur, qu'en Angleterre  
On se pend quelquefois, mais qu'on n'y rit jamais.<sup>25</sup> (sc. 2)

---

dans un texte fondateur comme *le Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke*, servant d'introduction à *Brutus*, en 1730. À propos du théâtre anglais et plus particulièrement de Shakespeare, Voltaire y déclare: "L'Anglais dit tout ce qu'il veut, le Français ne dit que ce qu'il peut" dans *Répertoire général du théâtre français*, Tragédies de Voltaire, t. I des chefs-d'œuvre, vol. 14, 45.

24. Dans la dix-huitième lettre des *Lettres philosophiques*, consacrée à la tragédie, Voltaire s'étonne déjà du mauvais goût d'une pareille scène: "Vous n'ignorez pas que dans *Hamlet* des fossoyeurs creusent une fosse en buvant, en chantant des vaudevilles, et en faisant sur les têtes des morts qu'ils rencontrent des plaisanteries convenables à gens de leur métier." *Lettres Philosophiques* (Paris: Garnier-Flammarion, 1964) 121.
25. Le penchant des Anglais et par conséquent des anglomanes, pour le suicide, qui n'apparaît ici que par allusion, fait partie des *topoi*. Joséphine Grieder illustre ce point en citant encore Fougeret de Monbron: "Plusieurs milliers de nos Citoyens volèrent chez ces fiers Insulaires: mais ils n'en rapportèrent que des vapeurs, des élixirs pour détruire l'estomac et quelques étincelles de cet esprit philosophique qui enseigne aux gens dégoûtés de la vie le beau secret de se pendre" (Grieder 10). La théorie des climats de Montesquieu est souvent invoquée et adaptée pour justifier ce penchant. Cazotte, dans *Le Lord impromptu*, de 1767, en cherche l'origine dans "la lecture des gazettes" et "les spectres de Drurylane, l'usage du thé, du punch et des liqueurs" (Grieder 89). Dans



Quelle que soit la nature des représentations, vertueuses, outrées ou ridicules qui caractérisent le personnage anglais, elles entrent toujours dans un réseau double de réciprocité : celui qu'il donne de lui-même, celui qu'il reçoit des autres. Tout en subissant le regard normatif et les discours du cliché,<sup>26</sup> il l'influe, il le façonne, car il a comme le Français le privilège de la parole, le droit à l'auto-définition, dans un rapport de force équilibré.

Chez Favart, comme chez Boissy, c'est encore grâce à une femme que se crée l'alliance et que les conflits se résolvent. C'est à elle que revient le vrai privilège de la sagesse, celui de conclure à la relativité des usages et à la superficialité des oppositions (Favart, sc. 8).

La pièce se termine par l'annonce de la signature de la paix et par une double réconciliation,

- au niveau des personnages de la pièce, (sc. 21 et dernière)
- au niveau des Nations. La pièce est suivie d'un *divertissement*<sup>27</sup> qui donne à cette réconciliation une dimension universelle:

Le théâtre représente la vue du port de Bordeaux.... Des peuples de différentes nations exécutent une fête. Anglais, Français, Espagnols, Cantabres, Portugais, etc., caractérisés par des habits pittoresques, composent diverses danses variées à la mode de leur pays,

---

sa tragédie *Beverly*, de 1768, fondée sur *The Gamester* d'Edward Moore, Saurin scandalise le public en montrant un suicide sur la scène (Grieder 126).

26. Voir à ce propos Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché* (Paris: CDU/SEDES, 1982), qui aborde les XIX et XX<sup>e</sup> siècles.
27. Une note (à la page 1429 dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade) signale que ce divertissement est seulement indiqué dans l'édition de 1763, et que l'édition de 1773 n'en fait pas état.

au bruit de salves d'artillerie. On chante; toutes les nations s'embrassent; la fête se termine par un ballet général.<sup>28</sup>

Ronde: ... Vivons en frères:  
Jamais de guerres  
Que le Français devienne Anglais,  
Et l'Anglais Français....  
Peuples divers  
De l'univers,  
Venez danser la ronde....  
Ne faites plus qu'une patrie,  
Espagnols, Anglais et Français.<sup>29</sup>

L'apparition de représentants d'autres nations à la fin de cette pièce donne aux Anglais une valeur paradigmatique. En plus de se représenter eux-mêmes, ils deviennent les emblèmes des autres nations étrangères européennes, celles qui sont, comme l'Angleterre, sœurs, voisines, rivales et alliées – ce sont les nations qui composent *l'univers*, face aux vrais étrangers des “autres mondes.”<sup>30</sup>

Dans *Le Fou raisonnable*, le constat d'identité se fait dans le choix d'un même prénom pour le personnage anglais et français, Jacques, sujet à des quiproquo comiques. Cette identité des identités civiles semble correspondre à une sorte de “clonage” symbolique.

L'anglomanie, mise en scène dans les comédies, se laisse représenter diversement: de l'idéalisation à peine trop sérieuse, à la faiblesse de jugement monomaniaque et ridicule. Mais ce qui

---

28. Edition citée 413.

29. 416.

30. Alors que l'action se passe à Bordeaux, ville portuaire florissante au XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce aux bénéfiques du commerce triangulaire, on notera que les sauvages (esclaves) sont absents de cette ronde universelle.

la caractérise surtout est le fait qu'elle se laisse facilement confondre avec "l'anglitude" elle-même. Le Milord de Favart, qui représente l'anglais original est aussi excessif et insupportable que l'Éraste de Saurin, provincial français atteint du mal anglo-mane. Il n'est donc pas réellement question d'un *groupe distinct*, dont l'étrangeté s'opposerait à *une identité* qui serait "nôtre," mais plutôt d'une sorte de *pathologie bénigne*, se laissant facilement traiter par l'amour ainsi que par toute autre forme de sociabilité.

Dès 1734, Voltaire consacre aux Quakers les quatre premiers textes de *ses Lettres anglaises*. La dernière glorifie la mémoire de William Penn et des colons qui fondèrent avec lui la ville de Philadelphie. Cette représentation des nouveaux colons Quakers a, au XVIII<sup>e</sup> siècle, un succès durable. Montesquieu fait lui aussi l'éloge de Penn dans *l'Esprit des lois*<sup>31</sup> (1748), mais c'est surtout à partir des années 1760-1770, pendant la guerre d'Indépendance américaine et jusqu'à la Révolution, que ces représentations connaissent leur période de plus grande popularité. L'abbé Raynal, dans *l'Histoire des deux Indes* (1770), donne de la Pennsylvanie une image idéalisée, en même temps qu'il combat avec véhémence la destruction des Indiens, l'esclavage et le fanatisme religieux.<sup>32</sup>

---

31. Livre IV, chapitre VI.

32. Sur ce point, voir Paul Benhamou, "De La Hontan à Chateaubriand: l'Amérique ou l'exigence utopique de l'unité," *L'Amérique des Lumières*, partie littéraire du colloque du bicentenaire de l'indépendance américaine (1776-1976), (Genève: Droz, 1977) 16-17. L'abbé Antoine Guénée, l'auteur *des Lettres de quelques juifs portugais, allemands et polonais à Monsieur de Voltaire*, de 1769, fait publier à Londres et à Paris, en 1768, *Les Quakers à leur frère\*\*\*, lettres plus philosophiques que \*\*\**, sur la religion et ses livres.

Si les Quakers ne sont jamais qu'une variante du modèle anglais, leurs représentations sont pourtant porteuses d'un stock d'images nouvelles, du moment qu'ils sont associés au nouveau monde. Ils deviennent alors une *alternative* au modèle européen. Leur religion, proche de l'éthique protestante, est un substitut positif au "mauvais" catholicisme des colons espagnols ou français. Elle est à la base de leur réputation d'honnêteté, de grande simplicité mais plus que tout, elle explique leur rapport privilégié à l'idée de liberté. Cette éthique défendant le principe d'une humanité égale devant Dieu dans sa diversité, les amène à devenir, aux yeux des Européens, les promoteurs de l'idéologie politique des droits de l'homme.

À partir de l'élaboration de ce mythe moderne, on voit se dessiner un rapport de continuité et de ressemblance d'une part, entre ces "bons Quakers" et les "bons Sauvages" du nouveau monde, mais aussi entre eux et les Anglais de la vieille Europe, perçus en eux-mêmes depuis la France comme singuliers, dans leur insularité "sauvage."

Quatre personnages, figurant dans quatre comédies, permettent de détailler ici le contenu de ces représentations. La plus ancienne, qui a l'aspect d'une caricature, apparaît sous les traits de Jacques Rosbif, dans la pièce de Boissy, *Le Français à Londres* (1727), déjà présentée. Elle se retrouve sous un jour plus positif dans le personnage de Sudmer, dans *L'Anglais à Bordeaux* (1763), de Favart, et dans le personnage de Jacques Splin, du *Fou raisonnable* (1781), pour triompher dans un rôle beaucoup plus central, dans la comédie de Chamfort, *La jeune Indienne* (1764).

Trois de ces personnages sont des négociants faisant du commerce entre l'Angleterre et le Nouveau Monde. Se déplaçant sans cesse entre les deux continents, ils appartiennent à l'un comme à l'autre de ces mondes. Leur succès dans les affaires et le fait qu'ils possèdent de nombreux navires n'a pas altéré la grande

simplicité qui les caractérise et qui n'a d'égaux que leur générosité et la rudesse de leurs manières.

Lorsque Rosbif fait son entrée (Boissy, sc. 8), il dépasse de loin la réputation qui le précède:

Jacques Rosbif, Finette, faisant plusieurs révérences à Jacques Rosbif.

Rosbif: Finissez, avec toutes vos révérences, qui ne mènent à rien.

Finette: Vous êtes naturellement si civil et si honnête à l'égard des autres qu'on ne se lasse pas de l'être envers vous.

Rosbif: Verbiage encore inutile. Venons au fait. Où est Eliante?...

Finette: Mais, monsieur...

Rosbif, l'interrompant: Je m'appelle Jacques Rosbif, et non pas monsieur. Je vous ai dit cent fois, ma mie, que ce nom-là m'affligeait les oreilles: il y a tant de faquins qui le portent...

Si Rosbif n'est à aucun moment qualifié de Quaker, on reconnaît pourtant en lui *les marques* de ce groupe: refus des révérences et des compliments d'usage, langage simple et direct, etc... Ce sont là les caractéristiques qui ont justement frappé Voltaire.<sup>33</sup> Les qualités principales de Rosbif sont son laconisme et sa lucidité, à l'égard des autres et de lui-même. S'il n'y gagne pas en charme, il a au moins pour lui l'estime des autres.

Dans la pièce de Favart, avec le personnage de Sudmer, comme dans *Le Fou raisonnable*, avec Jacques Splin, l'Anglais, du fait de sa grande générosité, sauve d'une faillite certaine d'honnêtes bourgeois français. Mais Sudmer et Splin se ressemblent encore par une caractéristique distinctive nouvelle: leur

---

33. *Lettres philosophiques* 20. Ce portrait n'est cependant pas encore aussi fidèle que ceux qui apparaissent dans les deux autres pièces, puisque Rosbif pratique encore le vouvoiement, hors d'usage en principe chez les Quakers.

incapacité à parler correctement le français, à la différence des autres personnages anglais évoqués. Ce handicap est corrélatif à leur bonté naturelle, il provient de leur proximité avec la Nature. En eux, le sentiment prime sur la culture.

Sudmer sent instinctivement où est le bien, et il parle par instants un charabia qui reproduit le langage théâtral “petit-nègre” des Sauvages dont l’usage se répand dans les pièces de l’époque. Rien, mieux que ce langage hybride, tantôt correct, tantôt balbutiant, ne pouvait rendre tangible la nature singulière de ce personnage. Sudmer, à cheval entre plusieurs catégories, entre plusieurs mondes, est un être inclassable et nouveau.

Dans *La jeune Indienne* (1764), la stature du Quaker Mowbrai est beaucoup plus imposante que celle de ses prédécesseurs. Le personnage, qui cesse tout à fait d’être ridicule, garde sur la scène la même simplicité bourrue que ses prédécesseurs. Il est réfractaire aux mêmes manifestations de politesse, dénuées de sens selon lui. Les remarques de Mowbrai (qui prolongent celles de Rosbif) sur l’usage direct du nom plutôt que du titre, sur le tutoiement, les révérences, rappellent autant celles du Quaker anglais de Voltaire que celles de l’Arlequin sauvage dans la célèbre pièce de Delisle de la Drevetière. Alors que le Sauvage était un grand enfant, réellement naïf, les Quakers eux, sont plutôt le substitut d’une vénérable figure paternelle primitive.

Dans la pièce de Chamfort, Mowbrai assume une fonction essentielle dans l’intrigue car il est le seul personnage ayant assez d’autorité pour renverser le cours des événements. C’est lui qui rétablit la *justice naturelle*, en faveur de la jeune Indienne, trompée et bafouée par Belton, amant faible et lâche. Il doit, pour cela, renoncer au mariage prévu entre sa propre fille et Belton. Malgré cette concession, le ton de la pièce, qui était tragique, devient en un instant léger, joyeux (sc. 8). Mowbrai a le don d’aplanir les

difficultés, de désamorcer la crise des passions parce que sa simplicité n'a d'égal que son sens rationnel naturel de la justice.

Le succès<sup>34</sup> de cette pièce a certainement contribué à populariser en France ce type nouveau d'Anglais. Il est dû, en partie, à une idéalisation de l'honnête négociant quaker qui fait prospérer l'économie par son travail et qui contribue par sa vertu au bonheur de l'humanité. Cette idéalisation paradoxale n'est pas sans rappeler le personnage de Nathan le sage de Lessing, qui voit le jour quinze ans plus tard en Allemagne. Malgré les différences de leurs caractères respectifs, ces deux personnages apparaissent comme deux alternatives, une française, l'autre allemande, à la *représentation* de l'idée d'universalisme. Mowbrai et Nathan incarnent autant l'idéal du travail par la voie d'un commerce honnête que ceux de la tolérance et de la justice, si chers à la pensée des Lumières. Leurs sagesses originelles, l'une très ancienne, l'autre héritée de la Nature, semblent se correspondre. Dans les deux cas, les personnages sont des images de pères, qui agissent et se sacrifient eux-mêmes pour que règnent la justice et le bonheur parmi les nouvelles générations.

Les représentations du Quaker comme être hybride sont à l'origine d'un mythe de la modernité: celui d'une société pluri-culturelle où les différences ne seraient plus incompatibles, où la mixité deviendrait norme et où la notion même d'*étranger* perdrait sa puissance discriminatoire.

---

34. La pièce fut jouée 96 fois, de 1764 à 1793, ce qui est un succès de longévité pour une pièce de l'époque. Voir Clarence D. Brenner, *A Bibliographical List of Plays in French Language, 1700-1789* (Berkeley: University of California Press, 1947) n. 4760.

Elizabeth Inchbald and the “Jostling race:”  
Adaptations of French comedy  
for the London stage in the 1780s and 1790s

Angela J. SMALLWOOD  
Nottingham University

The 1780s in the London theatres were perhaps the most intense period for borrowings from the theatres of Paris.<sup>1</sup> From time to time, writers found themselves locked in desperate competition with each other—in a “jostling race,” as one of the less successful called it—to be the first to reach a London theatre manager with a translation of the latest “successful piece” from France.<sup>2</sup> Reduced to publishing his translation of a Dumaniant

- 
1. Willard Austin Kinne, *Revivals and Importations of French Comedies in England 1749-1800* (1939; rpt. New York: AMS Press, 1967); hereafter cited as Kinne.
  2. Preface, in *The Midnight Hour; or, War of Wits* (1787; rpt. wrongly attributed to Elizabeth Inchbald in *Three Centuries of Drama: English 1751-1800*, ed. Henry W. Wells (New York: Readex Microprint, 1961; hereafter cited as *Three Centuries of Drama*).



comedy without the advantage of a stage production behind it, the same disappointed writer—or, more likely, his publisher—made the strongest possible sales pitch by proclaiming on the title page: “Represented seventy successive nights at Paris.” Once in print, however, this author’s troubles were still not at an end; for the book was noticed unfavourably, alongside yet another unstaged version of the same piece, in the *Monthly Review*. “Whatever may have been the success of the original,” the critic maintains, “we do not think it a proof either of the genius of the French dramatic writers, or the taste of the audience; much less can we think, that the writers of our own country, who run a race for such commodities, are intitled to any degree of commendation . . . .”<sup>3</sup> Here there are hints of resentment at the superior reputations of both the dramatists and audiences of France, impatience with so blatantly consumerist an approach to theatrical repertoire in London, and sorrow that British writers can be so undiscriminating—and perhaps so unpatriotic.

Gerald Newman’s book, *The Rise of English Nationalism*, has shown how, from mid-century onwards, the anti-Gallic rhetoric of plays by Samuel Foote, David Garrick and others develops the idea of France as “other,” as a key strategy in defining and establishing a British national identity.<sup>4</sup> The nationalist stereotypes continue to appear in some stage prologues and epilogues of the 1780s and 1790s, on both sides of the argument about the value of French translations. “How long can Liberty live on Soup meagre[?]” comes the objection in one. Others contrive to argue that the English versions surpass the French originals, just as the English character outshines and outweighs

---

3. *Monthly Review* 77 (July-December, 1787) 78.

4. Gerald Newman, *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740-1830* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1987).

the French: providing "rich bullion" where there was only "tinsel," and "true British Spirit" where there was only "Gallic Froth."<sup>5</sup> And yet Garrick, who provided the most potent national totem of all with his promotion of Shakespeare, was half French himself, clearly Francophile, visited and corresponded with a circle of friends in France and, as actor-manager of Drury Lane Theatre, contributed significantly to the complex, two-way process of cultural exchange between England and France which flourished throughout the century.

