

I  
DESTIN  
VOCATION





**destin / vocation**



Cahiers  
**ERTA**  
numéro 35

# destin / vocation

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
Gdańsk 2023

## **comité scientifique**

Patrick Imbert  
Tugrul Inal  
Miroslaw Loba  
Annick Louis  
Wiesław Malinowski  
Zuzana Malinová  
Paweł Matyaszewski

Krystyna Modrzejewska  
Michał P. Mrozowski  
Lydie Parisse  
Barbara Sosieñ  
Dorotya Szavai  
Sabine M. E. van Wesemael

## **comité de lecture**

La liste des membres du comité de lecture est accessible sur la page  
ejournals : [www.ejournals.eu](http://www.ejournals.eu)

## **comité de rédaction**

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska  
Anne Delsipée  
Katarzyna Kotowska

Tomasz Swoboda  
Paulina Tarasewicz  
Ewa M. Wierzbowska

## **rédacteur en chef**

Ewa M. Wierzbowska

## **vice-rédacteur en chef**

Tomasz Swoboda

## **révision du texte**

Anne Delsipée

## **couverture et page de titre & mise en page**

Małgorzata K. Wierzbowska

Ouvrage publié avec le concours de  
M. le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Gdańsk

Ce projet a bénéficié d'une aide de l'état gérée par l'Agence Nationale  
de la Recherche au titre du programme « Investissements d'avenir »  
portant la Référence ANR-19-GURE-0001

© Copyright by Uniwersytet Gdański  
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
ISSN 2300-4681 e-ISSN 2353-8953

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
81-824 Sopot, ul. Armii Krajowej 119/121, tel./fax 58 523 14 83  
<http://wyd.ug.edu.pl>; [sek.wyd@gnu.univ.gda.pl](mailto:sek.wyd@gnu.univ.gda.pl)

# cahiers erta n° 35

## études

- TOMASZ SZYMAŃSKI** 9  
Les destinées de l'humanité chez Ballanche,  
Leroux et Quinet : entre fatalité et liberté
- ZOFIA STĘPIŃSKA-KUCZA** 27  
« "Nous sommes biches" par vocation ». Vocation (?)  
d'une demi-mondaine d'après les mémoires de  
Céleste Mogador, de Cora Pearl et de Rigolboche
- ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA** 45  
Les dames et leurs bonnes : trois modèles  
interactionnels chez les Goncourt, Zola et Maupassant
- MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ** 61  
« Ces orgies d'inspirations ». Le destin du peintre  
d'après le *Journal* de Félix Ziem
- MOHAMMED RIDA ZGANI** 81  
John Ruskin par la voix de Marcel Proust :  
acheminement vers le moi artiste

## varia

- STANISŁAW ŚWITLIK** 103  
*L'An deux mille quatre cent quarante* – voyage  
imaginaire dans le temps selon le schéma canonique
- MICHAŁ OBSZYŃSKI** 125  
Autour des congrès des écrivains et artistes noirs  
et des festivals panafricains – entretien avec Sarah  
Frioux-Salgas





**N**'est-il pas vrai que chaque heure nous mène vers l'inévitable, chaque geste trahit notre vocation ? Au cours des siècles, la question du destin a été largement traitée par la philosophie, la religion, l'individu, celle de la vocation étant plutôt abordée dans un contexte social marqué par des positions philosophiques et religieuses. Où en est-on après la Révolution Française qui a bouleversé à jamais l'ordre du monde ? L'idéologie bourgeoise qui a suivi, avec son culte de l'argent et ses valeurs familiales patriarcales, déterminait le sort des femmes et des hommes et l'éviter frôlait l'impossible. On peut donc se demander si, étant impliqué dans un contexte social déterminé, on avait le pouvoir de construire son propre destin. Était-on toujours apte à découvrir sa propre vocation ? Les œuvres littéraires montrent des chemins tracés, semble-t-il, par le destin lui-même, parcourus presque automatiquement, autant d'histoires où l'héroïne ou le héros s'acharne pour suivre sa voix intérieure. Ce numéro des Cahiers ERTA contient des réflexions sur ce phénomène qui touche chaque être humain.

**EWA M. WIERZBOWSKA**



**ETUDES**



**TOMASZ SZYMAŃSKI**

Université de Wrocław

## Les destinées de l'humanité chez Ballanche, Leroux et Quinet : entre fatalité et liberté

**L**es destinées de l'humanité se trouvent au centre des préoccupations de ce que Léon Cellier nomme « l'épopée humanitaire » des romantiques : les mythes forgés par Pierre-Simon Ballanche (1776-1847), Edgar Quinet (1803-1875), Victor Hugo (1802-1885) ou Alphonse de Lamartine (1790-1869) constituent des images parlantes qui véhiculent une certaine vision du monde et une certaine philosophie<sup>1</sup>. Même si ces auteurs peuvent être qualifiés de « philosophes de l'histoire » ou d'« historiosophes » uniquement sous certaines conditions, il ressort clairement de leurs œuvres (non seulement littéraires, et c'est à ce titre que l'on peut parler d'épopée au sens large, voire métaphorique du terme) une pensée relativement cohérente. Chacun d'eux formule en effet une conception de l'évolution de l'humanité, censée montrer dans quelle direction celle-ci progresse, quel est l'objectif final et le principal enjeu de l'histoire. Or, chaque vision de ce genre pose un grand nombre de questions, à commencer par celles qui datent de loin, et qui concernent le rapport entre le destin (*fatum*, fatalité) et la liberté humaine.

Parmi les réponses qu'on a tenté de donner à ce problème, citons à titre d'exemple celle des Anciens, soumettant tous les êtres, y compris les dieux, à un

---

<sup>1</sup> L. Cellier, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1971.

Destin aveugle et implacable, celle du christianisme, qui accentue tantôt la coopération du libre arbitre de l'homme avec Dieu (catholicisme, arminianisme), et tantôt le caractère irrémédiable des décrets divins (calvinisme, jansénisme), le déterminisme matérialiste, ayant aussi ses racines en Grèce, mais qui triomphe au siècle des Lumières avec Paul Thiry d'Holbach (1723-1789), puis avec Pierre-Simon de Laplace (1749-1827), l'*amor fati* de Friedrich Nietzsche (1844-1900), ou encore les considérations de Jacques Monod (1910-1976) sur *Le hasard et la nécessité*.

Le XIX<sup>e</sup> siècle, du moins chez des écrivains tels que Pierre-Simon Ballanche, Edgar Quinet ou Pierre Leroux (1797-1871), semble mettre en valeur l'idée de liberté dans sa lutte contre la fatalité, qu'il s'agisse de fatalité synonyme des forces de la nature ou de « fatalité » sociale ancrée dans la réalité politique et économique. En effet, les trois auteurs mentionnés conçoivent les destinées de l'humanité comme une émancipation progressive. Il s'agit donc de voir plus en détail de quelle façon chacun d'eux aborde ce problème et quelle est la solution qu'il tente d'y donner. Dans ce contexte, nous allons particulièrement nous intéresser aux origines de l'humanité, marquées par une chute fatale, ensuite aux conséquences et à l'interprétation de cette chute, et enfin à l'émancipation qui permet à l'homme de progresser et opposer sa liberté à la force de la fatalité.

### *La palingénésie sociale de Ballanche*

Pour commencer, nous allons nous pencher sur Ballanche et sa « palingénésie sociale »<sup>2</sup>. Les destinées

---

2 P. Bénichou, « Le grand œuvre de Ballanche : chronologie et inachèvement », [dans :] *Revue d'Histoire littéraire de la France*, sep.-oct. 1975, n° 5, p. 736-748. La *Palingénésie sociale*, dont l'idée germe chez Ballanche dans les années 1823-1825, durant son voyage en Italie, est un projet qui ne sera jamais achevé. Néanmoins, il constitue la

de l'humanité s'y trouvent étendues entre les moments cruciaux de la Chute et de la Réintégration de l'Homme primordial (ou cosmique), connu de la tradition théosophique<sup>3</sup>. Comme le genre humain forme un seul tout dans l'espace et dans le temps (le véritable « lieu » de ses destinées étant l'éternité<sup>4</sup>), les destinées passées (qui s'expriment dans les mythes de tous les peuples) annoncent les destinées futures ; celles-ci constituent une conséquence nécessaire de celles-là<sup>5</sup>. Dans *Orphée*, Ballanche constate et répète souvent : « L'avancement des destinées humaines est au prix d'initiations lentes, successives, mesurées »<sup>6</sup>. Autrement dit, l'humanité progresse à travers des cycles à la fois initiatiques et expiatoires, et étant donné que la société tient de l'ordre révélé, et par conséquent est en quelque sorte imposée à l'homme, ce trajet initiatique se traduit en changements sociaux et religieux, qui fournissent à l'homme de nouveaux cadres et moyens de perfectionnement.

Dans le contexte du sujet qui nous intéresse, il faut tout d'abord souligner deux choses. Premièrement, il y a chez Ballanche (comme l'a montré Arthur McCalla<sup>7</sup>) une influence évidente d'Antoine Fabre d'Olivet (1767-1825). Dans *l'Histoire philosophique du genre humain* (1824), ce dernier médite sur les rapports entre les trois principes (et en même temps les trois facultés humaines) qui régissent la vie, à savoir le Destin, la

---

majeure partie des *Œuvres complètes* de Ballanche, qui paraissent en 1830, puis 1833.

3 A. McCalla, *A romantic historiosophy : the philosophy of history of Pierre-Simon Ballanche*, Leiden–Boston, Brill, 1998, p. 225-230.

4 P.-S. Ballanche, *Palingénésie sociale. Prolégomènes*, [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Librairie de J. Barbezat, 1830, t. 3, p. 72.

5 P.-S. Ballanche, *Essai sur les institutions sociales dans leurs rapports avec les idées nouvelles*, [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Librairie de J. Barbezat, 1830, t. 2, p. 46-47.

6 P.-S. Ballanche, *Orphée*, [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Librairie de J. Barbezat, 1830, t. 4, p. 288.

7 A. McCalla, *A romantic historiosophy...*, *op. cit.*, p. 295-302.

Providence et la Volonté. La Chute, qui est à l'origine de cette division, a été aggravée par le meurtre d'Abel (Providence) par Caïn (Volonté). La Providence devant se retirer du monde, et Seth représentant le Destin, on assiste depuis à une lutte incessante entre les *hommes fatidiques* et les *hommes volitifs*. Le rétablissement de l'harmonie universelle exige une intervention divine par l'intermédiaire d'*hommes providentiels* comme Orphée, Moïse, Bouddha, Jésus, etc<sup>8</sup>.

Ballanche reprend dans une large mesure cette terminologie mais, alors que le système de Fabre d'Olivet tend à une harmonisation des forces respectives et ne privilégie aucune d'elles, la pensée de Ballanche s'articule plutôt suivant une logique progressiste, qui opère un passage du Destin à la Providence, du Vieil Orient à l'Occident, de la solidarité (qui punit l'homme coupable, mobilisant la société contre lui) à la charité (qui le relève et le fait progresser). Ainsi, Ballanche distingue d'un côté les hommes du Destin (par exemple Joseph de Maistre), c'est-à-dire les partisans d'un ordre social immuable et cruel, impliquant le système des castes (ayant ses racines en Inde, puis repris par les gnostiques et les pythagoriciens<sup>9</sup>), qui voient dans la vie un rêve pénible et une chaîne de malheurs, et de l'autre les hommes de la Providence, qui admettent l'action continue de la Providence dans le monde et la liberté de l'homme<sup>10</sup>.

À la fatalité des anciens et à la « force des choses » des modernes, Ballanche oppose donc l'homme libre créé à l'image de Dieu<sup>11</sup>. L'initiation suprême, comme en témoigne la visite de Tamiris dans le temple de

8 *Ibidem*, p. 296-297.

9 A. J. L. Busst, *L'Orphée de Ballanche: genèse et signification: contribution à l'étude du rayonnement de la pensée de Giambattista Vico*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 79-99.

10 P.-S. Ballanche, *Palingénésie sociale. Prolégomènes*, op. cit., p. 29-31.

11 *Ibidem*, p. 31-32.