So was the later Georgian theatre pro or anti French? Whereas Newman has highlighted the hostile purpose of many stage images of the French, such as Foote's, John Brewer has recently reemphasised the underlying dependence of English culture upon that of France, writing that while French influence "was often suppressed or denied, ... the frequent attempts to assert Britain's cultural independence ... demonstrate how powerful was the bond that some wished to be broken."<sup>6</sup> In this paper I discuss some of the dual attitudes and double values which are attached to the activity of adapting French drama for the English stage in the later Georgian period, especially for Elizabeth Inchbald, as a woman writer.

On one level, the demand for Parisian theatre pieces in late eighteenth-century London was a boon to Inchbald; indeed it was

- 
5. Elizabeth Inchbald, prologue, "The Hue and Cry" [from Dumaniant, *La Nuit aux aventures, ou les Deux Morts vivants*] (1791; in *The Plays of Elizabeth Inchbald*, ed. Paula R. Backscheider, 2 vols (New York and London: Garland, 1980; hereafter cited as *Plays*), I [Text 11] n.p.; Elizabeth Inchbald, prologue and epilogue, *Next Door Neighbours* [from Louis-Sébastien Mercier, *L'Indigent* and Philippe Néricault Destouches *Le Dissipateur* (1791; rpt. in *Plays*), II [Text 1] n.p.
  6. John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century* (London: Harper Collins, 1997) 84.

a major factor in her professional success. Self-educated, she was the most prolific translator of the decade and led the field in getting adaptations staged in the public theatre. It was to her that the struggling playwright mentioned earlier lost the “jostling race” to bring Dumaniant’s *Ruse contre ruse* to the London stage in 1787. Professional women writers were a newly-established presence in British culture and a group whose numbers rose remarkably in the second half of the century. For those who could acquire it, a command of French language and literature brought advantages. Inchbald’s beauty had gained her employment as an actress, but to become a writer, the “French language” was (as her biographer, James Boaden, notes) “indispensable.”<sup>7</sup> In an unstaged satiric play of the 1780s, Leonard MacNally, a rival playwright, represents a woman dramatist (probably Inchbald’s most immediate role-model, Hannah Cowley) taking pride in her main professional qualification, an intimacy with “Corneille, Dacier, Molière, and other polite French,” only in order to ridicule the very idea of a woman having a relationship with French authors by throwing in some cheap jokes about promiscuity and political treachery.<sup>8</sup> “And other polite French . . .” if the best French literature was synonymous with politeness for English men and women in the eighteenth-century,<sup>9</sup> access to it for women writers meant increased professional prospects. In the summer of 1789, at the point in her career when Inchbald had achieved financial independence and could afford to give up

- 
7. James Boaden, *Memoirs of Mrs Inchbald*, 2 vols. (London: Richard Bentley, 1831), I, 52. All further references to this work are incorporated in the text.
  8. Leonard MacNally, *Critic upon Critic: A Dramatic Medley*. 2<sup>nd</sup> ed. (1788) 67.
  9. See Michèle Cohen, *Fashioning Masculinity: National Identity and Language in the Eighteenth Century* (London: Routledge, 1996).

acting (for which she had only limited talent) in favour of writing full-time, she had not yet published a novel. The profits of ten plays had generated the funds which she had turned into long-term investments, and five of these plays were adaptations from French (Boaden, I, 261).

Above all, however, French culture was a major feature of London fashion and the draw of French plays at the public theatres was very much bound up with this; in part, it reflected the association of French drama with aristocratic taste. That outstanding leader of 1780s fashion, the Duchess of Devonshire, adapted two plays from French for her private theatricals (a form of entertainment in itself inspired by the example of the French aristocracy).<sup>10</sup> J.H. Plumb argues in *The Rise of a Consumer Society* that when, in the second half of the century, the middling classes became caught up in imitative behaviour and began flowing into various of the higher classes' arenas of pleasure, the higher classes withdrew to even higher ground.<sup>11</sup> Kinne notes a "malicious" review in the *Westminster Magazine* for February 1777 of Arthur Murphy's *Know Your Own Mind*, a reworking of *L'Irrésolu* by Destouches, which points out that there seems to have been an aristocratic secession from the theatre, in that "the playhouses were then almost deserted by persons of quality," a fact which could only be explained as "a sign that discriminating persons preferred French comedies and tragedies in the original to the mangled and mutilated versions of plagiarists and trans-

---

10. Kinne, 168; Allardyce Nicoll, *A History of English Drama 1660-1900*, volume III. 2<sup>nd</sup> edition (Cambridge: Cambridge University Press, 1952) 22, n. 1; further references to Nicoll are incorporated in the text.

11. J. H. Plumb, "The Commercialization of Leisure," in Neil McKendrick, John Brewer and J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England* (London: Europa, 1982).

lators” (Kinne, 146, n. 115). If they preferred them in the original, then they preferred them either in Paris or at home.

The aristocracy-dominated theatres of Paris together with the private theatres of the English aristocracy were thus profoundly different from London’s public theatres in terms of the nature and the taste of the audience. Witnesses to this are numerous and well-known: Mercier, commenting in 1769 on the difficulty of bringing Lillo’s *George Barnwell, or the London Merchant* to the French stage (“à notre Théâtre, c’est-à-dire, à nos mœurs”); Madame Riccoboni remarking (also in 1769) on the lack of serious engagement with the performance shown by “personnes distinguées” in the London audience, compared with the much more serious attitude of “les grands et les riches” in Paris. “C’est donc à la bourgeoisie,” she concludes, “même au peuple, que l’on est obligé de plaire.”<sup>12</sup> The size of the cultural gap between private and public theatre was experienced at “formidable difficulty” involved in translating his play, *False Appearances* (taken from de Boissy’s *Les Dehors trompeurs*) from Richmond House to Drury Lane in the 1788-89 season (Nicoll, 248). This transfer called for a more radical adaptation than the initial translation of the French play to Richmond House. Although the play lasted six nights at Drury Lane (not a bad showing), Conway felt that it “wanted some of the Cayenne humour which makes the necessary seasoning for an English audience; especially those in the higher regions, whose appetite a Manager must of necessity

---

12. Louis-Sébastien Mercier, préface, “Jenneval, ou le Barnevelt François,” *Œuvres de M. Mercier* (Paris, 1769), I, 4; Marie-Jeanne de Riccoboni, Préface, *Le Nouveau Théâtre anglais*, 2 vols. (Paris, 1769) I, viii-ix, quoted in John Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (London: Oxford University Press, 1957) 229; further references to Lough are incorporated in the text.

consult."<sup>13</sup> Elizabeth Inchbald herself makes very similar observations in one of the critical prefaces to her edited anthology of plays, *The British Theatre*, referring to Ambrose Philips's *The Distressed Mother*, translated from Racine:

French and English stages differ so essentially, that every drama requires great alteration, before it can please a London audience, although it has previously charmed the audience of Paris. The gloomy mind of a British auditor demands a bolder and more varied species of theatrical amusement, than the lively spirits of his neighbours in France. The former has no attention, no curiosity, till roused by some powerful fable, intricate occurrences, and all the interest which variety creates -- whilst the latter will quietly sit, absorbed in their own glowing fancy, to hear speeches after speeches, of long narration, nor wish to see anything performed, so they are but told, that something has been done.<sup>14</sup>

The difference which Inchbald here relates to a distinction of national character, Riccoboni suggests arises from the centre of gravity, as it were, of the London audience being placed lower in class terms. Both ideas come together in the comment of La Harpe who, according to John Lough, in his study of Paris theatre audiences, "could only account for the obstinate admiration which the English showered on that barbarian Shakespeare by the popular nature of London theatres and the obvious explanation that 'partout le goût du peuple est grossier'" (Lough 214). Thus adaptations of French drama on the Georgian stage had a dual

- 
13. 'To the Reader,' in Field Marshal the Rt Hon. Henry Seymour Conway, *False Appearances: A Comedy. Altered from the French* (1789; rpt. in *Three Centuries of Drama*) viii.
  14. Elizabeth Inchbald, preface, in Ambrose Philips, *The Distressed Mother*, in *The British Theatre*, 25 vols. (1808; rpt. (Washington, DC: NCR Microcard Editions, [1971]) vol. 7, [text 3], 3.

signification, caught up in a medium where social class and aesthetic values intersected in complex ways. For a professional writer like Elizabeth Inchbald, keen to enhance her reputation, they were a “polite” form requiring education and skill to produce; they were a response to fashion and to the aspirations of the consumer classes to demonstrate a growing refinement of taste; but as they were reworked to address not so much the aristocracy as their social imitators, they had to be, in a sense degraded, and so the enhanced status offered on the one hand was taken away on the other.

A vivid illustration of this is provided by the never fully explained story of the theatrical demotion of Elizabeth Inchbald’s drama, *The Child of Nature*, taken from *Zélie, ou L’Ingénue of Madame de Genlis*. At the beginning of its first run, *The Child of Nature* represented Inchbald’s most large-scale, most refined and most ambitious French adaptation to date. The association with Genlis was potentially flattering for, as part of her *Théâtre de Société*, Genlis’s reflective play belonged to the cultured world of private performances in France; and contemporary English critics had come to treat her work with respect, seeing her as a writer enjoying “the general approbation of the Public” and “so celebrated” that any new publications by her would automatically attract attention.<sup>15</sup> On the opening night in November 1788 at Covent Garden, *The Child of Nature*, cut to four acts from Genlis’s five, was given pride of place as the main piece of the evening’s entertainment, followed by a popular afterpiece. After the third night’s performance, however, it was cut to three acts and treated as an afterpiece ever after. Moreover, by 1800, Inchbald had reduced it further to two acts to fit into the popular

---

15. *Monthly Review* 73 (July-December, 1785): 92; 75 (July-December 1786): 397.

compilation programmes devised for players' benefit nights.<sup>16</sup> Inchbald, Boaden tells, had received good money for her two previous adaptations from French, but was reduced to accepting only one-third of that level of payment for this, as if Harris, the Covent Garden manager, "might have learned to consider mere translation as intitled but to slender remuneration" (I. 257). Inchbald was here caught in a contradiction: with an education which was to qualify her in the next decade for a significant role in serious literary circles, she had the ability to outstrip all competition in creating material which was most successful when it was perceived as second-class.

In Inchbald's work as a translator, we can see her adopting two strategies to mitigate this problem. By the first, she takes every opportunity to publish due claims for the merit of her work. Inchbald's prefaces and advertisements argue again and again for adaptation, to be recognised as an art. In part she is making a case for an adequate reward for her labours, as when she writes to Harris in 1799 about the payment for her second Kotzebue adaptation and assures him that "this play has given me equal trouble of invention that any one wholly "jostling race," because she went beyond literal translation, adding new material as necessary to produce a work of equal stage effectiveness in the culturally different terms of the new audience to which it was to be presented. In the flood of translations, her mastery of adaptation made her versions definitive. Her friend Perkyns MacMahon, on hearing that his translation of the Dumaniant *Ruse contre ruse* had been forestalled by her at Covent Garden, wrote to say that he would not bother even to print his; because she

---

16. Performance details from *The London Stage 1660-1800*. Part 5: 1776-1800 Ed. Charles Beecher Hogan. 3 vols, (Carbondale: South Illinois University Press, 1968), II, 1114, 1115; III, 2265.



renders her originals so completely and so appropriately for the English stage, he suggests good humouredly she might have the goodness to feel “‘ashamed” of reaping all the benefits herself, of leaving her fellow writers not “a single ear to glean” (Boaden, I, 248). The proof of the effectiveness of her approach lay in the audience’s ready reception of her work. In the Preface to *The Child of Nature* she notes the theatrical success of this adaptation with satisfaction, and mentions that the author is especially delighted with the immediate appeal to the audience of “those parts of it which she has taken the liberty to add from her own invention.”<sup>17</sup> The audience’s resounding endorsement of her full five-act treatment of Kotzebue’s *Lovers’ Vows* was, however, the ultimate vindication of her method. Her Preface indicates the wide extent of the changes she judged it necessary to make to suit this controversial play to the taste of the British public. The result was a lasting triumph; “for,” she remarks, “Kotzebue’s ‘Child of Love,’ in Germany, was never more attractive, than ‘Lovers’ Vows’ has been in England.”<sup>18</sup>

Returning to her French adaptations, her play *The Widow’s Vow*, taken from Patrat’s *L’Heureuse Erreur*, suggests Inchbald’s second strategy, which was to develop the less refined mode of English afterpiece, into which this work so often took her, to achieve effects not available in the original.<sup>19</sup> The plot of *The Widow’s Vow* echoes Shakespeare’s *Twelfth Night*: a young

---

17. “Advertisement,” in Elizabeth Inchbald, *The Child of Nature: A Dramatic Piece* (1788; rpt. in *Plays*), I [Text 9] n.p.

18. Elizabeth Inchbald, Preface, *Lovers’ Vows: A Play, in Five Acts* (1798; rpt. in *Plays*), II [Text 7] i.

19. Elizabeth Inchbald, *The Widow’s Vow: A Farce in Two Acts* (1786; rpt. in *Plays*), I [Text 4] is here compared with Joseph Patrat, *L’Heureuse Erreur* (Amsterdam, Paris, 1783). Page references are incorporated in the text.

countess is drawn out of mourning by a youth who comes to court her. Whereas in Shakespeare the youth is actually a girl dressed as a boy, in Inchbald (as in Patrat) it is a young man, but one who does not know that the Countess's household has been misled into believing him to be a woman in disguise. To meet the range of taste in the public theatre, Inchbald basically had to broaden the appeal of her French models, chiefly in terms of introducing more action and extending the spectrum of comic characterisation.<sup>20</sup> In *The Widow's Vow* the main change was to replace the Countess's brother with a humorous uncle who diversifies and generally lowers the tone of the entertainment when he is on stage. Witty and dignified, the brother in Patrat partners the Countess in maintaining what they take to be a clever charade: they play along with the suitor they think is really female, as if she were indeed a man, even going so far as sending for a lawyer and signing a marriage contract. In Inchbald, however, Antonio, the comic uncle, is not clever enough to maintain the act of treating the suitor like a man and keeps blurting out to him, a young Marquis, remarks which imply that Antonio takes him for a woman.

This generates a whole new comedy of double takes by the Marquis and offended reactions to which Antonio is delightfully impervious. Now Inchbald's Countess also treats the Marquis as a woman, not through stupidity like her Uncle's, but because, her life dominated by her vow to see no men, she does not dream anyone would deceive her on this essential point. In Patrat's play, the scene where the Countess is left alone with Delval turns into a critique of the language of courtship, for the Countess, main-

---

20. For a detailed comparison, see Patricia Clancy, "Mme de Genlis, Elizabeth Inchbald and *The Child of Nature*," *Australian Journal of French Studies* 30 (1993): 324-40.

taining a distance from the female imposter, laughs at and lightly rejects all Delval's professions of love as lies (Sc. XVIII, 36-48). In *Inchbald*, however, the Countess, relieved to be left by her Uncle in the comp"my dear." She then proceeds to enter into what she presumes is their shared game of pretending that this is a courtship situation, speaking appropriate lines and stroking his cheek. The Marquis, of course, cannot get over what he takes to be his good luck and the audience would have enjoyed the titillation of this situation hugely (Act II, sc. ii; 26-28). But the physical comedy in *The Widow's Vow* works on another level, because the conventional protocols of touching, which reflect gender differentiation, are turned upside down: the Countess touching the Marquis as she might touch a female friend; the Uncle going up to him, before they set themselves to fight, as if to soothe the fears of a young girl with words which might well be accompanied by the reassuring touch of a comforting hand, "Come, come, my poor little creature—Poor thing—Poor rogue" (Act II, sc. ii; 29). The comedy of the Marquis's situation in the scenes with Antonio is that he recognises that he is being treated both physically and verbally as a woman—and he objects. When he demands an apology from Antonio for his insinuations, the dialogue goes like this:

ANTONIO. What insinuation? -That I think you a female?—I am sure there is no offence meant in that—for, when I suppose you a woman, I suppose you what I like better than anything in the world; what I am never happy without; and what I even make myself poor, despised, and ridiculous, in the daily pursuit of ...

MARQUIS. Then you will not ... beg my pardon?

ANTONIO. Beg your pardon,—No—Yes, yes—Put on your petticoats, and I'll fall at your feet as soon as you please. (Act II, sc. ii, 31)

Through the interaction of Antonio and the Marquis, the play opens up many of the issues of gender difference which were explored the 1982 film comedy *Tootsie*, where a male actor, played by Dustin Hoffman, dresses as a woman in a desperate attempt to get work and finds out from personal experience how differently women are treated from men.<sup>21</sup> Like the Dustin Hoffman character, Inchbald's Marquis finds himself the butt of misogynist jokes; his access to language is limited; he is simultaneously marginalised and adored; suddenly the rules about interpersonal space have changed; and (in the lines just quoted), in a situation where, had he been known to be a man, he would have met defiance, he is met instead with a bewildering offer of self-abasement.

Through the farcical qualities of *The Widow's Vow* and through the figure of the ingénue in *Child of Nature*, Inchbald takes the sheer theatrical potential of her French originals further and with it sharpens their satiric potential too. Something both adaptations share is a comedy of plain speaking, which is especially striking when it involves female characters. In *Zélie*, the comedy of the scene where the ingénue is left alone with the libertine Count lies in ambiguity, in the unconsciously double meanings of *Zélie's* naive replies to a potential seducer whose verbal style she cannot comprehend. Inchbald's Amanthis in the parallel scene in *Child of Nature* goes further than *Zélie* in saying more directly, while still in all innocence, that she likes the Count, and in delivering him a series of comic shocks out of a simplicity which shatters ambiguity:

---

21. Sydney Pollack, dir., *Tootsie*, Columbia, 1982.

COUNT. And you'll be kind?