Sais, dans *Orphée*, consiste en effet dans une large mesure à découvrir et assumer sa liberté et sa responsabilité<sup>12</sup>. Et dans ce sens, cette initiation ne peut être qu'une expérience individuelle, consciente et vécue de plein gré. Alors que les figures mythiques telles que Tantale, Sisyphe, Ixion ou les Danaïdes symbolisent la fatalité issue de la Déchéance primitive, qui a provoqué un « anathème inconnu et terrible »<sup>13</sup>, la figure de Prométhée représente « l'homme se faisant lui-même », luttant à la fois contre le Destin et la Providence<sup>14</sup>, et accomplissant paradoxalement le dessein de cette Providence. En effet, dans la *Vision d'Hébal*, retraçant les grandes étapes de l'évolution humaine, Ballanche écrit :

La liberté politique, un jour, naîtra de la liberté qu'enfante la régénération.  
La fatalité qui résulte de la déchéance va s'abolissant.  
Ainsi, d'abord, lutte de l'homme contre les forces de la nature.  
Puis, lutte de la liberté humaine contre le Destin.  
Puis, accord de la Providence et de la liberté humaine.  
Puis enfin, la charité substituée à la solidarité.<sup>15</sup>

Pour récapituler, chez Ballanche, les destinées de l'humanité avancent vers l'abolition de toutes les divisions provoquées par la Chute : entre les sexes féminin et masculin, les initiés et les initiateurs, la plèbe et le patriciat, l'Occident et l'Orient – les lois dures, absolues

---

12 P.-S. Ballanche, *Orphée*, *op. cit.*, p. 314-316. « Trois maximes sont le fondement de l'initiation et ces maximes, je les connaissais avant de me présenter. Les voici : Nul n'est digne de la vérité, s'il ne la découvre pas lui-même. Nul ne peut parvenir à la vérité, s'il ne parvient à la découvrir lui-même. Enfin nul n'est en état de comprendre la vérité, s'il n'a pas été en état d'y parvenir de lui-même. Dieu a tout fait en donnant le langage à l'homme : c'est la grande et universelle révélation du genre humain. Les prêtres de l'Égypte n'enseignent donc rien, parce qu'ils croient que tout est dans l'homme ; ils ne font qu'écarter les obstacles ». *Ibidem*, p. 315.

13 *Ibidem*, p. 401-405.

14 P.-S. Ballanche, *Palingénésie sociale. Prolégomènes*, *op. cit.*, p. 115-116.

15 P.-S. Ballanche, *La Vision d'Hébal*, éditée avec une introduction et des notes par A.-J.-L. Busst, Genève, Droz, 1969, p. 194-195.

et inflexibles (voulues jadis par la Providence) devant céder à la nouvelle loi de l'esprit et de l'amour annoncée par le christianisme et introduite dans la sphère civile par la révolution française<sup>16</sup>.

### *La perfectibilité de l'Humanité chez Leroux*

Le premier ouvrage majeur de Pierre Leroux, *De l'égalité*, paraît en 1838 ; huit années se sont donc écoulées depuis la publication de la première édition des *Œuvres complètes* de Ballanche. Il y est aussi question de l'émancipation de l'humanité, notamment par l'abolition progressive du système des castes : castes de naissance (correspondant à l'époque orientale) ; castes de patrie (formées à l'époque méditerranéenne) ; puis castes de propriété (datant de l'époque féodale)<sup>17</sup>. Il faut cependant ajouter que cette émancipation, due aux deux grands « destructeurs de castes » que sont Jésus et Bouddha<sup>18</sup>, n'a été que partielle ; elle attend toujours son accomplissement, étant donné que le capitalisme constitue encore le dernier stade de la féodalité. En effet, le prolétariat n'a fait que remplacer les esclaves et les serfs des époques passées<sup>19</sup>. Ceci dit, l'humanité est soumise à une éducation successive, comme le voulait Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)<sup>20</sup>, éducation synonyme de révélation – une « révélation éternelle et successive », dira Leroux dans *De l'humanité* (1840)<sup>21</sup>.

---

16 Au sujet de la révolution, Ballanche écrit : « Si elle se fût bornée à faire passer l'émancipation chrétienne de la sphère religieuse dans la sphère civile, elle n'aurait fait qu'accomplir la loi du progrès ». *Idem, Palingénésie sociale. Prolégomènes, op. cit.*, p. 262.

17 P. Leroux, *De l'égalité*, Boussac, Imprimerie de Pierre Leroux, 1848, p. 267.

18 *Ibidem*, p. 127-128.

19 P. Leroux, *Discours sur la situation actuelle de la société et de l'esprit humain*, Boussac, Imprimerie de Pierre Leroux, 1847, t. 1, p. 28.

20 P. Leroux, *De l'égalité, op. cit.*, p. 61, 261.

21 P. Leroux, *De l'humanité, de son principe et de son avenir*, Paris,



Or, comme il l'affirme dans ce même ouvrage, la perfectibilité, moteur de la révélation, était inconnue des Anciens et n'est donc qu'une découverte des modernes (Perrault, Fontenelle, Condorcet, Turgot, Saint-Simon, et Lessing justement). C'est en effet le Progrès de l'humanité qui a permis de changer les anciennes castes, dont le caractère fatal touchait et aliénait des classes entières de la société, en tâches et fonctions répondant aux facultés humaines<sup>22</sup>.

Il est possible de voir ici une similitude avec la pensée de Ballanche. Alors que le Vieil Orient opérait à l'aide des castes une division au sein même de la nature humaine, l'Occident progressiste transfère cette division au sein d'une seule et même nature humaine, toujours égale, et permet de voir dans les anciennes castes uniquement une gradation dans les facultés humaines<sup>23</sup>. Bien sûr, chez Leroux la question de l'émancipation de l'humanité dépasse le problème de l'inégalité et des castes. Elle est traitée en détail dès les années 30 dans l'article « De la doctrine de la perfectibilité » (paru dans la *Revue Encyclopédique* en 1833/1835)<sup>24</sup>, où Leroux expose les étapes successives de cette émancipation dans différents domaines (scientifique, littéraire et religieux). Puis il y revient, notamment dans son *Cours de phrénologie* (donné à Jersey) de 1853, où il est question des paradoxes qu'impliquent les théologies jésuite et janséniste, et de leurs effets politiques<sup>25</sup>.

---

Perrotin, 1845, t. 1, p. VII.

22 *Ibidem*, p. 87.

23 P.-S. Ballanche, *Palingénésie sociale. Prologomènes*, op. cit., p. 38-39, 343-344 ; *Idem, Orphée*, op. cit., p. 427.

24 *Anthologie de Pierre Leroux, inventeur du socialisme*, B. Viard (éd. critique), Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, 2007, p. 133-142.

25 *Ibidem*, p. 388-402. Le paradoxe principal pointé par Leroux consiste dans le fait que la théologie pessimiste d'Augustin, base du protestantisme et du jansénisme, a servi de moyen de lutte contre le despotisme, alors que la théologie optimiste de Pélagé, reprise par les jésuites, est devenue un instrument d'oppression politique.

Au demeurant, Leroux, bien qu'il n'ait pas le même penchant pour la théosophie que Ballanche, reprend les grandes lignes du même schéma des destinées humaines, se réclamant lui aussi de l'œuvre de Fabre d'Olivet dans son explication du « mythe d'Adam ». L'Adam éternel, c'est-à-dire l'Humanité dans son état virtuel, était un. La Chute, assimilée au péché originel, était une rupture de cette unité en moi et non-moi, et en même temps – une prise de conscience. Tout comme dans la tradition chrétienne, la chute du premier homme est une faute à la fois nécessaire (fatale) et heureuse :

Quel est le juge équitable qui condamnerait Adam ? On sent que Moïse ne le condamne pas. Moïse explique le progrès de l'humanité, son passage à l'état de connaissance, et se contente de l'expliquer. C'est pour lui un fait de genèse, qui a suivi la création ou l'émanation des êtres. De ce fait est sorti le mal. Moïse le dit ; mais on sent néanmoins dans son récit que ce fait était inévitable, qu'il était implicitement contenu dans la virtualité donnée à l'homme par le Créateur. L'homme n'était-il pas créé en effet pour la connaissance ? Certes, il était créé pour être semblable à Dieu ; car il avait été créé virtuellement à l'image de Dieu. Comment y a-t-il donc de sa faute à avoir accompli ce progrès nécessaire, à avoir suivi sa destinée ? Formé pour la lumière intellectuelle, comment est-il tombé au moment même où ses yeux se sont dessillés, comme dit la Bible, et se sont ouverts !<sup>26</sup>

Ainsi, l'Humanité est sortie de l'unité par Adam, provoquant le mal, c'est-à-dire la séparation, alors qu'en Jésus – qui n'est pas ici rédempteur unique, plutôt figure symbolique de l'Humanité – celle-ci retourne dans l'unité par la vertu de l'amour et de la solidarité. Nous insistons encore une fois sur le caractère nécessaire du péché originel, qui devient chez Leroux davantage *un fait de conscience* qu'un événement moral ou métaphysique. En effet, la séparation qu'il entraîne n'est autre qu'une distinction et une individualisation, qui ne sont

---

26 P. Leroux, *De l'humanité, de son principe et de son avenir*, Paris, Perrotin, 1845, t. 2, p. 62.

pas mauvaises en soi, et uniquement dans leur association à l'égoïsme. Ce qui fait qu'au moment où l'unité de l'Humanité sera retrouvée, les hommes ne cesseront pas d'être des individus distincts.

À y regarder de près, Ballanche ne donne pas d'autre signification à la chute primordiale, même s'il envisage différemment ses conséquences dans le détail : « Pour bien apprécier le dogme de la déchéance, il faut se le représenter comme la conquête de la conscience et de la responsabilité humaine »<sup>27</sup>. Ici aussi, la première faute de l'homme apparaît comme une *felix culpa* à la fois fatale et nécessaire, une étape inévitable du progrès humain. Ce n'est donc pas par hasard que Ballanche rattache la première sécession du peuple romain, de la plèbe, à l'acquisition de la conscience morale individuelle (les deux suivantes, car il y en a trois, devant apporter le droit au mariage et l'égalité civile)<sup>28</sup>. La réintégration de l'Homme cosmique ne peut donc s'opérer (forcément) qu'à la condition d'une séparation préalable, mais qui peut être comprise en termes de progrès, ayant des conséquences secondaires néfastes ou douloureuses.

### *Le développement de la « personnalité » chez Quinet*

Force est de constater que la pensée d'Edgar Quinet présente de nombreuses analogies avec les conceptions de Ballanche et de Leroux, même si elle s'en détache considérablement sur plusieurs points. Il faudrait bien entendu traiter les rapports avec l'un et l'autre auteur séparément. Néanmoins, nous essayons de situer

27 P.-S. Ballanche, *Palingénésie sociale. Prolégomènes*, op. cit., p. 74.

28 P.-S. Ballanche, *La Ville des Expiations et autres textes*, J. R. Derré (dir.), P. Michel (éd. critique), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 155 ; P.-S. Ballanche, *La Vision d'Hébal*, op. cit., p. 60.

Quinet dans le contexte du schéma principal qui nous intéresse : chute primitive fatale, séparation et prise de conscience, conséquences de la chute (notamment l'inégalité sociale et le système des castes), ensuite perspective d'une émancipation progressive et d'une réunification finale. Il faut remarquer premièrement que l'idée de Révélation est ici plus floue que chez Leroux, sans parler de Ballanche. Cette révélation et la chute qu'elle suppose d'habitude possèdent ici un caractère hypothétique et mythico-symbolique. Quinet en effet est davantage historien des religions, philosophe de l'histoire si l'on veut, inspiré de Johann Gottfried Herder (1744-1803) et Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854).

Cela dit, chez Quinet aussi, l'homme doit d'abord s'émanciper par rapport au monde naturel – car la première révélation s'opère en Inde justement par l'organe de la Nature. La première Loi religieuse, celle de Manou, annonce l'apparition des castes, chacune d'elles étant issue d'une autre partie du corps de l'être divin primordial :

La société orientale, formée à l'image de son dieu, se compose comme lui de parties subordonnées les unes aux autres. La première caste, celle des prêtres, est née de sa bouche ; la seconde, de ses bras ; la troisième, de ses cuisses ; la dernière, au teint noir, est formée de ses pieds. Comme en s'incarnant dans le monde physique il est tombé de chute en chute dans les formes les plus infimes de la nature, il fallait, par analogie, qu'il se trouvât une échelle, un abîme de dégradations continues dans la Genèse sociale. En un mot, les parties de l'État sont éternellement, immuablement assujetties les unes aux autres, ainsi que les membres visibles de la divinité même [...].<sup>29</sup>

Voilà l'une des grandes idées du *Génie des religions* : le principe religieux et les révolutions religieuses sont toujours (ou presque) à l'origine des institutions politiques et sociales. Par la suite, à travers les civilisations