AMAN. To be sure I will.

COUNT. What will you do ...?

AMAN. Send for a priest to comfort you. (Act III, sc. i, 29)

What is interesting about these two plays taken together is how Inchbald takes advantage of non-realist forms, the farcical and the utopian plot, to allow especially women to cut through the conventions which constrain them. Ten years later, in the aftermath of the Revolution, and in the very different dramatic mode of *Lovers' Vows*, she was to do ostensibly the opposite; she was to alter Kotzebue's representation of Amelia in the direction of English reticence because "the forward and unequivocal manner in which she announces her affection to her lover, in the original, would have been revolting to an English audience" (iii). But when, in *The Widow's Vow*, the Countess relaxes and says to the Marquis "declare I like you so well" (26), and when, in *Child of Nature*, Amanthis tells Sainville "you are the only object I love" (14), this is the carnivalesque; this is Inchbald using farce and the utopian to create comic pleasure out of the idea of reversing society's dominant codes of behaviour.

By way of conclusion, I would like to draw out some wider questions. The reason for my choice of topic for this paper is that I am starting work on a selective edition of plays by Elizabeth Inchbald. The very fact that the edition has been commissioned indicates that the publishers have already set aside some of the traditional values behind the canon of eighteenth-century English literature. They are already persuaded that English plays other than the traditionally respected comedies of Goldsmith and Sheridan may in fact hold some interest—moreover that texts by forgotten women writers, which have not stood the test of time, should be published. But one final orthodoxy remains open to

challenge. Ten of Inchbald's twenty plays are translations. Whenever Inchbald has been anthologised up to now, except at the very beginning, her own original plays have been chosen and the translations disregarded. Should a selection of four or five of Inchbald's plays made in 1999 include an adaptation? By traditional literary criteria it should not. However we must wonder how far the structures of our traditionally narrow academic specialisms are bound up with this. Moreover, I would argue that it is intrinsically interesting as well as culturally enriching to contemplate the complex signification of, for example, Inchbald's *Child of Nature*—that is, a play by Genlis in educationalist mode, written for private performance in France, picked up by Inchbald, professional woman writer, and translated for the public, commercial theatre in London, transforming Zélie, the ingénue, a role of idealised innocence, to be played in spectacular contradiction by a less than respectable professional actress. Surely to ignore the interplay of different cultures which is explicit in half of Inchbald's dramatic output would be to misrepresent her work. It seems to me to be in the spirit of this colloque to ask these questions.



# Marques de l'influence française sur le renouvellement de l'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle

*Martina BENDER*  
*Université de Halle-Wittemberg*

L'histoire du théâtre espagnol du XVIII<sup>e</sup> siècle, examinée de près par la recherche, en corrélation avec l'intérêt croissant pour le processus d'une Ilustración en Espagne, constitue un phénomène littéraire qui mérite, malgré ses dispositions polarisantes, d'être jugé dans toute sa diversité et sa complexité. On observe que la valeur authentiquement littéraire et esthétique, voire culturelle de l'art dramatique de cette époque, assez souvent réduit à ses implications politiques, n'a pas été estimée à sa juste valeur, si bien qu'on a laissé échapper des aspects sous-jacents de son évolution.

D'autre part il faut bien admettre que l'attention prêtée au "teatro ilustrado" impliquait l'examen des problématiques fondamentales d'une époque de l'histoire d'Espagne, restée parfois jusqu'à nos jours mal connue et mal comprise.



Reconnaissant le rôle prépondérant que le théâtre avait traditionnellement dans la vie sociale et culturelle de la société espagnole, les promoteurs de la pensée ilustrada concevaient la scène comme un instrument pédagogique privilégié et efficace dans la réalisation de leurs objectifs de changement. Sa réforme devint donc l'un des projets majeurs de l'œuvre d'éducation que les administrateurs du despotisme éclairé envisageaient de mettre en pratique. Cela entraîna le refus des principes esthétiques du "teatro antiguo" – jugé "décadent" dans ses contenus et dans sa fonction traditionnelle de divertissement – et l'implantation d'un concept culturel d'élite, faisant du théâtre l'institution de formation intellectuelle et politique des groupes dirigeants. Une vive polémique, entretenue tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les différents milieux sociaux, en fut la conséquence, divisant un vaste public en partisans ou adversaires de la réforme.<sup>1</sup> Au fond, il était question de bien plus que de l'opposition de différentes conceptions poétologiques, ou des avantages et des inconvénients de la

- 
1. Voici un exemple, parmi beaucoup d'autres, des jugements négatifs vis-à-vis du théâtre espagnol à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: à l'occasion de la publication de sa traduction en espagnol de *La mort de César* de Voltaire, Luis Mariano Urquijo s'exprime sur la nécessité absolue d'une vraie réforme de la scène, dans un *Discurso sobre el estado actual de Nuestros Teatros y necesidad de su reforma* (1791): "... si siguen nuestros Teatros con el desorden que hasta ahora, además de las funestas consecuencias, que esto traerá á la España; los Estrangeros nos insultarán con razón, al ver, que la escuela de las costumbres, por donde se conocen el caracter, y progresos de una Nacion, es entre nosotros solamente la escuela de la ignorancia, de la seduccion, del mal exemplo, y de la lascivia ...," cité par Nathalie Bittoun-Debruyne, "Le théâtre français: un modèle pour Mariano Luis de Urquijo," *La imagen de Francia en España durante la segunda mitad del siglo XVIII*, ed. J.-R. Aymes. (Alicante: Instituto de Cultura, "Juan Gil-Albert," 1996) 151.

réorganisation des bases institutionnelles et administratives du théâtre.

Pour les défenseurs du “théâtre national” que sont prétendument les dramaturges du siècle d’or, prendre parti pour de nouvelles orientations dramatiques signifiait la destruction des traditions littéraires indissolublement liées à l’identité espagnole. Dans cette optique, ce sont surtout les emprunts aux auteurs étrangers et à leurs conceptions esthétiques qu’on dénonce en raison de leurs effets nuisibles à l’originalité du théâtre, mais aussi aux mœurs et à la culture espagnoles. Soutenu par les argumentations religieuses et moralisatrices de l’église, hostile au théâtre en général, on cherchait à se protéger notamment contre les influences provenant de France. Autour d’un tel refus, qui s’oppose à l’engouement généralisé pour tout ce qui se publie dans la nation voisine, s’articula évidemment la crainte que des idées progressistes des Lumières (dénommées “falsa filosofía”) pénètrent en Espagne.

Les Ilustrados, par contre, en s’inspirant surtout des auteurs français, jugeaient légitimes d’imiter les exemples promouvant le progrès. Pour eux, la réforme de la scène espagnole passait inévitablement par l’apprentissage du théâtre français, car seul un théâtre soumis aux règles, telles que Corneille et Molière les avaient introduites, pouvait remplir sa mission d’école de mœurs.

C’est ainsi que l’art dramatique du XVIII<sup>e</sup> siècle, ayant alors plus que jamais de fortes implications sociologiques et idéologiques, apparaît dans les traits principaux de son évolution comme la “Querelle” – pour reprendre le titre de l’étude fondamentale de René Andioc<sup>2</sup> – entre deux conceptions opposées de

---

2. René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* (Tarbes: Féret, 1970) (= Bibliothèque de l’École des Hautes Études Hispaniques; Fasc. 43).

sa fonction politique et son profil poétologique. Cette querelle trouva un de ses points de repère décisif dans la relation au théâtre français.<sup>3</sup>

L'évocation de quelques événements marquants le montre:

Avec la parution de la "Poética"<sup>4</sup> de Ignacio de Luzán, en 1737, fut établie la base théorique de l'adoption du modèle du théâtre régulier, dès lors reconnu comme la doctrine dominante du théâtre de l'Ilustración.<sup>5</sup> Remontant aux théories de l'héritage gréco-latin et de la Renaissance, l'auteur y expose son idée d'un "nuevo clasicismo español." Tout en appréciant les qualités des auteurs espagnols et toujours sensible aux nouveautés, dans l'esprit cosmopolite qui lui était propre, il s'appuya sur différents courants de la littérature européenne, et entre autres sur les axiomes philosophiques et esthétiques du classicisme français.

Faisant écho à ces nouveaux préceptes, une série de tragédies fut écrite. La tragédie, genre traditionnellement fort peu répandu en Espagne en raison de l'apparition de la "comedia" au XVII<sup>e</sup> siècle, fut plus ou moins exclue du système dramatique. Inspirées de l'histoire nationale, ces pièces évoquent le plus souvent l'image du sujet loyal et héroïque, tout en respectant la rigueur

- 
3. "L'attitude des Espagnols envers Racine, Corneille ou Molière, qu'elle soit pour ou contre, s'explique donc à travers des paramètres qui n'englobent pas seulement les critères esthétiques.... (L)es citer comme exemple correspond donc bien plus qu'à une simple conception du théâtre, il s'agit d'une idéologie et de tout un système de valeurs qui s'oppose par pays et auteurs interposés" (Bittoun-Debruyne 148-49).
  4. Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Guerra, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Madrid, 1737).
  5. Les traces de cette reconnaissance générale sont perceptibles dans les textes de Nasarre, Montiano, Velázquez, Clavijo, Moratín padre, Iriarte, Sebastián y Latre, Sempere y Guarinos, Jovellanos, Urquijo, etc.

esthétique des règles néoclassiques et en se différenciant ainsi du théâtre baroque (pourtant toujours préféré par le public).

Pour faire disparaître de la scène les formes considérées comme dégénérées et mettre en pratique la réforme du théâtre, on prit toute une gamme de mesures restrictives allant jusqu'à l'interdiction officielle par la loi (comme dans le cas des "autos sacramentales" en juin 1765). Au delà de l'inspiration et de la promotion de la création de nouvelles œuvres, on prêta attention à la formation littéraire des dramaturges et on proposa la création d'une école d'acteurs. On s'occupa également de l'amélioration des conditions de représentation ainsi que de la réorganisation de l'administration du théâtre, et on lança l'idée d'une discrimination sur les prix d'entrée afin d'établir des distinctions sociales au sein du public.

De cette manière on chercha à concrétiser l'idée d'un théâtre conçu comme lieu d'instruction civique et d'éducation morale d'une élite apte à œuvrer pour la modernisation du pays et le bien public, en respectant les principes de la raison politique et du bon sens, notamment dans les domaines de l'économie et de la jurisprudence. Mais de tels arguments n'étaient de taille à mettre en péril ni le théâtre populaire ni son porte-drapeau Ramón de la Cruz, si bien que les auteurs se virent souvent confrontés à l'échec de la mise en scène de leurs textes, rejetés en raison de l'application sévère, parfois mécanique, de la conception poétique du néoclassicisme. C'est seulement à partir des années 1770-1780 qu'on note un certain goût, même parmi les spectateurs appartenant au petit peuple,<sup>6</sup> soit pour les tragédies (comme

---

6. Sur ce problème, voici encore une fois l'opinion d'Urquijo: "Dramas, que aunque no son iguales al TARTUF, están cerca de imitarle, y hemos observado han sido admitidos con mucho aplauso por el Pueblo, y dado mucho dinero á los Actores, quando no sería extraño dexasen de gustarle, por ser diferentes de los que está acostumbrado á ver. Con que tenemos,

*Numancia destruida*, 1775-1778, de Ignacio Lopez de Ayala),<sup>7</sup> soit pour les “mélodrames” en vogue depuis le succès de la “comedia sentimental,” *El delincuente honrado* de Gaspar Melchor de Jovellanos.<sup>8</sup> Ce dernier marque l’acceptation du genre de la comédie larmoyante, connu en Espagne depuis 1751 par la traduction du *Préjugé à la mode* de Nivelles de la Chaussée.<sup>9</sup> Finalement c’est aussi par la réception productive du drame bourgeois de Diderot qu’on ouvre de nouvelles directions à l’évolution de l’art dramatique en Espagne.

Pourtant, les adversaires de toute influence française restent forts, et mettant au point leurs argumentations, ils dénoncent les promoteurs de l’esprit de réforme du “afrancesamiento.” Une telle attaque atteindra une virulence extrême dans le contexte du développement historique des combats politiques après le règne du monarque éclairé Carlos III (1759-1788). Avec la Révolution Française, l’occupation napoléonienne et la Guerre d’Indépendance, les prétendus effets nuisibles de l’influence française paraissaient pleinement prouvés. Pour l’histoire du théâtre, on en retrouve encore des traces dans le débat sur le concept d’une histoire littéraire nationale, débat qui s’enflamme à l’époque du romantisme.<sup>10</sup>

---

que el público no es tan ignorante, que dexen de gustarle los dramas puros, y arreglados al Arte” (cité par Bittoun-Debruyne 146).

7. Ignacio Lopez de Ayala, *Numancia destruida*, Tragedia (Madrid, 1775), représentée en 1778.
8. Gaspar Melchor de Jovellanos, *El delincuente honrado* (Madrid, 1773).
9. La comédie a été traduite par Ignacio de Luzán, donnant ainsi un exemple fécond pour la mise en scène des mœurs contemporaines, autre élément de renouveau pour la littérature dramatique espagnole.
10. Dans la discussion sur les valeurs et la validité d’un “teatro nacional” on concevait, de nouveau d’une manière très schématique, le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle soit comme une phase de l’excès des traductions soit comme une phase de l’imitation répétitive du “teatro antiguo,” ce qui ne

Bien qu'en général limitée aux plus grands noms, l'étude des principaux traits de cette phase (englobant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle) est réalisée d'une manière plus ou moins profonde. La connaissance de la situation de l'art dramatique des premières décennies du même siècle, par contre, reste assez diffuse et mal assurée.<sup>11</sup> On ne dispose pas de dates d'une exactitude satisfaisante concernant les auteurs, les titres, les représentations ou les réactions des spectateurs. Seul le *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*,<sup>12</sup> établi par Jerónimo Herrera Navarro, s'avère dans ce sens d'une valeur inestimable. Il recueille un grand nombre d'auteurs,<sup>13</sup> inconnus jusqu'alors, dont l'analyse systématique rendrait plus complète l'image que l'on a de cette époque.

De toute façon, il paraît nécessaire de corriger un jugement négatif longuement colporté, et remontant à la condamnation prononcée par les Ilustrados. Dans cette lignée d'arguments, l'on part de l'idée qu'avec la disparition de Calderón à l'issue du XVII<sup>e</sup> siècle, une ère de grandeur aurait trouvé sa fin irrévocable et que tout effort pour récupérer cette perte devait aboutir à

---

donnait donc aucun point de repère pour établir le concept d'un théâtre national digne de ce nom. En s'appuyant, par conséquent, sur le théâtre des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles et sur les pièces de Moratín le Jeune, on écarte presque un siècle de l'histoire théâtrale.

11. C'est grâce à l'étude générale de Paul Mérimée qu'on a pu déterminer quelques orientations fondamentales de recherche; voir Paul Mérimée, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle* (Toulouse: France-Ibérie Recherche, Univ. de Toulouse-Le Mirail, 1955, 2<sup>e</sup> édition 1983).
12. Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993).
13. Le fait que les auteurs se recrutaient dans des classes et dans des conditions très différentes est la preuve de la large présence du phénomène théâtral dans la société espagnole.

l'échec. La tentation de prolonger le triomphe passé par la répétition ou par l'imitation, moins des ouvrages originaux du maître que des productions peu réussies de ses épigones, loin d'être des chefs-d'œuvre,<sup>14</sup> en serait une preuve parlante. Le trop grand nombre de "refundiciones," dans leur prétention à profiter des succès révolus, constituerait un signe évident de décadence profonde. Même les "comedias nuevas" ne seraient pas dignes de ce nom tant que leur nouveauté se limiterait à répondre à la demande de nouveauté des spectateurs.

Suivant cette idée on estimait que la dégénération de la scène s'exprimerait aussi dans la tendance croissante vers le "spectacle" pompeux, surchargé de machinerie et d'effets spéciaux afin de cacher la banalité des textes et de satisfaire le goût d'un public très désireux de trouver au théâtre des sensations fortes et du divertissement.

Une telle image, sans doute simplificatrice, même si elle ne peut pas être effacée totalement, réclame une révision fondamentale selon des critères plus objectifs de critique littéraire, et ce non seulement parce que ce jugement semble tendancieux dans sa portée idéologique polarisante,<sup>15</sup> mais aussi parce qu'il déprécie

---

14. La partialité de ce point de vue est en train d'être surmontée de sorte qu'on révèle les qualités littéraires des auteurs de la "escuela de Calderón," tels que Álvaro Cubillo de Aragón, Antonio de Solís, Agustín Moreto, Juan Bautista Diamante, Francisco Antonio de Bances y López Candamo, etc.

15. L'histoire de l'investigation du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle espagnol est le reflet – qui coïncide avec le combat des "deux Espagnes" – de l'affrontement de deux conceptions non seulement poétiques, mais politiques radicalement différentes. Il fallait donc que la recherche se détachât de l'adoption implicite des positions, soit des réformateurs qui discréditaient le théâtre baroque comme dégénéré et improductif, soit des défenseurs d'un théâtre national qui dénonçaient la reproduction des modèles étrangers comme un manque de patriotisme. L'interprétation divergente de

le potentiel novateur de cette étape de l'histoire du théâtre, qui doit trouver de nouvelles orientations en sortant du système dramatique stable qui fut celui des décennies du siècle d'or. Dans cette voie, les résistances à surmonter étaient considérables. Outre les barrières idéologiques et politiques, se manifestaient surtout les effets des contraintes économiques. La précarité des nouvelles pièces et des décors, à la suite de la diminution des revenus des "compañías,"<sup>16</sup> se fit sentir notamment à l'époque de la Guerre de Succession. Le recul du nombre des spectateurs et la limitation des moyens alloués par les municipalités interdisaient des dépenses excessives. C'est ainsi que les "comedias nuevas" restèrent réservées aux jours de fêtes ou aux occasions particulières, ce qui provoqua la profusion de "refundiciones" ou "comedias arregladas o adaptadas de las antiguas," ou bien de pièces de circonstance, également faciles à représenter et sans préparations coûteuses, qui répondaient, de plus, à une actualité marquante.<sup>17</sup> D'autre part, en examinant les accords contractuels entre la ville de Madrid et les "compañías," on se rend compte de la surveillance exercée par la municipalité, soucieuse de voir assurée une quote-part de nouveautés dans les répertoires.