---

29 E. Quinet, *Du génie des religions*, Paris, Charpentier, 1842, p. 234.

successives – Perse, Égypte, Israël, Grèce et Rome, a lieu l'évolution religieuse de l'humanité, qui consiste en une émancipation progressive de l'individu. Au centre de cette évolution se trouve la « personnalité », qui est l'objet des préoccupations de Quinet dès ses œuvres de jeunesse (dont *Histoire de la personnalité*, 1823)<sup>30</sup>, puis dans la traduction de la *Philosophie de l'histoire de l'humanité* de Herder (1827). Au déterminisme de l'Allemand, Quinet oppose la liberté humaine en tant que force motrice de l'histoire<sup>31</sup>. On peut constater que l'histoire religieuse de l'humanité, illustrée chez Quinet par les figures d'Ahasvérus (*Ahasvérus*, 1834), de Prométhée (*Prométhée*, 1838), ou encore de Merlin (*Merlin l'enchanteur*, 1860), commence par le panthéisme, synonyme de fatalité, d'impersonnalité, de fusion avec le monde de la nature, et au fur et à mesure qu'elle progresse, l'homme gagne de plus en plus de liberté, de conscience et d'autonomie. Chez Quinet, pas de réintégration finale prévue, mais à sa place un État laïc séparé des institutions religieuses, garantie de liberté de conscience et d'opinion<sup>32</sup>.

De ce point de vue, un rôle décisif est joué par la révélation du Dieu d'Israël, Dieu des solitudes désertiques, indépendant et libre vis-à-vis de la nature qu'il a créée – c'est par cette révélation que se trouve brisée la fatalité propre aux religions « naturelles » de l'Orient :

Ce n'est que dans le sein du peuple hébreu que date véritablement le génie de l'avenir, car son Dieu est libre : il peut, il veut, il élève, il change, il détruit, il se courrouce, il s'apaise. Ce qui a été cesse

---

30 W. Aeschmann, *La pensée d'Edgar Quinet: étude sur la formation de ses idées avec essais de jeunesse et documents inédits*, Paris / Genève, Éditions Anthropos / Georg, 1986, p. 135-162.

31 *Ibidem*, p. 215-221, 231-247 ; E. Fromentin, P. Bataillard, *Étude sur l'« Ahasvérus » d'Edgar Quinet*, B. Wright, T. Mellors (éd. critique), Genève / Paris, Droz, 1982, p. 27-40.

32 E. Quinet, *L'Enseignement du peuple*, [dans :] *Idem, Œuvres politiques*, Fr. Van Meenen et C<sup>ie</sup>, Bruxelles, t. 1, 1860.

d'être la règle inflexible de ce qui sera. Avec la personnalité divine, le miracle de la liberté éclate dans le monde, les vieilles institutions s'ébranlent, les temps jusque-là enveloppés se déroulent ; l'avenir, comme un livre fermé, s'ouvre enfin ; aussitôt l'homme se sent pressé de le feuilletter, il le dévore par avance.<sup>33</sup>

Le christianisme représente donc une nouvelle conscience religieuse, et annonce aussi une nouvelle réalité politique et sociale, qui se réalisera (tout comme chez Ballanche), mais uniquement de façon partielle (comme chez Leroux) dans la révolution française, qui marque (dans un certain sens du moins) la fin du monde religieux<sup>34</sup>. Cela résulte d'un nouveau paradoxe : la religion de la liberté, annoncée par la révolte de Prométhée, devait en effet se transformer en système oppressif et mortifère sous sa forme catholique médiévale. Ce qui fait, constate Quinet dans *L'enseignement du peuple* (1850), en méditant sur les exemples de l'Italie, de l'Espagne, du Portugal, de l'Irlande ou de la Pologne, et en mettant en garde la France, « qu'au seul point de vue temporel, tout peuple qui identifie sa destinée avec celle de l'Église romaine est un peuple perdu »<sup>35</sup>. Avant d'ajouter plus tard : « Je ne dis pas que les peuples catholiques, terrassés aujourd'hui, ne puissent ressusciter plus tard. Je l'espère, au contraire. Je dis seulement que cela ne s'est pas encore vu, qu'aucun n'a pu renaître et reflurir »<sup>36</sup>. C'est bien pour cela que, comme le disait Quinet dans son cours sur *L'ultramontanisme* (1844)<sup>37</sup>, la France, pour remplir sa vocation spirituelle universelle (autrement dit apporter à tout le monde le véritable

---

33 E. Quinet, *Du génie des religions*, op. cit., p. 370-371.

34 E. Quinet, « De l'Avenir des Religions », [dans :] *Revue des Deux Mondes*, 1831, t. 3, p. 117-119. La révolution française est aux yeux de Quinet la seule qui n'ait pas été entraînée par une révolution religieuse.

35 E. Quinet, *L'Enseignement du peuple*, op. cit., p. 127-128.

36 *Ibidem*, p. 282.

37 E. Quinet, *L'Ultramontanisme, ou l'Église romaine et la société moderne*, Paris, Hachette / Paulin, 1845, p. 78-83.

« catholicisme » fondé sur la liberté) doit quitter l'Église romaine, se séparer d'elle, et instituer l'État laïc en nouvelle religion (dernière transformation du principe religieux), servant de point de référence pour toutes les autres – celle peut-être qu'attendait et pressentait le Juif errant dans le mystère *Ahasvérus*<sup>38</sup>. Par contraste, pas de pluralisme religieux et pas de liberté de culte chez Leroux<sup>39</sup>, et uniquement une annonce – somme toute assez timide – de la République chez Ballanche<sup>40</sup>.

Nous voyons donc que la lutte entre la fatalité et la liberté peut avoir plus d'un nom, même si c'est bien un leitmotiv chez les grands penseurs religieux du XIX<sup>e</sup> siècle. Le paradoxe, aussi, bien sûr, réside dans le fait que toute philosophie de l'histoire et toute historiosophie (au sens large du terme) suppose un accomplissement auquel l'histoire est censée aboutir. Cela nous pousse à poser la question du caractère irrémédiable de ce scénario : est-il inévitable à la lumière du libre arbitre dont l'homme jouit ? La Providence atteint-elle toujours son but, comme la « Raison rusée » de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ? Une vision de l'histoire totale, où l'on connaît d'avance le point d'arrivée, laisse-t-elle une place quelconque (que ce soit au niveau ontologique ou au niveau interprétatif) à la liberté, même si elle « raconte » l'émancipation de l'humanité et le dépassement successif de toute forme de fatalité ?

Edgar Quinet attire l'attention sur les conséquences ambiguës, voire désastreuses, d'une telle façon d'envisager l'histoire, en l'occurrence l'histoire de la France. Dans le texte remarquable intitulé *Philosophie de*

---

38 E. Quinet, *Ahasvérus*, Paris, Au Comptoir des imprimeurs unis, 1843, p. 195.

39 P. Leroux, *D'une religion nationale, ou du culte*, Boussac, Imprimerie de Pierre Leroux, 1846, p. XII-XVIII, 140.

40 P.-S. Ballanche, *Palingénésie sociale. Prolégomènes*, *op. cit.*, p. 202-203.

*l'histoire de France*<sup>41</sup>, Quinet constate que les historiens français de son temps, voyant dans l'histoire un processus menant tout droit au triomphe de la liberté (république ou monarchie parlementaire), justifient de ce fait toutes les formes d'absolutisme et de despotisme qui ont finalement conduit à l'émancipation de la France. Ainsi, ils sacrifient cette même liberté qu'ils paraissent tellement chérir, car l'aboutissement étant parfait, tout ce qui y mène l'est aussi. La France par là devient infaillible, y compris la France de la croisade contre les Albigeois, celle de Richelieu et du Roi soleil. La réflexion de *Quinet sur la Philosophie de l'histoire de France*, témoignant d'une grande lucidité, et actuelle encore aujourd'hui à bien des égards, ajoute une dimension herméneutique à son œuvre d'historien, ou de... philosophe de l'histoire.

---

41 E. Quinet, « Philosophie de l'histoire de France », [dans :] *Revue des Deux Mondes*, vol. 9, n° 5 (1<sup>er</sup> mars 1855), p. 925-965.



## bibliographie

*Anthologie de Pierre Leroux, inventeur du socialisme*, établie et présentée par B. Viard, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, 2007.

Aeschimann W., *La pensée d'Edgar Quinet: étude sur la formation de ses idées avec essais de jeunesse et documents inédits*, Paris / Genève, Éditions Anthropos / Georg, 1986.

Ballanche P.-S., *Essai sur les institutions sociales dans leurs rapports avec les idées nouvelles*, [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Librairie de J. Barbezat, 1830, t. 2.

Ballanche P.-S., *Palingénésie sociale. Prologomènes*, [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Librairie de J. Barbezat, 1830, t. 3.

Ballanche P.-S., *Orphée*, [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Librairie de J. Barbezat, 1830, t. 4.

Ballanche P.-S., *La Ville des Expiations et autres textes*, éd. sous la dir. de J.R. Derré, introduction de P. Michel, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981.

Ballanche P.-S., *La Vision d'Hébal*, éditée avec une introduction et des notes par A.-J.-L. Busst, Genève, Droz, 1969.

Bénichou P., « Le grand œuvre de Ballanche : chronologie et inachèvement », [dans :] *Revue d'Histoire littéraire de la France*, sep.-oct. 1975, n° 5.

Busst A. J. L., *L'Orphée de Ballanche: genèse et signification: contribution à l'étude du rayonnement de la pensée de Giambattista Vico*, Bern, Peter Lang, 1999.

Cellier L., *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1971.

Fromentin E., Bataillard P., *Étude sur l'« Ahasvérus » d'Edgar Quinet*, éd. critique par B. Wright et T. Mellors, Genève / Paris, Droz, 1982.

Leroux P., *De l'égalité*, Boussac, Imprimerie de Pierre Leroux, 1848 [1838].

Leroux P., *De l'humanité, de son principe et de son avenir*, Paris, Perrotin, 1845, t. 1-2.

Leroux P., *D'une religion nationale, ou du culte*, Boussac, Imprimerie de Pierre Leroux, 1846.

Leroux P., *Discours sur la situation actuelle de la société et de l'esprit humain*, Boussac, Imprimerie de Pierre Leroux, 1847, t. 1.

McCalla A., *A Romantic Historiosophy: the philosophy of history of Pierre-Simon Ballanche*, Leiden Boston, Brill, 1998.

Quinet E., *Ahasvérus*, nouvelle éd., Paris, Au Comptoir des imprimeurs unis, 1843 [1834].

Quinet E., *Du génie des religions*, Paris, Charpentier, 1842.

Quinet E., *L'Ultramontanisme, ou l'Église romaine et la société moderne*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, Hachette / Paulin, 1845 [1844].

Quinet E., *L'Enseignement du peuple*, [dans :] *Idem, Œuvres politiques*, t. 1, Fr. Van Meenen et C<sup>ie</sup>, Bruxelles 1860.

Quinet E., « Philosophie de l'histoire de France », *Revue des Deux Mondes*, vol. 9, 1<sup>er</sup> mars 1855, n° 5 .

## **abstract**

### The destinies of humanity in Ballanche, Leroux and Quinet: between fatality and freedom

The 19<sup>th</sup> century, particularly in the conceptions of the evolution of humanity by Ballanche, Leroux or Quinet, seems to highlight the idea of freedom in its struggle with fatality, whether the latter is identified with natural forces or with social order rooted in political and economic reality. Indeed, the three mentioned authors conceive the destinies of humanity as a progressive emancipation. The purpose of this article is to study, following a comparative method oriented on the history of ideas, how the relationship between freedom and fatality is articulated in each of them. While the works of Ballanche, Leroux and Quinet present numerous analogies with regard to the process of emancipation of humanity, that of Quinet is distinguished by his idea of a secular State separated from the Churches, which is the final transformation of the religious principle.

## **keywords**



french romanticism, evolution of humanity,  
history of ideas, liberty, fatality

## **mots-clés**

romantisme français, évolution de l'humanité,  
histoire des idées, liberté, fatalité

## tomasz szymański

Maître de conférences à l'Institut d'Études Romanes de l'Université de Wrocław. Ses recherches portent essentiellement sur la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout celle du romantisme, dans ses rapports avec l'histoire des idées, la problématique philosophique et religieuse. Il s'intéresse aussi à la pensée dite post-séculière et à ses anticipations dix-neuviémistes. Son projet de recherche actuel concerne *L'idée de religion universelle dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, notamment à travers les œuvres de Pierre-Simon Ballanche, Pierre Leroux et Edgar Quinet. Il est l'auteur de l'ouvrage *La morale des choses. La théorie des correspondances dans l'œuvre de Charles Baudelaire* (Peter Lang, 2019).