Mais c'est bien en dépassant ces initiatives perceptibles à court terme que, durant un demi-siècle, se fit remarquer le changement continu des attentes, de la sensibilité et des goûts du public. Dans un courant plus général de prise de conscience d'une

---

l'activité théâtrale montre que les critères de jugement mêmes demandent une révision.

16. Il est d'autant plus étonnant qu'à Madrid le fonctionnement des théâtres fut maintenu sans interruption notable; voir N. D. Shergold et J. E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos* (London: Tamesis Books, 1986).
17. On trouve des titres comme: "Adquirir para reinar, triunfos de Felipe Quinto y gloria de Gabriela" ou "Felipe V en Italia," etc.



mutation progressive de la société espagnole, tout un système de valeurs était en train d'évoluer. Calderón et son école, représentants d'une culture en déclin, ne pouvaient plus, désormais, garantir un succès infaillible. Tout cela devait conditionner l'effort des auteurs pour ouvrir de nouveaux chemins dans la création dramatique, y compris dans son fondement théorique et ses orientations esthétiques. Comme la "comedia" dans ses nombreux aspects<sup>18</sup> en est le reflet immédiat, c'est par l'analyse systématique de ce corpus multiforme qu'on connaîtrait mieux l'impact de cette volonté de rénovation.

D'un point de vue méthodologique, on devrait donc partir de l'idée qu'il s'agit d'une phase de transition, à estimer, au delà de sa fonction de pont entre deux époques, surtout dans son originalité dans la recherche d'un renouveau.

Si, dans un tel processus, le recours aux modèles étrangers joue un rôle marquant, la contamination, dans le contexte historique du changement de dynastie au début du siècle, paraît inévitable. Il existait toujours des rapports intellectuels qui, de fait, ne furent jamais totalement interrompus, entre les deux pays et c'est avec l'arrivée de la cour française que les contacts et les sphères d'influences se multiplièrent d'une manière perceptible pour le développement infrastructurel du domaine culturel. La création de la "Biblioteca Real" et surtout celle de la "Real Academia Española" en 1713, en constituèrent les réalisations maîtresses.<sup>19</sup>

- 
18. Il existait, en effet, différentes formes de "comedias:" "comedia heróica," "comedia de figurón," "comedia de santos," "comedia de magia." Le genre particulier des "comedias de bandoleros," mettant en scène la vie aventureuse des hors-la-loi et répondant ainsi à l'actualité de l'exclusion sociale, notamment à l'époque de la guerre, exerçait une attraction incontestable sur une grande partie du public populaire.
  19. Paul Mérimée signale dans ce contexte: "... le seul fait que le monarque et son entourage aient amené avec eux un grand nombre de français, et le

En outre, il est évident qu'avec la réception des livres et des premières revues scientifiques qui arrivaient massivement du royaume voisin, on prenait conscience des progrès des sciences, de la philosophie et des arts.

Il est facile de comprendre qu'avec l'avènement au trône des Bourbons, la tradition du théâtre français ait aussi fait son entrée en Espagne, abstraction faite de la prédilection du roi Philippe V pour la musique et l'opéra italiens et du soutien accordé à l'établissement du théâtre italien des "Caños del Peral"<sup>20</sup> à Madrid.

Même si la réception du théâtre français reste d'abord limitée au cercle de la cour<sup>21</sup> et des palais de l'aristocratie de Madrid, cela n'empêche pas qu'elle ait eu également une influence sur l'espace théâtral des "corrales," où l'on tentait d'imiter le goût de

choix fait par Philippe V pour ses ministres de plusieurs de ses compatriotes, devait faciliter le développement de l'influence française. Le Roi d'ailleurs se prêta volontiers aux créations de corps et d'institutions littéraires qui lui furent proposées à l'exemple de ce qui existait en France. Ce que l'on doit surtout à la nouvelle monarchie, c'est, par sa présence, d'avoir permis, les premières années du règne surtout, le mouvement d'échanges qui introduisit en Espagne des livres français et d'avoir suscité de nombreux voyages d'un pays à l'autre. Ainsi la connaissance de la langue et de la littérature françaises se développa-t-elle peu à peu d'une manière appréciable" (231).

20. En 1709, construit par la "compañía italiana" elle-même avec l'autorisation de la municipalité de Madrid.
21. Mérimée donne en exemple le témoignage du marquis de Louville, confident et mentor de Philippe V, qui "cite des noms, comme ceux de l'actrice Marchand et de la femme du maître à danser Lévêque, qui firent quelque bruit" et celui de la Princesse des Ursins, exprimé dans une lettre du 20 février 1713: 'Nous avons tous les soirs des comédies espagnoles et françaises: les dernières sont fort joliment représentées par des domestiques du roi d'Espagne'" (Mérimée 232).

la noblesse pour le pompeux,<sup>22</sup> autant que les moyens, en général modestes, l'autorisaient. Respectant d'ailleurs la tradition espagnole, cette séparation stricte entre le théâtre populaire et le théâtre d'élite ne s'était pas encore établie.

D'autre part, en considérant le prestige des scènes des "Reales Sitios," les dramaturges se voyaient amenés à travailler de plus en plus dans l'objectif d'y être représentés ce qui, en retour, leur permettait de connaître les différents courants du théâtre étranger.

L'orientation vers la culture française était manifestement un phénomène européen. Pour l'Espagne, cependant, elle accéléra l'éruption des problèmes fondamentaux de son histoire. Le modèle d'une nation dominante et progressiste, implanté par de nombreux écrits apologétiques du règne de Louis XIV, incitait les critiques prudents à parler de paralysie de la société espagnole. On prenait conscience du lien direct entre décadence historique et manque de progrès, notamment dans les domaines des sciences et de l'éducation. Il fallait donc un élan de modernisation qu'on attendait du nouveau règne. Et c'est grâce à cette volonté profonde de régénération qu'on était prêt à oublier les nombreux conflits qui avaient opposé les deux nations depuis l'époque de Carlos V et François I et qui ne furent terminés qu'en 1697, quelques ans à peine avant l'arrivée des Bourbons.

Pourtant, il faut reconnaître (les résultats de la recherche historiographique le confirment) que, déjà à l'époque du dernier Habsbourg Carlos II, se faisaient entendre des voix qui réclamaient un renouvellement politique, économique et intellectuel

---

22. Ce qui répondait déjà à cette mode d'émulation des attitudes des classes supérieures consistant à simuler un prestige social plus élevé, "mauvaise habitude" très répandue, caricaturée à juste titre par le théâtre de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

de l'Espagne. C'est le groupe des "novatores" (scientifiques et hommes de lettres, représentants d'une minorité intellectuelle) qui allaient à contre-courant en dénonçant l'esprit scolastique et l'isolement dans lequel s'était renfermé l'Espagne comme les causes principales du retard du pays par rapport à ses voisins. On ressent donc déjà, vers 1680, le besoin de rénovation, dont le roi lui-même est conscient puisqu'il propose l'application des principes du mercantilisme dans l'économie espagnole ou qu'il soutient la création de la "Regia Sociedad de Medicina y otras Ciencias" à Séville.

On peut constater que la préoccupation pour les problèmes internes espagnols renforçait la disposition d'ouverture vers la France, mais il faut dire qu'on s'appuyait sur une image plutôt éclectique et bien idéalisée du voisin.<sup>23</sup> Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle cette image apparaîtra même anachronique dans l'admiration d'un régime absolutiste en plein déclin. Cependant, dans un premier temps, elle restera dominante dans le cercle de cette élite idéologique, en majorité conservatrice et fidèle au catholicisme et, par là encore ancrée dans l'époque antérieure. En tout cas, ce n'était pas le milieu où l'esprit critique de la philosophie des Lumières naissantes pouvait trouver ses adeptes.

---

23. "Le prestige dont jouissait indéniablement en Espagne la France de Louis XIV tenait au fait que le monarque avait gouverné pour rendre son royaume et l'Etat de plus en plus puissants. On savait que le roi avait eu de grands ministres et de grands administrateurs, la renommée de Colbert, de Louvois, avait été portée dans toute l'Europe par de nombreux écrits. En outre, les fastes de ce règne ne pouvaient qu'impressionner vivement des peuples fortement attachés à la gloire, à la réputation et à la grandeur," François Lopez, "Ce qu'une Espagne a attendu de la France, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'époque des Lumières," *La imagen de Francia en España durante la segunda mitad del siglo XVIII* 23-24.

En cherchant le reflet de cette situation au théâtre, le retour aux auteurs du classicisme français paraît évident. Il n'est pas étonnant non plus que ce soit avant tout le modèle du héros cornélien qui trouve le consentement du public instruit et cultivé qui, connaissant le français, l'adopte par la lecture.<sup>24</sup> Malgré l'admiration croissante qu'éprouvaient les rénovateurs de la seconde moitié du siècle pour Racine, en prônant la fameuse "simplicité" et le sublime du style de ses tragédies, Corneille, essentiellement avec ses trois *Discours*, persistait comme point de repère dans le processus d'élaboration de la poétique néoclassique.

Le nombre de traductions, d'adaptations et d'imitations, durant les premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, est resté, en revanche, encore réduit.<sup>25</sup> D'ailleurs on avait bien des difficultés à les mettre en scène, ce qui se ressentait surtout dans le refus du genre de la tragédie. Sans tradition dans le théâtre espagnol, rares et fort peu heureuses furent les tentatives de l'imposer au grand public. En 1713 parut la tragédie *Cinna* dans la traduction de Francisco Pizarro Picolomini, Marqués de San Juan,<sup>26</sup> qui, de qualité littéraire notable, mais non destinée à la scène, ne fut jamais représentée. Une autre version de la même pièce sous le titre *El Paulino; tragedia nueva a la moda francesa, con todo el rigor del arte, en imitación del Cina de Pedro Cornelio* (1740) de

- 
24. Il existait déjà au XVII<sup>e</sup> siècle une adaptation espagnole du *Cid* de Juan Bautista Diamante.
  25. Sur les traductions de théâtre français en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I: Bibliografía de impresos* (Barcelona : Univ. de Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983) et *II: Catálogo de manuscritos* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1988).
  26. Marquis de San Juan de Piedras Albas (1669-1736/7), auteur de plusieurs traductions inachevées, dont une en vers de *Polyeucte*, voir Mérimée 250, note 19.

Thomas de Añorbe y Corregel subit un échec retentissant. Écrite dans l'intention prétentieuse de démontrer la capacité des Espagnols à écrire des tragédies, mais fort éloignée de l'original, elle ressemblait plus à un "entremés" qu'à une vraie tragédie classique.

C'est le dramaturge à succès José de Cañizares, qui en 1721 avec *El Sacrificio de Ifigenia* inaugure l'ère des adaptations du théâtre français. Tout en gardant beaucoup de Racine, y ajoutant quelques traits d'Euripide, il écrit pourtant une pièce nouvelle (elle l'était sûrement pour être représentée.) D'autre part il faut bien reconnaître l'effort fait par l'auteur, en quête de modèles et d'exemples étrangers, pour ouvrir une nouvelle voie fructueuse au drame espagnol.

Dans ce but, le recours au théâtre classique du grand siècle s'effectue tout naturellement, tandis que la réception des auteurs contemporains révèle le problème crucial de la réaction espagnole, dans le fond très contradictoire, aux Lumières françaises et à ses représentants éminents. Dans le domaine de la tragédie, on ne pouvait évidemment pas passer à côté du nom de Voltaire. Ce chef de file des philosophes était lu bien plus comme dramaturge que comme penseur. Le retentissement réel de sa présence est pourtant très difficile à estimer, étant donné qu'il était l'un des auteurs les plus exposés aux attaques de l'Inquisition, ce qui suscitait également une autocensure parmi ses disciples secrets.

Nonobstant, la France resta assurément le modèle préféré dans tous les domaines intellectuels et culturels, et tout homme cultivé se trouvait dans la nécessité d'avoir recours à des textes écrits en français afin d'accéder à des connaissances nouvelles.<sup>27</sup>

---

27. Benito Jerónimo Feijoo résume: "... Todas las Ciencias y Artes útiles hablan y escriben en francés, o el francés habla y escribe todas las

Pour les *Ilustrados*, le pays voisin incarnait la modernité, mais dans le cadre des conditions restrictives de l'expression des idées, les grands noms des Lumières ne furent quasiment jamais mentionnés. Les pensées les plus subversives étaient absentes<sup>28</sup> ou n'apparaissaient que de manière édulcorée et fragmentaire. Voltaire<sup>29</sup> comme dramaturge – malgré l'interdiction de publication de l'intégralité de son œuvre en 1762 – restait intéressant, plus pour son choix esthétique que pour l'esprit critique de ses tragédies.

De cette manière, avec les traductions de la plupart de ses pièces "néoclassiques," il apparaît comme l'un des piliers du théâtre des "classes cultivées," tel qu'il a été conçu par le ministre Aranda avec la constitution du répertoire dramatique du théâtre des "Reales Sitios."

Tirée du théâtre français, on y trouve également représentée la comédie, l'autre grand genre de l'art dramatique, qui, en raison

Ciencias y Artes útiles," *Cartas eruditas*, T.V, C. XXIII, § VI. (Madrid: J. Ibarra, 1774) 382.

28. Voir à ce sujet les remarques de François Lopez 26, 28: "Il m'a toujours semblé que dans nos études sur l'Espagne éclairée, on avait trop tendance à considérer comme des réactionnaires les Espagnols qui avaient rejeté ce que la Philosophie contenait d'irréligieux. C'est faire intervenir dans l'interprétation de leurs textes des critères anachroniques ou étrangers et par là se priver de l'intelligence historique d'un pays et d'une époque. Pour ce qui est de la déchristianisation et de l'affranchissement de la pensée, l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> n'est pas contemporaine de la France ... Mais, on le sait, les *ilustrados* ont tiré parti des ouvrages philosophiques, y prenant ce que les réalités sociales et politiques de l'Espagne permettaient de prendre, et se détournant de ce qui pouvait convenir à leur pays encore maintenu bien loin en deçà du temps des Philosophes."
29. Voir Francisco Lafarga, *Voltaire en Espagne 1734-1835* (Oxford: Voltaire Foundation at the Taylor Inst, 1989) (= *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 261).

du prestige de la tragédie, n'était pas considérée jusqu'alors comme une source indispensable du renouvellement. Molière constitue cependant une exception. Déjà traduit et adapté pour le théâtre du "Buen Retiro" à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, il était toujours considéré comme auteur de référence.

Sa présence contraste avec celle presque inexistante d'autres auteurs de comédie. Même les pièces de Marivaux passaient inaperçues.<sup>30</sup> Pour en trouver des versions espagnoles sur scène, on est, une fois de plus, renvoyé à la réforme introduite par le Conde de Aranda qui, dès 1760, recommandait les comédies, à condition qu'elles correspondent aux exigences morales et esthétiques d'un certain classicisme. Ainsi la "comedia regular" entra dans le débat passionné qui tournait toujours autour du théâtre baroque. C'est dans le même esprit qu'on assimila au théâtre espagnol les genres très originaux de la "comédie larmoyante" et du "drame bourgeois" pour parvenir à la création de la comédie moratinienne, comme l'expression dramatique la plus adéquate des aspirations de l'Ilustración.

En conclusion, l'on peut constater que l'évolution du théâtre espagnol des premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle s'inscrit dans le contexte historique de la transition d'une vision vieillie du monde à une conception de la société dirigée vers le développement et la modernisation du pays.

En tant que reflet du changement progressif des systèmes des valeurs, des mentalités et des attitudes sociales, le théâtre, lui-même destabilisé et remis en question, doit répondre aussi bien aux exigences d'un renouvellement de sa portée idéologique et

---

30. Pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, on ne trouve que deux traductions espagnoles: *La escuela de las madres* (imprimée en trois éditions différentes à la fin du siècle) et *La viuda consolada* ("La seconde surprise de l'amour").



esthétique qu'il doit s'accommoder aux goûts et aux sensibilités modifiés du public.

C'est dans cette perspective que l'on cherche à s'orienter vers le classicisme français, qui, loin de se limiter à sa fonction de modèle à imiter ou à son rôle de doctrine poétique, sert de source d'enrichissement et de champ d'expérimentation à un théâtre espagnol en quête de nouvelles impulsions durant les premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle. De cette manière, les influences françaises se réalisent dans le cadre d'une réalité théâtrale très variée et complexe, qui, en tant que telle, et du fait de son importance pour l'histoire de l'art dramatique, demande à être étudiée encore plus profondément.

Les Européens des Lumières  
dans le théâtre comique de Carlo Goldoni  
(1707-1793): voisinage et distance,  
l'image de l'Autre dans le miroir vénitien

Cécile BERGER  
Université Toulouse II – Le Mirail

Goldoni exalte généralement l'accueil vénitien à l'égard des 'forestieri.'<sup>1</sup> À la même époque, les idéalistes "anges pleins de fougue de Tiepolo ... témoignent de la joie et de la force de vivre d'une ville sortie de la grande histoire, mais fière de son héritage et accueillante aux étrangers."<sup>2</sup> Déjà, dans la comédie du XVI<sup>e</sup> siècle, le légendaire accueil du 'forestiero' à Venise est presque proverbial, et résonne comme une maxime. Dans l'anonyme

- 
1. Nous gardons le mot italien "forestiero" (qui varie de "foresto" à "forastiere" ou "forestiere") pour souligner le leitmotiv dans la comédie goldonienne de l'*étranger* ainsi appelé.
  2. Ph. Braunstein, R. Delort, *Venise, portrait historique d'une cité* (Paris: Seuil, 1971) 189.

*Venexiana*, un “foresterius” vient découvrir la lagune: “O Venise, bienveillante envers les ‘forestieri,’ courtoise envers les jeunes gens! ...”<sup>3</sup> Pour Goldoni, être un bon vénitien, c’est bien accueillir l’étranger: ce n’est pas une réalité absolue, mais c’est là le message à transmettre. Dans *L’uomo di mondo* (1738-39), l’escroc Ludro fait du tort à la patrie (I, 10) car il s’oppose à la bienveillance de Momolo qui a “de la pitié pour les ‘forestieri.’”<sup>4</sup> Leur confrontation souligne les contradictions d’un accueil réel sans doute beaucoup plus ambigu. Mal accueillir l’étranger, c’est en quelque sorte trahir la vénitiénité: “j’ai introduit dans ma Pièce un mauvais sujet Vénitien qui trompe des Étrangers.”<sup>5</sup>

Cette légende de l’accueil bienveillant, tel est donc le masque qui assure la bonne image de Venise. Dans *I due gemelli veneziani* (1747), Tonino explique: “Nous autres, aux ‘forestieri,’ nous donnons notre cœur, et nous avons cette vanité de traiter les ‘forestieri’ de manière à ce que tout le monde dise du bien de Venise ...,”<sup>6</sup> car “... dans les autres villes, s’il arrive un ‘forastier,’ on l’examine tout de suite de la tête aux pieds, et l’on veut savoir qui il est... dans cette grande ville, pleine de gens et

---

3. Anonimo, *La Venexiana*, a cura di G. Padoan (Padova: Antenore, 1974) 127 (IV) “O Venezia, benigna ai forestieri, cortese ai giovani! ...”

4. I, 9, *To*, 1, 795 “I forestieri me fa peccà...” Dorénavant, nous indiquons par:

- *To*: l’édition des œuvres complètes de Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, 14 vol., a cura di Giuseppe Ortolani (Milano: Mondadori, 1935-1956).
- *Mem*: l’édition des Mémoires de Carlo Goldoni, annotée par Nobert Jonard (Paris: Aubier, 1992).
- np.: la référence des pages qui concernent les annotations des curateurs d’ouvrages cités.

5. *Mem*, I, xl, 186.

6. I, 13, *To*, 2, 174. “Nualtri ai forestieri ghe demo el cuor, e gh’avemo sta vanità de trattar i forestieri in t’una maniera, che tutti diga ben de Venezia ...”

de ‘foresteria,’ chacun vit comme il veut ...”<sup>7</sup> ajoute Brighella dans *La buona moglie* (1749).

Ce qui importe ici, c’est l’image de Venise, embellie par le regard qu’elle porte *sur* le ‘forestiero.’ L’accueil est moins réel que proverbial, comme dans l’*Introduzione* de la saison 1754-55: “Je suis vénitien, et les Vénitiens, si avenants, si indulgents avec les ‘forestieri,’ ne seront pas moins agréables envers un compatriote”<sup>8</sup> dit le nouveau Pantalon de la troupe du San Luca. Mais dans *L’uomo di mondo* (1738-39), Beatrice, ‘forestiera’ dans la comédie, s’étonne qu’on la fasse attendre dans la rue à son arrivée: “Dans d’autres villes, les serviteurs des auberges viennent recevoir les ‘forestieri.’ Ici, on ne voit personne.”<sup>9</sup> Cette phrase entame déjà la réputation vénitienne que Goldoni se charge de défendre: l’art à Venise est une des formes de son patriotisme;<sup>10</sup> il divulgue comme éléments de vérité ce qui ne correspond pas forcément à la réalité.

Mais le théâtre goldonien s’intéresse autant à l’accueil des voisins européens qu’à tout ce qu’ils symbolisent pour Venise. Surtout, apparaissent de nouvelles nations, jadis quasi absentes de l’ancien théâtre, qui reflètent désormais une réalité vénitienne quotidienne: “Moi, dans ma comédie, je ne propose pas trois ‘forestieri’ venus depuis peu de leurs pays et arrivés par bateau

---

7. I, 8, *To* 538-39. “In qualche altro paese, se arriva un forastier, subito i lo esamina da cao a piè, e i vol saver chi el xe... In t’una città grande, piena di popolo e di foresteria, ognun vive come ch’el vol...”

8. *Introduzione alla prima recita dell’Autunno dell’anno 1754*, *To*, 5, 609. “Son Venezian, e i Veneziani tanto amorosi, tanto indulgenti coi forestieri, no i sarà manco facili con un patrioto.”

9. I, 1, *To*, 1, 785. “In altri paesi vengono i camerieri delle osterie a ricevere i forestieri. Qui non si vede nessuno.”

10. Ph.Braunstein et R.Delort 189.

jusqu'à leur hôtel..."<sup>11</sup> écrit Goldoni à propos de *La Vedova scaltra*. En effet, les voisins européens habitent régulièrement et Venise, et le théâtre goldonien.

### a) Une présence allemande discrète

Le profil de l'Allemand chez Goldoni est caricatural parce que la scène le limite au type du soldat. Il est peu présent, proportionnellement à l'ampleur de l'œuvre. Il figure surtout dans les intermèdes, *La cantarina* (1756)<sup>12</sup> par exemple ou dans les drames en musique. Souvent, il ne s'agit même pas de véritables *tedeschi*, mais d'autres personnages s'amusant à caricaturer la *germanité*.<sup>13</sup> Comme ce sera le cas de l'Espagnol, l'Allemand, qui se substitue à l'ancien *spaccamonte* fanfaron de la comédie du XVI<sup>e</sup>, est la traduction scénique de données politico-stratégiques en évolution. En effet, Goldoni associe l'Allemand à la guerre, puisque c'est par elle qu'il le côtoie.<sup>14</sup> Il met d'autant moins en scène les *tedeschi* que leur implantation commerciale est forte à Venise. Des conditions optimales d'hébergement et de stockage sont offertes aux Allemands qui apportent toile et argen-

- 
11. *Prologo apologetico alla Vedova Scaltra*, *To*, 2, 410. "Io non propongo tre Forastieri venuti di fresco da' loro Paesi ed arrivati con una *Nave* sino alla riva della locanda ...."
  12. I, *To*, 10, 325. Dans *La buona figliuola* (1757), Tagliaferro rappelle le Capitain de l'ancienne comédie, qui ne pense qu'à la guerre et à la boisson (II, 6-11, *To*, 11, 533-543). On trouve un autre Tagliaferro dans *La buona figliuola maritata* (1761) (drame comique en musique, voir *To*, 12, 56-110), sorte de marionnette verbale là aussi.
  13. Dans *Il conte Chicchera* (1759), c'est un Français qui se déguise en hussard (II, 9, *To*, 11, 983).
  14. *Mem*, I, xlv, 207. Goldoni fait ici allusion à son séjour près de Rimini entre juillet et octobre 1743, alors que la guerre de succession d'Autriche, entre les Habsbourg et les Bourbons d'Espagne, divise l'Europe.

terie dans la lagune: le Fondaco de Tedeschi est construit en 1228.<sup>15</sup> Au XVIII<sup>e</sup> siècle encore, de nombreuses *locande* vénitiennes sont entre les mains d'Allemands.<sup>16</sup>

Dans ses lettres à la République de Gênes en février 1742, Goldoni regrette autant l'avancée des Espagnols en Italie que la défense autrichienne acharnée, bref toute intention belliqueuse susceptible de solliciter une position vénitienne dans un conflit pouvant à terme aboutir à "un partage par lequel on prétend ôter quelque ville à la Domination des Vénitiens."<sup>17</sup> Il déplore également les préparatifs de levées de troupes qui sur les terres de la Dominante, en Dalmatie, "semblent passer outre les soucis de neutralité et ... pourtant se poursuivent en ce sens."<sup>18</sup> En somme, la discrétion de Goldoni sur les Allemands se justifie peut-être par un esprit de neutralité toute vénitienne.<sup>19</sup>

---

15. L. Urban-Padoan, *Venezia e il foresto* (Venezia: Cig, 1990) 102.

16. L. Urban-Padoan 15 et C. Goldoni, *Il bugiardo*, a cura di A. Zaniol (Venezia: Marsilio, 1994) 178-79.

17. *Lettere di Carlo Goldoni Console alla Repubblica di Genova*, Lix, To, 14, 96. "...un partaggio dal quale si pretende togliere qualche città al Dominio de' Veneziani," écrit-il le 10 février 1742.

18. *Lettere di Carlo Goldoni Console alla Repubblica di Genova* Lx, 97. "...in Dalmazia...tutti questi preparativi sembrano eccedere le mire della neutralità, pure tuttavia continuano in tal massima..." (17 février 1742). En outre, pour défendre ses intérêts contre les prérogatives des Ottomans, Venise a encore besoin de l'appui des Habsbourg contre les Turcs en Méditerranée, d'autant que la reine Marie-Thérèse n'est pas sans redouter l'invasion turque en Hongrie (F. C. Lane, *Venise, une république maritime* [Paris: Flammarion, 1985] 549). Voir aussi *Lettere di Carlo Goldoni Console alla Repubblica di Genova (1741-1743)*, x-xxi, To, 14, 15-38 et np. 2, 743 (mars-juin 1741).

19. Sa discrétion à l'égard de la nationalité allemande reflète les rapports de cette dernière avec la cité lagunaire. Durant la guerre de succession d'Autriche, qui oppose les Bourbons d'Espagne et la Prusse à l'Autriche des Habsbourg, Venise doit s'accommoder de ses dangereux voisins,

## b) L'effacement des Espagnols, entre Histoire et théâtre

La Domination espagnole jusqu'aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles était au théâtre symbolisée par le Capitan. Mais les personnages d'Espagnols sont en voie de disparition chez Goldoni: ils représentent la face conquérante de l'Europe des Lumières, son côté sombre dans deux tragicomédies.<sup>20</sup> L'Espagne goldonienne des

---

l'Espagnol et l'Autrichien que Goldoni cite sous le nom générique d'Allemand. À l'heure du déclin de la suprématie ibérique, la cité lagunaire préfère implicitement sinon se ranger du côté des Habsbourg, du moins se définir comme anti-espagnole. L'ambiguïté du dramaturge qui cherche à ne pas prendre position dans cette affaire est à l'image de la neutralité vénitienne; aussi tant la présence de l'Espagnol que de l'Allemand est-elle discrète sur la scène goldonienne. Comme ces deux étrangers sont aussi ceux qui ont des prétentions de domination politique sur l'Italie, il est possible que le dramaturge évite ainsi de les mettre en scène.

20. L'étape est importante dans l'évolution de cette figure à travers le théâtre italien depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'Espagne apparaît occasionnellement dans *La Peruviana* (1754): elle y est représentée par la figure caricaturale de Don Alonso, de caractère belliqueux, impétueux et prétentieux (*To*, 9, 739-808). C'est d'abord une intrigue de roman, tiré des *Lettres d'une péruvienne* de Madame de Graffigny, dans une période créative où Goldoni écrit, dans une orientation essentiellement exotique pour le théâtre San Luca, la trilogie d'*Ircana* entre 1753 et 1755. La tragicomédie précède d'un an *Ircana in Julfa et Ircana in Ispaan*. Par ailleurs, Madame de Graffigny veut moins en faire une Espagnole qu'une étrangère (voir R. Grandroute, "Comment peut-on être péruvienne? ou les 'Lettres d'une péruvienne' de Madame de Graffigny," *Regards sur l'Autre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cahiers du Cibel* 1 (1985): 35-50. Dans *La bella selvaggia* (1758), tragi-comédie inspirée des romans de voyage du XVIII<sup>e</sup> siècle, le Commandant espagnol Don Ximénès représente la face conquérante de l'Europe des Lumières, lorsqu'il tente de s'emparer d'une jeune captive par ses abus de pouvoirs (F. Decroisette, "L'autre sauvage chez Goldoni," *Barbares et sauvages, images et reflets dans la culture occidentale*, Actes du colloque de Caen, 26-27 février 1993 [Caen:

comédies se limite en 1748 à *La vedova scaltra*. Cette comédie est l'une des premières implications spécifiquement vénitiennes de Goldoni au théâtre Sant'Angelo, après son retour de Toscane à Venise.<sup>21</sup> Elle ouvre la saison 1748-1749. Rosaura, jeune veuve, joue à séduire un Anglais, un Espagnol, un Français et un Italien en imitant chaque fois leurs caractères nationaux. Don Alvaro di Castiglia est le personnage le plus négatif après l'Italien, le Français et l'Anglais,<sup>22</sup> par ordre décroissant d'importance. Chasser de la scène l'Espagnol, depuis la victoire des troupes austro-hongroises en 1743, c'est bien lui donner la place du perdant.<sup>23</sup> Dans les *Mémoires*, Goldoni raconte les faits vécus en juillet 1743. Lors de la descente des Autrichiens en Italie, alors qu'il est consul de Gênes à Venise et de passage à Rimini, le voilà justement amené à les côtoyer. Ses impressions rappellent l'image de l'Espagnol-Spaccamonte de *La Vedova scaltra*: "Les Espagnols faisaient la cour aux dames du pays à la manière

---

P.U.C, 1994] et *Mem*, II, xxxiii, 87). "Les Espagnols font la découverte d'une nouvelle isle de la Guiane, dans l'Amérique Méridionale... *Don Ximénès*, Commandant Espagnol, jette les yeux sur Delmire, il la trouve jolie et veut s'en emparer." Sur la tentation de l'exotisme chez Goldoni et ses justifications, voir F.del Beccaro, "L'esperienza esotica di Carlo Goldoni," *Studi goldoniani* Pubblicazioni della Casa Goldoni 5 (1979): 68-69.

21. *Mem*, II, ii, 248. "Ce fut par *la Vedova Scaltra*, la Veuve rusée, que l'on fit l'ouverture du Carnaval de l'année 1748." Les premières comédies composées pour le théâtres Sant'Angelo avant cette pièce le furent en effet essentiellement à Pise (*Mem*, i, 243-247).
22. En effet, le Français épouse la sœur de Rosaura; il est donc mieux loti que les deux autres. Laissé pour compte dans la comédie, l'Espagnol accepte mal sa défaite comme prétendant de Rosaura, et disparaît non sans adresser ses imprécations aux femmes d'Italie (III, 25, *To*, 2, 408).
23. Les Espagnols sont affaiblis face à l'ennemi dès 1742 en Toscane et dans le Ferrarais (voir *Lettere di Carlo Goldoni...*, *To*, 14, xlvi-cviii, 81-151).



Castillane; elles étaient bien aise de voir les enfants de Mars plier le genou devant elles.”<sup>24</sup> En 1748, dans la comédie dont nous parlons, Don Alvaro di Castiglia symbolise leur départ de l’avant-scène européenne, au soulagement de Goldoni: “Il est pourtant bien vrai que ces derniers [les Vénitiens] les verraient mal volontiers puissants en Italie, d’autant plus qu’ils redoutent que tombent aux mains des Espagnols ou des Napolitains, Fiume, et Trieste, ce qui viendrait à nouveau troubler les prétentions de la Dominante dans l’Adriatique.”<sup>25</sup>

Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, Venise s’emploie à dénigrer cette nation dont elle souligne l’arrogance, l’inconséquence, la cupidité, l’hypocrisie et même la cruauté populaire.<sup>26</sup> Même le théâtre vénitien, pourtant plurilingue n’accorde qu’une faible place à l’Espagne déjà avant Goldoni.<sup>27</sup> En somme, Venise s’accorde à

---

24. *Mem*, I, xlv, 206.

25. *Lettere*, Lvi, To, 14, 92.

26. F. Richer-Rossi, “Les Espagnols vus par les Vénitiens au milieu du XVI<sup>e</sup>,” *L’Image de l’Autre européen, XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>*, études recueillies par J. Dufournet, A. Fiorato, A. Redondo (Paris: Publications de la Sorbonne-Nouvelle, 1992) 137-39.

27. J.-C. Zancarini, “Étranges étrangers: l’Autre comique dans la comédie polyglotte vénitienne du XVI<sup>e</sup>,” *L’Image de l’Autre européen, XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>* 127-28. Sur les rares présences espagnoles dans la comédie vénitienne voir L. Lazzerini, *Commedie di G. A. Giancarli* (Padova: Antenore, 1991) xxiii et F.Fido, *Il paradiso dei buoni compagni, capitoli di storia letteraria veneta* (Padova: Antenore, 1988) 50. Dans *La Venexiana*, comédie anonyme vénitienne du début du XVI<sup>e</sup>, G.Padoan relève quelques influences espagnoles dans la tenue vestimentaire du jeune protagoniste (Anonimo, *La Venexiana*, a cura di G. Padoan [Padova: Antenore, 1974] 4-5).

l'atmosphère européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle: pour les écrivains des Lumières, l'Espagne est le voisin obscurantiste et fanatique.<sup>28</sup>

### c) La France: le fragile équilibre entre passé et avenir

C'est aussi dans *La vedova scaltra* que la France vole la vedette à l'Espagne chez Goldoni: la virtuosité d'esprit et l'élégance française se substituent aux défis guerriers espagnols, à l'image de chacun des deux pays en cette moitié de XVIII<sup>e</sup> siècle. Le Français est le voisin européen le plus présent chez le dramaturge. Il reflète la prédominance culturelle du pays de Voltaire jusque dans les années 1755-1760, années où les regards goldoniens se tourneront alors de plus en plus vers l'Angleterre.