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 12.01.2023 Accepted : 16.04.2023 Published : 30.09.2023	ÉTUDES	
ORCID : 0000-0002-2051-0003			
T. Szymański , « Les destinées de l'humanité chez Ballanche, Leroux et Quinet : entre fatalité et liberté », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 35, pp. 9-26. DOI : 10.4467/23538953CE.23.021.18471			
<a href="http://www.ejournals.eu/CahiersERTA/">www.ejournals.eu/CahiersERTA/</a>			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			

## ZOFIA STĘPIŃSKA-KUCZA

Université de Varsovie

« “Nous sommes biches” par vocation ».  
Vocation (?) d’une demi-mondaine d’après  
les mémoires de Céleste Mogador,  
de Cora Pearl et de Rigolboche

« **N**ous sommes biches<sup>1</sup>” par vocation »<sup>2</sup>, liti-  
on dans les mémoires de Marguerite Badel,  
dite Rigolboche, célèbre danseuse de cancan sous le  
Second Empire, mais que les agents de la police des  
mœurs n’hésitent pas à appeler « une prostituée »<sup>3</sup>.  
Ainsi, à travers la plume d’Ernest Blum, la vedette du  
Casino Cadet constate que le statut de femme entrete-  
nue est un choix délibéré fait par elle et ses consœurs.  
La juxtaposition du terme de vocation, qui signifie « in-  
clination, penchant particulier pour un certain genre de  
vie, un type d’activité »<sup>4</sup>, avec la vie d’une demi-mon-  
daine a sans doute dû choquer les lecteurs. Parmi les  
motifs qui poussent les jeunes filles sur la voie de la  
débauche, les contemporains de Rigolboche évoquent  
le plus souvent le manque de perspectives, le délaisse-  
ment parental, la misère et la naïveté, parfois aussi la

---

1 Le terme argotique « biche » désignait autrefois une femme entretenue.

2 E. Blum, L. Huart, *Mémoires de Rigolboche*, Paris, E. Dentu, 1860, p. 10. Les citations suivantes provenant de l’œuvre citée seront marquées à l’aide de l’abréviation MR, la pagination suivra le signe abrégé après la virgule.

3 *Registre des femmes galantes (1859-1860)*, Archives de la Préfecture de Police de Paris (APP/BB2), p. 46, <https://www.geneanet.org/registres/view/32130/45>.

4 Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vocation/82353>.

vanité, l'amour du luxe et la paresse<sup>5</sup>, mais l'inclination volontaire pour cette manière de vivre ne se trouve pas sur la liste. Les théoriciens du sujet, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, mettent les femmes vénales plutôt dans la position de victimes, des circonstances extérieures ou de leurs propres désirs vicieux, qui, malgré leur profonde démoralisation, ressentent de la honte et « savent qu'elles font mal »<sup>7</sup>. Dans le contexte de la prostitution, telle qu'elle est perçue à l'époque, « l'idée de plaisir, de jouissance des sens, des satisfactions »<sup>8</sup> est écartée, ce n'est qu'un travail dur et répugnant, exercé « en vue d'un gain »<sup>9</sup>.

Or, la vocation, avec ses fortes connotations religieuses, est associée à des notions telles que dévouement, désintéressement, prédestination, mission. Elle s'attache à l'activité artistique où elle devient synonyme du penchant inné combiné au talent, aux métiers qui « requièrent une forme d'ascèse [...] sans recherche de profit temporel »<sup>10</sup>, aux occupations dont l'exercice n'exige pas « l'esprit pratique »<sup>11</sup>. Certes, elle se décline

---

5 Voir A.-J.-B. Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration : ouvrage appuyé de documents statistiques puisés dans les archives de la Préfecture de police*, Paris, J.-B. Baillière, 1837, t. 1 et notamment Chapitre 1, § 10. « Quelle est la cause première de la prostitution », p. 89-102.

6 Voir par exemple F.-F.-A. Béraud, *Les filles publiques de Paris et la police qui les régit. précédées d'une notice historique sur la prostitution chez les divers peuples de la terre*, Paris, Desforges et Cie, 1839, t. 1 ou C. J. Lecour, *La prostitution à Paris et à Londres (1789-1877)*, Paris, P. Asselin, 1877.

7 A.-J.-B. Parent-Duchâtelet, *De la prostitution...*, *op. cit.*, p. 104.

8 Y. Guyot, *La prostitution*, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 6.

9 *Ibidem*.

10 G. Sapiro, « La vocation artistique entre don et don de soi », [dans :] *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007/3, n° 168, <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2007-3-page-4.html>.

11 J. P. Richter, *Sur l'éducation*, Mme Vve J. Favre (trad.), Paris, Librairie

souvent au féminin : de nombreux ouvrages consacrés à l'instruction des filles et des femmes développent leur réflexion autour de la notion de vocation maternelle, d'épouse ou d'amoureuse, en suggérant que la femme ne peut rien contre l'appel de sa nature douce et passive. Mais la cocotte n'est ni douce ni passive. Peut-on donc parler de la vocation d'une demi-mondaine ? Quelles idées cache la courte phrase de Rigolboche ?

Pour répondre à ces questions, nous avons décidé de diviser notre contribution en deux parties. La première présentera les arguments qui mettent en doute l'existence de la vocation des demi-mondaines, la seconde montrera ce que ce terme, si l'on peut l'utiliser, signifie vraiment, à savoir le désir de liberté. Notre corpus se composera des écrits de trois représentantes du demi-monde, qui ont décidé de publier leurs mémoires de leur vivant : Cora Pearl, de son vrai nom Eliza Emma Crouch ou Cruch (1835 ou 1837-1886)<sup>12</sup>, Céleste Mogador, de son vrai nom Élisabeth-Céleste Vénard, puis comtesse de Chabrillan (1824-1909) et Rigolboche, déjà citée, de son vrai nom Marguerite Badel (1842-1920).

Cora Pearl, la grande horizontale d'origine anglaise du Second Empire, a publié ses *Mémoires* en 1886, quelques mois avant sa mort. Souffrant d'un cancer de l'estomac et ayant perdu son charme, elle doit mettre en vente ses souvenirs à la fin de sa vie. Elle ne cache pas le vrai but de cette publication : elle écrit ces mémoires « pour avoir quelques billets et essayer de vivre »<sup>13</sup>. D'après les critiques, ses confidences ont

---

C. Delagrave, 1886, p. 140.

12 Voir G. Houbre, *Le livre des courtisanes : archives secrètes de la police des mœurs (1861-1876)*, Paris, Tallandier, 2006, p. 551.