La France fait fonction de repoussoir auquel la Dominante ne cesse de se mesurer, de se comparer. Dans *La vedova scaltra* (1748), le Français est relativement ménagé surtout lorsque Goldoni le confronte au personnage de la pièce concurrente de Chiari *La Scuola delle vedove*: mon Français "est un *petit-maître* qui [est] plein de galanterie et de politesse et qui aspire à coiffer les dames, l'autre est un fou qui se fait attendre par son stupide serviteur, lequel s'empresse de le coiffer avec des papillotes et le couvre de farine avec son tamis."<sup>29</sup> Symboliquement, comme l'a déjà montré Ginette Herry, l'Italie y est l'égale de la France.

---

28. Sur la légende noire espagnole dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, et l'Espagne considérée comme repoussoir dans une Europe qui se veut progressiste, voir *Regards sur l'Autre au XVIII<sup>e</sup>*, *Cahiers du Cibel* 1 (1985): 107-20 et N. Hampson, *Le siècle des Lumières* (Paris: Seuil, 1972) 45-46.

29. *Prologo apologetico alla Vedova scaltra* (1749), *To*, 2, 412. "Il mio [Francese] è un *Petit-Maître* che, pieno di galanteria e politezza, aspira a frisar le Dame, l'altro è un pazzo che si fa aspettare dallo sciocco suo servitore, il quale corre a frisarlo collo stampo delli cialdoni; e collo staccio lo carica di farina...."

Certes, la protagoniste épouse l'Italien, mais Monsieur Le Blau est l'étranger qui a le plus beau rôle puisque le dénouement lui accorde comme épouse Eleonora, sœur de la jeune veuve.<sup>30</sup> Le choix est diplomatique, pour ne pas "blesser la délicatesse de la République à l'égard des étrangers."<sup>31</sup> Contre la pièce de Chiari et son personnage d'Italien caricatural, Goldoni poursuit: "Pauvre Italie, si c'est ainsi que l'on traite tes Poètes! Les Transalpins se feront de Toi une belle idée, vraiment..."<sup>32</sup> Car Goldoni mesure sa valeur d'auteur vénitien au regard français.

Et le voisin français devient encore plus symbolique lorsqu'il s'agit d'une voisine. La servante Marionnette de *La Vedova scaltra* (1748) et Madame Gatteau dans *Una delle ultime sere di Carnevale* (1762) sont les seules Françaises du théâtre goldonien,<sup>33</sup> la première marquant les débuts de sa création comique en terre italienne, la seconde fermant la marche en 1762. Dans la

- 
30. G. Herry, "La France, le Français, les Français, présence, aspects et fonctions de la nation de référence chez Goldoni," *Cosmopolitisme, patriotisme et xénophobie en Europe au siècle des Lumières*, Actes du Colloque international de Strasbourg, 2-5 Octobre 1985 (Strasbourg: Gonthier-Louis Fink, 1987) 75.
31. *Mem*, II, v, 263. *La Veneziana a Parigi* de Chiari est interdite en 1754-55 sur demande de l'ambassadeur de France choqué par un personnage de Français caricatural (G. Herry, "Pour une biographie détaillée de Carlo Goldoni: printemps 1755-automne 1756," *Carlo Goldoni, tra libro e scena*, a cura di G. Herry et C. Alberti [Venezia: Il Cardo, 1996] 16).
32. *Prologo apologetico alla Vedova scaltra*, *To*, 2, 412. "Misera Italia, se così si trattano i tuoi Poeti! Bel concetto faranno di Te gli Oltramontani ..."
33. Goldoni ménage les portraits de femme vénitienne. Aussi évite-t-il la "coquette" française, à moins qu'elle n'ait une fonction allégorique comme dans *Una delle ultime sere*; quelques Françaises en France apparaissent dans deux comédies de la période française: *Il matrimonio per concorso* (1763) et *Il Genio buono e il Genio cattivo* (1767-68).

seconde comédie, Anzoletto est un dessinateur d'étoffes (de comédies) qui doit partir pour Moscou, où la vieille Madame Gatteau veut l'accompagner. L'allégorie est claire: "Une Brodeuse française, appelée *Madame Gâteau*, se trouve pour des affaires à Venise. Elle connaît Anzoletto; elle aime autant sa personne que ses desseins; elle l'engage, et va l'emmener à Paris; voilà une énigme qui n'était pas difficile à deviner."<sup>34</sup>

Mais la référence théâtrale française renforce surtout l'autonomie et la légitimité des "dessins" de la scène vénitienne: "Moi je respecte les siens, et elle, elle n'arrivera jamais à détruire les miens. Que le ciel bénisse ses ouvrages, et qu'à moi il me donne le bonheur de ne pas pervertir les miens."<sup>35</sup> Dans l'esprit de Goldoni, Venise se mesure, sans jamais s'effacer, à une autre suprématie, culturelle et politique. Aussi voit-il Paris comme il voit Venise: "... à Paris, on ne connaît pas la guerre. Tout est joie, tout est magnificence"<sup>36</sup> écrit-il en septembre 1762, comme pour la Venise des *Mémoires*: "le fond du caractère de la nation est la gaieté, et le fond du langage vénitien est la plaisanterie."<sup>37</sup> Dans *Il matrimonio per concorso* (1763), Madame Fontaine rapproche les deux métropoles: "L'on dit que Venise en Italie est en bien

---

34. *Mem*, II, xlv, 431.

35. III, 4, *To*, 8, 270. "Mi venero i suoi, e ela no poderà mai arrivar a destruzer i miei. Il cielo benedissa le so fatture, e a mi me daga grazia de no pezorar nelle mie." Il revendique ainsi "une certaine supériorité par rapport aux séductions surannées d'un certain théâtre français représenté par la brodeuse Mme Gatteau" (C. Goldoni, *Une des dernières soirées de Carnaval*, texte français de M. Tanant et J.-C. Penchenat [Paris: Actes-Sud, 1990] introduction de M. Tanant 7).

36. *Lettere varie*, *To*, 14, lxxxvi, 263. Il s'agit de la lettre du 27 septembre 1762 à Gabriel Cornet: "... a Parigi non si conosce la guerra. Tutto è allegria, tutto è magnificenza."

37. *Mem*, I, xxxv, 161.

des points estimable, comme Paris en France.”<sup>38</sup> Paris est vue comme l’égale de la République, c’est-à-dire bienveillante envers ses voisins: “Je me croyais en état de hasarder ma prose sur un Théâtre où le Public avait de l’indulgence pour les Étrangers... Tout se perfectionne de jour en jour à Paris; il y a de l’encouragement pour tous les talens; il y en a même pour les Étrangers.”<sup>39</sup>

Dans *Una delle ultime sere di carnevale*, Momolo prend la France comme support de comparaison des dessins d’Anzoletto: “un dessin de Sior Anzoletto, qui est un enchantement, et qui n’a rien à envier à l’un des plus beaux de France;” mais Bastiano le marchand de soieries revendique l’identité vénitienne: ce tissu “tout le monde croyait qu’il était français... Mais grâce au ciel, la marchandise étrangère n’entre pas dans ma boutique.”<sup>40</sup> La France est le point de comparaison obligatoire, comme le suggérerait en 1748 *La vedova scaltra* avec le personnage de Monsieur Le Blau. Mais en 1762, *Una delle ultime sere di Carnevale* défend l’identité vénitienne et ses productions: une comédie est comme une étoffe, non seulement du point de vue poético-métaphorique, mais surtout en tant que marchandise que l’on protège

---

38. III, 2, *To*, 8, 437. “Si dice che Venezia in Italia sia in molte cose stimabile, come Parigi in Francia.”

39. *Mem*, III, xiv, 501 et xxviii, 557. La bienveillance des Vénitiens envers les ‘forestieri’ est un leitmotiv proverbial dans l’œuvre goldonienne (*Introduzione alla prima recita dell’autunno dell’anno 1754*, *To*, 5, 609: “i Veneziani [sono] tanto amorosi, tanto indulgenti coi forestieri”).

40. I, 11, *To*, 8, 233-34. “Un dessegno de Sior Anzoletto, che xe una cossa d’incanto; che no gh’ha invidia a uno dei più belli di Franza”... “Tutti lo credeva de Franza ... ma per la grazia del cielo, roba forestiera in te la mia bottega no ghe ne vien.” En cette deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la réflexion de Bastiano rappelle les craintes du gouvernement vénitien envers une concurrence Française qui s’accroît en matière de tissus.

de la concurrence étrangère.<sup>41</sup> Le théâtre est aussi un produit d'artisanat vénitien, par conséquent jalousement gardé.

La France est d'ailleurs souvent le voisin qui menace l'identité vénitienne.<sup>42</sup> Dans *L'uomo prudente* (1748), Pantalone déclare à sa femme Béatrice: "Ma maison est devenue un ridotto, ma porte est toujours grande ouverte; les gens vont et viennent. Pour ce qui est des modes, vous êtes devenue la poupée de France."<sup>43</sup>

Quoi qu'il en soit, les Français sont les seuls 'forestieri' que Goldoni ait eu le loisir de rencontrer à partir de 1762 dans leur propre pays. Il n'en est pas de même des Anglais et des Hollandais, symboles de nations modèles fortement idéalisées.

a) Le Hollandais: image d'une économie idéale.

Les Hollandais bénéficient chez Goldoni d'une distance idéalisante: comme les Anglais, il ne les rencontrera jamais sur

- 
41. On notera en outre qu'à cette date, diverses mesures protectionnistes tentent de protéger la cité lagunaire contre la fuite des biens qui lui sont propres: en 1762, le Conseil des Dix prend des mesures pour interdire aux verriers d'aller à l'étranger et de porter ailleurs leurs secrets de fabrication. Il fallait limiter le plus possible la "fuite" des verreries à l'étranger lorsqu'elle se faisait au détriment de Venise (MAE 23, *Codice de Pietro Franceschi, Istoria della correzione del Consiglio dei Dieci, scritta da Pietro Franceschi, segretario dei medesimi correttori*, Archives du Ministère des Affaires Étrangères, Mémoires et Documents, fonds divers, Venise, 23-24).
42. J.-F. Chauvard, "La décadence de Venise: les avatars d'un mythe historiographique," *Venise 1297-1797, la république des castors*, eds. A. Fontana et G. Saro, Editions Fontenay-St Cloud (Paris: Ophrys, 1997) 227. Une large part de l'historiographie vénitienne du XIX<sup>e</sup> rejettera plus tard sur la France la responsabilité de son déclin.
43. I, 12, *To*, 2, 263. "Casa mia xe diventada un ridotto, la mia porta xe sempre spalancada; chi va e chi vien. Circa alle mode, sè diventada la piavola de Franza."

leurs terres.<sup>44</sup> Le Hollandais est le double du marchand vénitien, le modèle économique. Les personnages qui représentent cette nation sont toujours des marchands (*I mercatanti*, 1753), parfois aussi des médecins (*Il medico olandese*, 1756). Leur fonction est d'apporter leurs soins curateurs aux maux des commerçants vénitiens. Dans *I mercatanti*, Pancrazio, proche de la faillite, est sauvé par Monsieur Rainmere, 'forestiere,' hôte en la demeure. Là où le Français était la pierre de touche culturelle, le Hollandais est ce que le marchand vénitien ne sait plus être: "Je me suis beaucoup amusé à créer le caractère du Hollandais, dont j'ai moi-même connu beaucoup d'originaux. L'honneur est leur aspiration première, en second lieu ils aiment faire le bien, et enfin ils ont en vue leur intérêt avec honnêteté; et qui sait unir en lui-même ces trois maximes, que l'ont voit si mal accordées chez tant et tant de gens, est l'homme de bien, l'homme utile, le vrai Marchand."<sup>45</sup>

Dans la pièce, Giacinto, le fils de Pancrazio représente la jeune génération de marchands, ceux qui dilapident l'argent au lieu de l'employer à la richesse collective: "Je ne peux rester sans argent, et quand il y en a peu, cela ne me suffit pas ... gondole, loges au théâtre, taverne, autant de choses nécessaires pour faire

---

44. C'est à Colorno durant l'un de ses séjours à Parme en 1756, que Goldoni prend note de la personnalité d'un médecin hollandais, via le récit de son ami Duni: "je fis l'éloge du savant Hollandais, et Duni qui l'avait vu pendant plusieurs mois, me fit le détail de ses mœurs et de ses habitudes ... Je l'écoutois attentivement, et je plaçois dans ma tête des embryons de Comédie ..." celle de *Il medico olandese* (*Mem*, II, xxxi, 380-81).

45. *L'autore a chi legge*, *To*, 4, 702. "Mi sono poi dilettato assaissimo nel carattere dell'*Olandese*, di cui parecchi originali ho conosciuti io medesimo. L'onore è il loro scopo primario, in secondo luogo amano far del bene, e per ultimo hanno in veduta il loro onesto interesse; e chi sa unire in se medesimo queste tre massime, che in tanti e tanti discordano, forma l'uomo da bene, l'uomo utile, il vero Mercante."

ce que font les autres.”<sup>46</sup> Pour corriger de tels vices, Giacinto est envoyé en apprentissage en Hollande avec Monsieur Rainmere.<sup>47</sup> Quand l’idéal du marchand vénitien est un idéal en déclin, la Hollande représente alors le plus stimulant modèle. Elle est le meilleur remède dans *Il medico olandese*.(1756). La Hollande, c’est donc aussi la Venise idéale. L’ancienne aristocratie marchande est en déclin depuis la paix de 1748. Le protectionnisme gonfle la richesse terrienne de la classe aristocratique et étouffe le commerce bourgeois. Le portrait du marchand vénitien dans les comédies des années 1749-1753 aboutit à un constat d’échec: Pantalon ne peut plus être un reflet, il faut donc un idéal, un modèle à proposer. Avec *I mercatanti*, l’entrée du marchand hollandais exprime la déception goldonienne. Désormais, le nouveau marchand est un *devoir être* utopique: on passe du *réel* à l’*idéel*.<sup>48</sup> Remplacer dans les comédies Venise par la Hollande à partir de 1753, c’est dire au marchand vénitien: “voici ce que vous n’êtes plus” (réel) *en même temps* que “voici ce que vous devriez être” (idéel). La démarche ressemble à celle de Montesquieu dans les *Lettres persanes*: c’est celle de l’utopie littéraire qui se sert de *l’autre* pour rendre compte du *même*. Dans *Il medico olandese*, le marquis de Croccand, flamand qui

---

46. I, 9, *To*, 4, 717. “Non posso stare io senza danari, e quando sono pochi, non mi bastano ... gondola, palchi, osteria, tutte cose necessarie per far quel che fanno tanti altri.”

47. III, 16, *To*, 770. Dans la comédie, l’opposé du docteur Rainmere est le Dottor Malazucca, au nom suggestif, qui se caractérise par son avarice qui fait de lui le type du mauvais médecin, accomplissant de mauvais placements financiers (I, 5, 6).

48. Voir A.Petrucciani, *La finzione e la persuasione, l’utopia come genere letterario* (Roma: Bulzoni, 1983) 202. Sur l’apparition du marchand hollandais qui remplace l’image du Vénitien, voir aussi S. Ferrone, *Goldoni, vita, opere, critica, messinscena* (Firenze: Sansoni, 1990) 71-77.



consomme sans produire symbolise l'inutile noblesse de la Terre Ferme vénitienne. Monsieur Bainer quant à lui, médecin et philosophe hollandais, serait le bon marchand de Venise, salutaire remède pour l'économie lagunaire. Le polonais hypocondriaque Guden-Goldoni, "forestiere" dans la comédie, se montre désireux de découvrir les remèdes à son mal. Le malade guérit parce qu'il "se fait hollandais"<sup>49</sup> en épousant la nièce de Bainer. Au XVIIIe, la Hollande et Amsterdam, capitale financière de l'Europe du XVIIIe représentent un refuge, un appui pour les positions des Lumières<sup>50</sup> comme pour celle de Carlo Goldoni.

b) L'Anglais: l'idéal socio-culturel de l'homme du monde.

Dans l'économie chronologique de l'œuvre, l'Angleterre remplace peu à peu la France au premier rang des préférences goldoniennes dès les années 1750. Le regard de Venise *sur* l'Anglais est un appui pour la compréhension de la cité lagunaire elle-même. Suivons l'évolution de la place britannique dans quelques comédies: de la *Pamela* (1750), à *Il filosofo inglese* (1755), *Il Genio buono e il Genio cattivo* (1768).

Goldoni est d'abord soucieux de respecter ses voisins anglais dans le *Prologo apologetico alla Vedova scaltra*: "comme personne n'éprouve de plaisir à s'entendre moqué, aucun Anglais n'éprouverait de plaisir à s'entendre traité d'hérétique par un gondolier."<sup>51</sup> Milord Runebif, dans *La vedova scaltra*, se caractérise essentiellement par son parler laconique<sup>52</sup> et sa retenue en

49. V, 7, *To*, 7, 436. "L'ammalato... si fa olandese." Se faire "persan" permet de voir plus clair.

50. Hampson 44-45 et C. Varese, *Scena, linguaggio e ideologia* (Roma: Bulzoni, 1985) 15.

51. *Prologo apologetico alla Vedova scaltra*, *To*, 2, 411. "... niuno ha piacere di sentirsi burlare, siccome non v'è nissun Inglese, che abbia piacere sentirsi da un barcarolo chiamar col nome di *Panimbruo*."

52. II, 18, *To*, 2, 375.

fait un personnage introverti, en retrait. Il incarne le juste milieu, et sa discrétion souligne par contraste les excès du sigisbéisme et des courbettes inutiles que fait à l'inverse le Français Monsieur Le Blau. Surtout, la façon dont il quitte la scène en fait un *honnête homme*, dont le *fair play* lui permet d'être heureux du mariage final de Rosaura avec l'Italien, tandis que l'Espagnol ne se gêne pas pour la maudire.<sup>53</sup> Les traits stéréotypés de chacun indiquent une hiérarchie de valeurs, qui place l'Anglais juste derrière l'Italien et le Français, tous trois devant largement l'Espagnol.

En filigrane, *Pamela* annonce dès 1750 la primauté du modèle anglais. Les personnages de Milord Bonfil et Milord Artur sont, comme Goldoni, des cosmopolites imprégnés de l'esprit des Lumières. Ces deux personnages s'opposent au chevalier Ernold "qui, faute de principes et de connaissances rapporte avec lui tous les ridicules des pays qu'il a parcourus."<sup>54</sup> Pour Goldoni, l'Angleterre est un modèle de loyauté, où il voit parfois un double de la cité lagunaire. C'est le cas dans *Il filosofo inglese* (1755), où la mise en scène reproduit le modèle du *campiello* vénitien:

La Scène représente une voie publique à Londres avec deux boutiques, celle d'un libraire et celle d'un cafetier, et au-dessus de celles-ci la maison de monsieur Saixon, avec une *loggia* praticable qui domine la rue en question.<sup>55</sup>

---

53. III, 25, *To*, 406-07.

54. *Mem*, I, x, 279-80.

55. *To*, 5, 267. La Scena rappresenta una strada pubblica in Londra con due botteghe, una di libraio e l'altra di caffettiere, e sopra le due botteghe medesime la casa del signor Saixon, con una loggia praticabile che domina la via suddetta....

Dans l'esprit de Goldoni, il n'est de modèle ni d'influence que d'égal à égal: "Londres n'a pas besoin de modes étrangères" et "...abhorrer le faste, la pompe et l'ambition / c'est le lot de l'esprit modéré de la nation."<sup>56</sup> Placer l'Angleterre au même rang que Venise, c'est être illuministe et anglophile, non anglophobe. La *philie* rend les deux cultures complémentaires: leurs visages sont proches l'un de l'autre, ce qui est le seul cas d'échange réel. Le dialogue se fait d'égal à égal, à l'inverse de la *manie* qui se nourrit d'emprunts, et de distance.<sup>57</sup>

Goldoni manifeste un plus grand respect encore envers la nation anglaise dans *Il Genio buono e il Genio cattivo* (1768), alors qu'il séjourne en France. Le voisin anglais y domine d'autant plus que c'est lui qui prend la défense de l'Italie. La déception goldonienne à Paris se traduit par une vision négative de la France qui occupe une place médiocre au deuxième acte. Or, Corallina et Arlecchino, chassés du jardin enchanté pour parcourir le monde, visitent l'Angleterre au troisième acte, place de choix pour le voisin britannique qui conclut la comédie. Ici encore, le spectateur a une impression de déjà vu: "Café à l'anglaise avec diverses tables et sièges ... Un marchand anglais, puis un capitaine de bateau anglais ...;"<sup>58</sup> l'ambiance rappelle une ville portuaire identique à Venise. À l'inverse des Français à

---

56. II, 6, *To*, 290. "Londra non abbisogna di mode forestiere... l'abborrire il fasto, le gale e l'ambizione, / Opra è del moderato spirto della nazione." La rencontre entre Betzi et Corallina, italienne à Londres, à la scène (III,8) rappelle étrangement celle qui advient entre Dorilla, romaine à Venise, et le cafetier Narciso dans l'intermède de *La bottega da caffè* (1736)

57. D. H. Pageaux, "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire," *Précis de littérature comparée* (Paris: Puf, 1989) 152-53.

58. III, 1, *To*, 8, 978. "Bottega di caffè all'inglese con vari tavolini e sedie, e vari Garzoni che vanno e vengono."

l'acte précédent, le britannique Betzi, patron du café, s'adresse aimablement au "signor forastiere," Arlecchino, et fait l'éloge des Italiens en même temps qu'il loue les Anglais, en leur reconnaissant surtout les mêmes qualités: "les Anglais ont très bon cœur, et quand ils ont de l'amitié pour quelqu'un, ils sont de vrais amis, fidèles, travailleurs. ..."59 L'on croit entendre le Pantalon du *Vecchio bizzarro* (1754-55) (pièce contemporaine rappelons-le, du *Filosofo inglese*) à propos des Vénitiens légendairement aimables avec les étrangers.

Le parallèle entre Venise et Londres devient limpide à la fin de l'acte: "Endroit charmant à proximité de Londres ... où l'on mange, où l'on boit, où l'on danse et se promène. Au fond l'on voit trois petites pièces ouvertes, comme celles des cafés à Venise."60 *Idéalement parlant*, Londres représente le Paradis perdu, l'Âge d'or de ce que Venise devrait être, mais n'est plus. L'Angleterre est donc bien chez Goldoni une sorte d'archétype concret du pays idéal, un voisin chez qui il n'ira point, mais qui du moins le console dans son imaginaire de ses déceptions sur le territoire français.61

---

59. III, 4, *To*, 982. "Gl'inglesi sono di buonissimo core, e quando hanno dell'amicizia per qualcheduno, sono amici veri, fedeli, e operosi."

60. III, 13, *To*, 993. "Luogo delizioso in vicinanza di Londra ... dove si mangia, si beve, si balla e si passeggia. Nel fondo si vedono quattro stanzini aperti, come i camerini di caffè in Venezia."

61. Voir notre analyse sur les liens entre autobiographie et choix de traduction, dans *La Scozzese* (1761-62), adaptée de Voltaire avant le départ de Goldoni pour Paris. Le dramaturge, fragilisé, y construit en quelque sorte son "idéal du moi" (C.Berger, "La Scozzese (1762) de Carlo Goldoni: traduction et autobiographie," *Voyages des textes de théâtre Italie-France-Italie*, Essais et Savoirs [Paris: Presses Universitaires de Vincennes] 125-42).

À l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle, Venise hésite entre l'autarcie et l'ouverture,<sup>62</sup> ce que révèle son attitude ambiguë à l'égard du 'forestiero,' toujours entre méfiance et bienveillance. Quoi qu'il en soit, Venise demeure une société policée qui dispose de fonds secrets et d'informateurs, souvent chargés, comme les chefs de sestiers, de la surveillance assidue de ce qui se passe et se dit dans les auberges, tavernes et hôtelleries.<sup>63</sup>

Dans une ville où la délation est une pratique courante, rien d'étonnant alors à ce que l'on retrouve Goldoni, consul pour la république de Gênes, occupé à faire fouiller les auberges et *locande*<sup>64</sup> pour retrouver l'aventurier allemand Teodoro Stefano, comme il le raconte dans cette lettre datée du 22 décembre 1742:

- 
62. F. Vecchiato, *Venezia e l'Europa, soldati, mercanti e riformatori* (Verona: Libreria universitaria editrice, 1994) 163 et suivantes. La réflexion quant à l'ouverture plus grande aux 'forastieri' dans le domaine commercial tarde jusqu'aux années 1770; les conditions de *cittadinanza* s'étaient par ailleurs aggravées et avaient été rendues plus rigides en 1755, avec l'allongement du nombre d'années de séjour dans la ville nécessaire à l'obtention du titre de *cittadino*.
63. Ph. Braunstein, R. Delort, *Venise, portrait historique* 154-56. "La majeure partie de la population vénitienne subit en silence la toute-puissance inquisitoriale et le climat de suspicion que symbolise, au palais ducal, la bouche de lion des accusations anonymes." Sur la surveillance des auberges par les *Esecutori contro la Bestemmia* au XVIII<sup>e</sup>, voir L. Urban-Padoan, *Venezia e il foresto* 38-41.
64. Urban-Padoan 40-41, sur la réglementation sévère des auberges et *locande*: le 27 Janvier 1773, un capitaine des *Esecutori contro la Bestemmia*, masqué *in bautta* (le loup, masque porté durant le carnaval vénitien) en compagnie d'autres sbires, surprend des personnes au jeu de bassette et de pharaon (la *bassetta* et le *faraone*: anciens jeux de hasard aux cartes) et les condamne à payer une amende de 6 ducats d'argent. Le 'forestiero' était par ailleurs l'obsession des sbirres (voir F. Meneghetti-Casarin, *I vagabondi, la città e lo stato nella Repubblica di Venezia alla fine del '700* [Roma: Jouvence, 1984) 238.

“... je peux dire que j’ai examiné presque tous les hôtels, les auberges, et les *locande*, dont abonde cette ville, et que j’ai pris information de tous les ‘forastieri’ habitant dans de tels lieux, je n’en ai trouvé aucun sur lequel pût s’éveiller quelque soupçon .... J’envoie des espions partout sans leur communiquer le fin mot de l’affaire.”<sup>65</sup>

En somme, l’accueil des “voisins,” dont les comédies rendent compte, relève de la maxime et tend surtout à promouvoir l’image d’une Venise traditionnellement accueillante.

Mais le portrait des voisins européens dressé par Goldoni est intéressant surtout dans la mesure où il leur accorde une valeur symbolique, relative à une isotopie commune: l’Europe des Lumières. En effet, chaque portrait, qu’il soit Français, Anglais, Hollandais, Allemand ou Espagnol, diffère suivant qu’il est *en relation* ou non avec un autre voisin, et surtout, en rapport avec Venise.

En un mot, ce sont les relations de voisinage ou de distance qui nuancent le personnage. Les étrangers européens chez Goldoni ne valent rien dans l’absolu: ils existent les uns par rapport aux autres, leurs traits principaux naissent par effets de contraste dans leurs relations de voisinage scénique. Qu’un voisin européen évolue suivant le contexte, suivant l’*autre* qui le côtoie, Goldoni l’avait déjà remarqué:

---

65. *Lettere di Carlo Goldoni Console alla Repubblica di Genova (1741-47)*, xcvi, *To*, 14, 141-42 “... posso dire avere quasi tutti esaminati gl’alberghi, le osterie e le locande, de’ quali abbonda questa città, e presa informazione di tutti li forastieri in tali luoghi abitanti, niuno ne trovai su cui cader potesse il sospetto.” Goldoni va jusqu’à envoyer incognito des indicateurs à sa recherche: “Tengo spie distribuite, senza comunicar loro l’arcano” (xcix, 144).

J'ai à me reprocher d'avoir un peu trop chargé le rôle du Chevalier, mais ce n'est pas ma faute; j'avais vu des Français à Florence, à Livourne, à Milan et à Venise; j'avais rencontré des originaux, et je les avais copiés; je ne me suis aperçu de ma faute qu'en arrivant à Paris; je n'y ai pas reconnu ces ridicules que j'avais vus en Italie: ou la façon de penser et la manière d'être ont changé en France depuis vingt-cinq ans; ou les Français aiment à se donner des torts dans les pays étrangers.<sup>66</sup>

---

66. *Mem*, II, ii, 250.

## Abstracts

**Andréa Gagnoud:** “There Is No Disputing about Tastes ...: A Study of the Philosophical Bases and Aspects of the Evolution of the Notion of ‘Taste’ in the Eighteenth Century.” The evolution of the notion of taste is one of the major issues in the study of the great cultural shifts in eighteenth-century Europe. This paper will show how the notion of metaphorical taste, hitherto confined within the limits of classical objectivist thought, was newly defined in terms of subjectivist hedonism, according to the principles of empirical theories of cognition and ideation; how various theories of taste appear from the beginning to the end of the eighteenth century in Europe, assimilating taste to a “sense” or “sentiment” of beauty; how therefore taste becomes an aesthetic category. Lastly the question of “Hume’s antinomy” (relativist taste/standard of taste) is raised and analysed as being solved by Kant’s critical theory of the “judgment of taste” in *Critique de la faculté de juger*, which opens the way to modern aesthetics.

**Steven D. De Caroli:** “Trans-National Aesthetics: Winckelman, Tourism and the Legitimation of an Art Discourse in Eighteenth-Century Europe.” Through his chronology of artistic style in *Thoughts on the Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks* and in the *History of Ancient Art*, Johann J. Winckelman establishes a new concept of style which legitimates the practice of art history. A shift in aesthetic attitude also appears with the trans-national migration of the Grand Tour—Winckelman was in Rome in the early 1760s—whose collective memories of beautiful objects served to bring the



discussion of culture and aesthetics into the realm of experience. Thus, while the nation-state was being formulated this trans-national identity was born of an aesthetic paradigm, specifically the convergence of aesthetic idealism and cultural history in the notion of aesthetic style.

**Gerda Hassler:** "Our Neighbours' Languages and Stereotypes: Comparing Languages in the Eighteenth Century." The discussion about vernaculars started much earlier than the eighteenth century and had already provided a number of criteria for comparing languages when the debate on linguistic issues was revived by the new philosophy. Eighteenth-century empiricism laid emphasis on the distinct genius of each language, which was thought to be linked to specific modes of thought and behaviour. Within this context, criteria such as clarity, harmony, vigour, style and richness were included in the new debate while authors still compared the European languages in order to define national stereotypes. The paper analyses how these terms were studied in two series of texts from *magistri minores* which are not published in historical surveys of linguistics. Even if these lesser writers did not devise new theories, their writings were typical of a network of concepts which corresponded to national stereotypes. The texts in these series consist of dissertations submitted to the Berlin Academy on the occasion of two eighteenth-century prize contests. The presenter will show the role of these debates within the eighteenth-century European discussion which revealed the importance of languages in forming a cultural anthropology. There is an epistemological break between these debates on the genius of each language and the comparative method used in nineteenth-century linguistics.

**Bram Van Oostveldt:** "French Influence on the Rhetorician Culture in the Southern Netherlands in the Second Half of the Eighteenth Century." For a long time eighteenth-century Dutch literature has been considered as unimportant and uninspired. But when the sociological aspects of the rhetorician culture, which revived in the eighteenth century, are studied, a more positive image appears. Such an evolution took place after the 1740-1748 war, when the French occupation made the country more aware of the ideas of the Enlightenment. The bourgeois comedy can be seen as the expression of an

increasing bourgeois self-consciousness. For the rhetoricians the situation in relation to the new style of performance and the new repertoire is ambiguous. There are clear signs that they took on the new ideas. Yet innovations were adopted less in the rhetorician theatre than in the professional theatre, because the Southern Netherlands middle-class audience was not prepared to see the bourgeois drama as an instrument for social changes.

**Xavier Cervantes:** “‘The Famous Painter of Views’ ‘Canaletti of Venice:’” Canaletto between Italy and England.” The paper looks at relations between England and Italy in the eighteenth century, in particular the adaptation of Italian iconographic traditions in England through the example of Canaletto. It examines how and to what extent the paintings produced during the artist’s stay in England are the fruit of a fertilisation of the Italian tradition of the “veduta” by typically British elements. It also raises the question of Canaletto’s critical reception in England and of the vogue for his work among British aristocrats who had made the Grand Tour. This reception sheds new light on certain aspects of the relationship between Italy and England in the domain of aesthetics and on the place of Italy in the British imagination of the period.

**Corinne Fourny:** “Foreign Reflections: Adapting the Image of the Other in Haywood’s *The Fortunate Foundlings* and Crébillon’s *Les heureux orphelins*.” Otherness is at the heart of both Haywood’s *The Fortunate Foundlings* (1744) and Crébillon’s *Les Heureux orphelins* (1754). *The Fortunate Foundlings* stands out as one of the works which herald a new departure in Haywood’s career with her adoption of a new genre and *Les Heureux orphelins* is a “libertine” text partly adapted from Haywood’s novel. The article focuses on the representations of the other, the other as an individual from a different nationality or a different sex, which appear in both novels. These constructed images of the other play on stereotypes which appear in the literature of the period but they also work in a very specific way in each of the texts. They are used by Haywood to produce a sentimental and moralising text which nonetheless refuses a complete compromise and obliquely looks back to her earlier fiction. As for *Les Heureux orphelins* the

image of the other, while partaking in the diegesis of the libertine discourse of domination, is used by Crébillon in his critique of the libertine.

**Didier Vidal:** “Le picaresque: pandémie ou péripatétique?” Studies about the picaresque have veered between the historical approach and the trans-historical approach. In both cases they raised persistent riddles. If the picaresque, *sensu stricto*, cannot account for its amazingly enduring literary fate, the picaresque, *sensu lato*, has been diluted beyond recognition. Has the picaresque become an empty concept? Can we explain its resilience by its apparent lack of cognitive relevance? It would then provide a perfect paradigm for an epidemiology of ideas. Does it belong to the list of catch-all myths and stereotypes used to categorize each new cultural presentation or to outline national identities?

**Habib Ajroud:** “Proximity and Its Variations: Notes on Defoe.” Proximity seems to be the very foundation of any sense of neighbourliness as understood either in spatial and physical or in emotional and spiritual terms. In the eighteenth century, in fact from the start of the idea of an individual conscience guided by reason, a certain uneasiness regarding proximity accompanied the justification of the man of enterprise, gifted with a practical intelligence, imagination and inventiveness. In Defoe proximity seems at first rather dangerous or at least a cause of uneasiness and rather disastrous. Roxana with her husbands, her lovers and her daughter, and Moll Flanders with her various relationships both give the impression that it is unfortunate to have ties (blood ties among others) with those close to you. But with both these characters, as with Robinson Crusoe, there are on the other hand not only more positive proximities but also various modalities of desire for proximity. Turning away from God is one of these modalities seeming to link absence and desire.

**Pérette-Cécile Buffaria:** “The Other’s Genres, the Other Genres: Vittorio Alfieri and His Literary Neighbours.” Vittorio Alfieri’s *Vita* presents itself as the crossroads where the author, as cross-bearer, hesitates and wavers. Alfieri relates the development of his life as if it could be equated with the

story of his work, to the point of being identical. Quite naturally then he suspends writing his autobiography deciding and saying that his work was completed. In the introduction to the book, a genuine *ars poetica*, the word “vita” may mean autobiography, biography, notice or chronicle or the very life of the author when life and autobiography can adequately be considered as one. This paper will try to define more precisely the literary goal of an author whose aim is absolute originality and who explains that his life and writing also partake in epic. Vittorio Alfieri expresses what he feels as his uniqueness by insisting on his differences from his literary neighbours, thus sketching a new way of questioning literary genres.

**Yael Ehrenfreund:** “Lords, Good Quakers and French Little Marquis: Representations of the Englishman between Comedy and Drama.” As the eighteenth century develops, French and English people are more and more frequently staged as meeting, facing and loving one other. Reason, virtue and “eccentricity” are deemed the most prominent features of the English, while the French are depicted as glib, fickle and futile. The English model, overdone or sublime, male or female—but always complementary—is irritating, but respectable, eliciting unpretentiousness and harmony. Anglomania and anglophobia are major themes in plays, notably in such a rostrum of bourgeois values as drama. They are clichés enabling the audience to look at themselves “in negative,” that is to see a reverse image of their selves which turns out to be a genuine, though reflected, image. Such meetings, starting in tension and clashes, end in emotion and pity. Marriage, standing for a bourgeois type of redemption, seems eventually to cancel differences. “Proximity” linked with “otherness” is represented in a way that diminishes differences in identity so that these are, to a certain extent, no longer threatening. Based on the principle of the Anglo-French alliance, such a representation highlights a reasonable, virtuous Europe despite its desire for conquest. A difference is thus indicated between the nature of those minor alterations of an “our” model—enabling people to know, to define themselves better for correction sake—and that of this incompatible, distant strangeness which cannot mingle to the point of fusion “with us.”

**Angela Smallwood:** “Elizabeth Inchbald and the ‘Jostling Race:’ Adaptations of French Comedy for the London Stage in the 1780s and 1790s.” The paper explores the cultural significance of the extensive use of translations and adaptations of French drama in the repertoire of the patent theatres in London in the second half of the eighteenth century, focusing on the particular case of plays from the 1780s and 1790s by the major woman playwright, Elizabeth Inchbald. Half of her very substantial output is made up of translations from French which have received very little attention. On the one hand, the London theatre was very clearly anti-French. Stage plays were a primary medium for articulating a newly assertive English national identity. On the other hand, the theatre was in many ways pro-French—in pursuit of cultural refinement (identified with French style), feminised and a focal point of fashion. A “jostling race” was under way among translators to introduce French pieces to the English stage. The paper seeks to illuminate this phenomenon in the context of an apparent tension between nationalist and cosmopolitan sympathies in contemporary culture. It also considers the cultural significance of a woman’s writer’s adapting from French.

**Martina Bender.** “French Influence on the Theatre Revival of Spain in the First Half of the Eighteenth Century.” When the French influence on Spanish drama during the Enlightenment period is discussed, what immediately comes to mind is the well-known late eighteenth-century quarrel between the “traditionalists” and the “afrancesados.” The “*ilustrados*,” through their plans for regenerating drama, gave the debate, which had never been purely aesthetical, its definite ideological dimension. The reformers, originally taking after the model of the French classical drama, aimed at correcting what they viewed as defects of playwriting and as a degradation of the stage. Their suggestions were attacked by those in favour of the “*Siècle d’or*” drama, in other words by political conservatives, antagonistic to all that came from France and any attempt at renewal. Yet, some time before the “*ilustrados*” ministers of the enlightened monarch Charles III had helped to enforce the law on theatre reform, playwrights and theoreticians had tried to promote the evolution of dramatic art. Although limited and questionable, the results of their attempts are the signs that drama in the first decades of the

eighteenth century was not as sclerosed, uniform, vulgar and bound to decline (because of the lack of undeniable masterpieces) as many critics delighted in telling the world. On the contrary, studying this phase of transition in literary history shows how brisk theatre life had remained from the end of the “Siècle d’Or” onward. This was due to a widely accepted need for reform. Still far from the “Ilustracion” pragmatic approach, reform looked to the preservation of national traditions, but insisted on their potential for innovation. Drama had to be both didactic and entertaining. Foreign models, notably French classicism, appeared a means to recover the former century’s now lost cultural prestige. Accepting these was as much a sign of broadmindedness as of critical opposition wielded by an intellectual minority fighting for its country’s progress.

**Cécile Berger:** “Carlo Goldoni (1707-1793: The Symbolic Range of the European Enlightenment in His Theatre.” Germans, Spaniards, French, English and Dutch are the main European “neighbours” in the Venetian playwright’s work. Depending on the period of his writing, he uses people of different nations according to the theatrical, cultural or historical image of Venice he wishes to give. Whether the “neighbour” be close to or far from Venice he is European and could well be a mask for Goldoni’s alter ego. Goldoni may be transforming himself in relation to the neighbours around him. But each time the neighbour-mirror gives a reflection—inverted, accurate or idealised—of the lagoon city.



## Auteurs

**Habib Ajroud** est Maître-assistant d'anglais à l'Université de la Manouba-Tunis I. Dernier ouvrage publié: *Essays in English Studies*. Travaille actuellement sur Daniel Defoe et sur la notion d'autorité chez Dickens. Démarche du type études culturelles et postcoloniales.

**Martina Bender** est Professeur à l'Université de Halle. Thèse sur "La réflexion littéraire de la Révolution Française dans l'œuvre de Rétif de la Bretonne." Traduction en allemand et édition des *Nuits révolutionnaires* de Rétif. Travaux en cours: le théâtre espagnol dans la phase de transition du baroque à la culture de la "Ilustracion."

**Cécile Berger** est Maître de Conférences à l'Université de Toulouse II – Le Mirail. Thèse sur l'étranger dans le théâtre comique de Carlo Goldoni (Professeur F. Decroisette). Travaux sur les arts du spectacle en Italie. Traduction de *La Lena* de l'Arioste (Allia, 99) et de la préface de Cesare Garboli au pamphlet anti-Molière "La fameuse comédienne" (à paraître aux *Cahiers de la Comédie Française*).

**Pérette-Cécile Buffaria** est Professeur d'italien à l'Université de Poitiers. Thèse sur Alfieri et les autobiographes italiens. Spécialiste de l'autobiographie et des questions de bilinguisme. Traduction dans les domaines de l'art et de la philosophie.

**Xavier Cervantes** est Maître de Conférences d'anglais à l'Université de Toulouse II – Le Mirail. Recherches sur les rapports entre l'Angleterre et l'Italie au dix-huitième siècle, en particulier dans le domaine de la



musique mais aussi dans celui de la peinture. A récemment publié un ouvrage sur l'Angleterre au dix-huitième siècle, paru aux Presses Universitaires de Rennes.

**Steven D. De Caroli** est Doctorant de philosophie à l'Université de Binghamton (New York). Spécialiste d'esthétique. Ses recherches actuelles concernent l'émergence, le développement et l'interaction des discours esthétiques et historiques en Allemagne, en Italie et en Grande Bretagne à la fin du dix-huitième siècle. Plus spécifiquement, son travail se concentre sur les influences réciproques de la réflexion esthétique et de l'histoire de l'art.

**Yael Ehrenfreund** est Maître de Conférences de français à l'Université de Tel-Aviv. Thèse sur "Représentations et imaginaires: l'étranger dans le théâtre des Lumières" (Paris X-Nanterre, Professeur Michel Delon). Travaille sur les usages de l'altérité au dix-huitième siècle, sur la notion d'hospitalité représentée au théâtre, sur les relations entre architecture et littérature à la fin du dix-huitième siècle et sur les résurgences dionysiaques dans la littérature libertine.

**Corinne Fourny** est doctorante sous la direction du Dr. Angela Smallwood (anglais) et du Professeur Judith Still (français). Travaille sur les discours sentimentaux et sur leurs interactions dans des romans français et anglais du milieu du dix-huitième siècle.

**Andréa Gagnoud** est Maître de Conférences d'anglais à l'Université Paul Valéry-Montpellier III. Thèse sur "L'émergence du sujet dans la pensée anglaise au dix-huitième siècle." Travaux sur les relations fondamentales entre la philosophie empiriste britannique et l'esthétique.

**Gerda Hassler** est Professeur à l'Université de Postdam (chaire de linguistique théorique et appliquée à l'Institut des langues et littératures romanes). Thèse sur les théories linguistiques du siècle des Lumières. Habilitation sur le développement de la notion de "valeur" dans les théories linguistiques du dix-huitième au vingtième siècle. A publié de très nombreux ouvrages et articles sur l'histoire de la linguistique, la

sémantique historique du siècle des Lumières et sur la syntaxe et la grammaire fonctionnelle.

**Angela Smallwood** est Professeur à l'Université de Nottingham. A travaillé sur les romanciers anglais du dix-huitième siècle, a publié *Fielding et la question féminine: les romans de Henry Fielding et le débat féministe, 1700-1750* et a rédigé les entrées "Tobias Smollett" et "Henry Fielding" dans la *Bibliographie commentée des études anglaises* (électronique). Ses publications s'intéressent maintenant au théâtre. Auteur de la notice "Théâtre de 1710 à 1800" de la bibliographie citée ci-dessus et participation au recueil *Les femmes et le théâtre*, édité par Vivien Jones, actuellement sous presse. Travaille aujourd'hui à l'édition critique des *Pièces choisies de Elizabeth Inchbald* qui sera publiée par Pickering and Chatto.

**Bram Van Oostveldt** est Doctorant à l'Université de Gand, département d'études théâtrales. Spécialiste du théâtre de la fin du dix-huitième siècle. A également publié des articles sur la musique et prépare actuellement, en collaboration avec des professeurs de Londres, d'Amsterdam, de Cambridge (Massachusetts) et de Cambridge (Grande-Bretagne), un colloque international, sur les formes anciennes de théâtre incluant danse et musique.

**Didier Vidal** est Maître de Conférences à l'Université Paul Valéry-Montpellier III. Recherche initiale: poésie des genres littéraires. Recherche actuelle: histoire de l'anthropologie britannique et nord-américaine et son influence sur l'histoire des idées, l'idée de découverte en anthropologie, les relations franco-britanniques, la notion de "cultural intimacy" et ses applications dans la genèse des stéréotypes nationaux.



## Contributors

**Habib Ajroud** is Senior Lecturer at the University of La Manouba-Tunis I. His last published work is entitled *Essays in English Studies* (1998). It includes a theoretical section on texts and on the influence of politics on scholarly research. The second section is devoted to Daniel Defoe, more specifically to Robinson Crusoe and Roxana and to criminal women in Defoe, while the third part deals with Dickens. He is currently working on adventure in Defoe and on the notion of authority in Dickens. His research is guided by a postcolonial/cultural studies approach.

**Martina Bender** is Professor at the University of Halle. She has written a thesis on “The French Revolution and Its Literary Reflection in Rétif de la Bretonne’s Work.” She has translated into German and edited the *Nuits révolutionnaires* by Rétif. She is currently working on the Spanish theatre during the transitional period between baroque and the “Illustracion” culture.

**Cécile Berger** is a Senior Lecturer at the University of Toulouse II-Le Mirail. Her thesis, under the direction of Professor Françoise Decroisette, deals with the foreigner in Goldoni’s comedies. She is working on Goldoni but also on Italian drama in general. She has also translated *La Lena* by L. Ariosto (Allia, 1999) and Cesare Garboli’s preface to the anti-Molière pamphlet “La fameuse comédienne,” to be published in *Les Cahiers de la Comédie Française*.

**Pérette-Cécile Buffaria** is Professor of Italian at the University of Poitiers. Her thesis is on Vittorio Alfieri and the Italian autobiographers. She has interest in the eighteenth century, the nineteenth centuries and bilingualism. She has produced translations of texts tackling artistic and philosophical subjects.

**Xavier Cervantes** is Senior Lecturer at the University of Toulouse. He is working on Anglo-Italian cultural and ideological relations in the eighteenth century, especially in the fields of music and painting. He has recently published a book on eighteenth-century England for the Presses Universitaires de Rennes.

**Steven D. De Caroli** is a PhD. student at Binghamton University (New York). His specialization is in philosophical aesthetics. He is currently working on the emergence, development and interaction of aesthetic and historical discourse in late eighteenth-century Germany, Italy and Britain, especially on the reciprocal influence that philosophical aesthetics and art history had upon each other.

**Yael Ehrenfreund** is Senior Lecturer in French at the University of Tel Aviv. Her thesis, prepared under the direction of Michel Delon was "Representations and Imagination: the Foreigner in Enlightenment Theatre" (Paris X, 1997). She is currently studying the concept of otherness in the eighteenth century. Her other interests include the notion of hospitality as represented in drama, the relations between architecture and literature in late eighteenth century and Dionysian traces in libertine literature.

**Corinne Fourny** is a third year PhD student under the direction of Dr. Angela Smallwood (English) and Professor Judith Still (French). She is currently working on the sentimental and libertine languages and on their interactions in mid-eighteenth-century French and English novels.

**Andréa Gagnoud** is Senior Lecturer at Paul Valéry University. Her thesis was on "The Emergence of the Subject in British Eighteenth-Century Thought" and her research is concerned with the fundamental relations between British empiricism and aesthetics.

**Gerda Hassler** is Professor at the University of Postdam (theoretical and applied linguistics). Her thesis was on the linguistic theories of Enlightenment. A second thesis dealt with the development of the notion of "value" in linguistic theories from the eighteenth to the twentieth century. She has published many books on the history of linguistics and on Enlightenment historical semantics.

**Angela Smallwood** has worked on eighteenth-century novelists. She has published a book entitled *Fielding and the Woman Question: The Novels of Henry Fielding and Feminist Debate 1700-1750* (1989). She has provided the entries on Fielding and Smollett in the *Annotated Bibliography for English Studies (ABES)* and is currently working on theatre and drama. She has written the entry "Drama and Theatre 1710-1800" in ABES and contributed to *Women and Theatre*, edited by Vivien Jones and currently in press. She is now working on a critical edition of *Selected Plays by Elizabeth Inchbald* to be published by Pickering and Chatto.

**Bram Van Oostveldt** is a PhD student at Ghent University. He is working under the direction of J. Van Schoor, Professor in the Drama department. He is a specialist of late eighteenth-century theatre on which he wrote his thesis, entitled: "The Rise of National Theatre in the Southern Netherlands in the Second Half of the Eighteenth Century and the Early Nineteenth Century. The Artistic Norm as a Mirror of Social Changes." He also published articles on music and is currently preparing an international conference, planned for March 2000, in collaboration with London, Amsterdam, Cambridge (Massachusetts and England) professors on the old forms of dance and music in drama.

**Didier Vidal** is Senior Lecturer at the University Paul Valéry-Montpellier III. He has done research on the poetics of literary genres and his current research deals with the history of British and North-American anthropology and its influence on the history of ideas. He is also working on the idea of discovery in anthropology as well as cultural intimacy as applied to national stereotypes.



# Table des matières

REMERCIEMENTS .....	3
INTRODUCTION .....	5
<b>1. Discours et pratique esthétique, rhétorique et linguistique</b>	
– Andréa GAGNOUD Des goûts et des couleurs... Fondements et aspects philosophiques de la notion de goût au siècle des Lumières. ....	19
– Steve DE CAROLI Pursuing the Inimitable: Winckelmann and the Legibility of Style .....	43
– Gerda HASSLER Langues des voisins et stéréotypes: la comparaison des langues au XVIII <sup>e</sup> siècle. ....	57
– Bram VAN OOSTVELDT French Influence on the Acting Style of the Rhetoricians in the Southern Netherlands in the Second Half of the XVIIIth Century. ....	89
<b>2. Formes picturales et romanesques</b>	
– Xavier CERVANTES “The Famous Painter of Views Canaletti of Venice:” Canaletto entre Venise et l’Angleterre. ....	111
– Corinne FOURNY Foreign Reflections: Adapting the Image of the Other in Haywood’s <i>The Fortunate Foundling</i> and Crebillon’s <i>Les heureux orphelins</i> . ....	135



– Didier VIDAL	
Le picaresque: pandémie ou péripatétique? .....	149
– Habib AJROUD	
Variations sur la proximité: notes sur Defoe. ....	159
– Pérette BUFFARIA	
Les genres de l'autre, les autres genres: Vittorio Alfieri et ses voisins en littérature. ....	175

### **3. Formes théâtrales**

#### **ILES BRITANNIQUES/FRANCE**

– Yael EHRENFREUND	
Le lord, le bon Quaker et le petit marquis français: les repré- sentations de l'Anglais entre comédie et drame . ....	187
– Angela SMALLWOOD	
Elizabeth Inchbald and the 'Jostling Race:' adaptations of French Comedy for the London Stage in the 1780s and 1790s." .....	207

#### **LUMIÈRES/EUROPE DU SUD**

– Martina BENDER	
Marques de l'influence française sur le renouvellement de l'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII <sup>e</sup> siècle.....	223
– Cécile BERGER	
Les Européens des Lumières dans le théâtre comique de Carlo Goldoni (1707-1793): voisinage et distance, l'image de l'Autre dans le miroir vénitien. ....	241

ABSTRACTS .....	263
AUTEURS .....	271
CONTRIBUTORS .....	275