13 C. Pearl, *Mémoires de Cora Pearl*, Paris, Jules Lévy, 1886, p. 17-18. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation MCP, la pagination suivra le signe abrégé après la virgule.

déçu le public qui attendait une « lecture pimentée »<sup>14</sup>, mais qui n'a obtenu que des passages « d'une banalité écœurante »<sup>15</sup>.

Les *Mémoires de Céleste Mogador*<sup>16</sup> ont satisfait un peu plus la soif de scandale : l'autrice y raconte sa vie « qui n'était pas celle d'un anachorète, bien au contraire »<sup>17</sup>. Effectivement, il s'agit de l'histoire de l'ascension sociale d'une fille de la classe ouvrière qui a réussi, tout d'abord, à parvenir au sommet de la hiérarchie prostitutionnelle, et ensuite à se faire le nom honorable de comtesse Lionel de Chabrillan.

Parus en 1860, les *Mémoires de Rigolboche* ne constituent pas une véritable autobiographie. Il s'agit plutôt d'un recueil d'anecdotes de derrière les coulisses et, comme le remarque Marie-Ève Thérénty, « le je intime ne paraît pas être le centre de [ce récit] »<sup>18</sup>. De plus, le livre serait le fruit de la collaboration entre les journalistes Ernest Blum et Louis Huart<sup>19</sup>, rédigé, selon Frédérique Loliée, sans une implication réelle de la part de Rigolboche elle-même<sup>20</sup>. Pourtant, l'ouvrage peut constituer une source intéressante pour la présente contribution : en oscillant entre l'ironie et la provoca-

---

14 « Lettre parisienne », [dans :] *Le Mémorial des Vosges*, 7 mars 1886, n° 2298, p. 1.

15 F. Xau, « Cora Pearl », [dans :] *Gil Blas*, 10 juillet 1889, n° 2446, p. 3.

16 Ses mémoires étaient censés se composer de 8 volumes ; pourtant, après la publication en 1854 des cinq premiers tomes, l'autorité judiciaire a empêché la suite de paraître. Rééditée en 1858, l'œuvre de Céleste de Chabrillan comprend dès lors 4 volumes.

17 L. Boniface, « Mémoires de Céleste Mogador – Mme Chabrillan contre La Librairie Nouvelle », [dans :] *Le Constitutionnel*, 30 juillet 1857, n° 211, p. 3.

18 M.-È. Thérénty, « Le récit de vie de vedette. L'invention d'un genre : Rigolboche, Thérèse, Paulus », [dans :] *Belphegor*, 2013, n° 11-1, <https://journals.openedition.org/belphegor/279>.

19 La participation de L. Huart à la rédaction du livre semble incertaine, voir : *Ibidem*.

20 Voir F. Loliée, *La fête impériale*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1926, p. 229.



tion, il s'attaque aux valeurs de la société bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle et tourne en dérision la moralité double de l'époque.

### *La mauvaise éducation*

La société patriarcale du XIX<sup>e</sup> siècle essaie de convaincre les femmes « que leur salut social ne peut se réaliser que dans le mariage »<sup>21</sup>, le foyer étant leur milieu naturel. Celle qui le quittera « pour remplir, bien ou mal, une vocation extérieure, [...] compromettra sa mission intérieure, sa mission féminine ; elle cessera d'être femme dans le sens élevé de ce grand mot »<sup>22</sup>. Certes, c'est un idéal prôné par la bourgeoisie du temps, transgressé par les représentantes des élites et impossible à réaliser par de nombreuses femmes issues des milieux modestes qui sont obligées de travailler, mais il finit par s'imposer comme dominant. D'après ce modèle, les femmes devraient occuper l'espace privé, l'espace public appartenant aux hommes. En dépassant cette frontière, la femme s'expose aux dangers du monde auxquels elle n'est pas préparée. Cependant, l'auteur des *Mémoires de Rigolboche* semble mettre en cause cette image parfaite de « l'ange du foyer » :

Aucune femme ne vient au monde vertueuse pourtant, elle le devient ou reste ce qu'elle était.

On a dit que la courtisane était un produit de la civilisation.

C'est une erreur.

C'est la femme honnête qui est un produit de la civilisation ! (MR, 34).

« Bravo ! Monsieur Blum, vous êtes bien un enfant corrompu et athée du XIX<sup>e</sup> siècle ! »<sup>23</sup>, se révolte à ces pro-

---

21 S. Schweitzer, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 88.

22 A.-E. de Gasparin, *L'Égalité*, Paris, Lévy Frères, 1869, p. 403.

23 J. Le Sire, « Un scandale littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle », [dans :] *La France littéraire, artistique, scientifique*, 1860, n° 40, p. 637.

pos l'un des critiques du temps. Et cette indignation est compréhensible : certes, la débauche existe, à l'époque on la considère comme « un mal nécessaire »<sup>24</sup>, mais l'idée de la choisir librement ou d'y prendre goût apparaît immonde. La société bourgeoise verrait volontiers dans chaque femme déchue la victime d'événements fâcheux, qui l'ont violemment chassée de la voie « naturelle » de la vertu. Et les femmes galantes inventaient volontiers des histoires pour « s'excuser de leur mauvaise conduite » (*MR*, 8). Cora Pearl peut en offrir un excellent exemple : elle raconte aux lecteurs son histoire de séduction fatale sous la forme d'un conte où elle joue le rôle du Petit Chaperon Rouge leurré par un loup. D'après ce récit, elle n'avait pas encore 14 ans lorsque, oubliée par sa bonne et se retrouvant toute seule dans la rue, elle a été abordée par un homme d'une quarantaine d'années.

– Où donc allez-vous comme ça, ma petite fille?

– Chez ma grand'mère, monsieur.

Cela commençait comme le conte de Perrault.

– Votre grand'mère habite-t-elle dans le quartier?

– Oh non, monsieur.

Il reprit.

– Je suis sûr que vous aimez les gâteaux.

Je rougis un peu, je souris, et ne répondis pas.

– Venez avec moi, je vous en donnerai.

Quelle aubaine! et comme il y a des gens aimables. C'est bonne maman qui va rire quand je lui conterai ma petite histoire! Qui sait si maintenant elle ne me laissera pas sortir seule? Il n'y a aucun danger. Je suis grande. Et je suivais le monsieur. Pourquoi ne l'aurais-je pas suivi? Je n'étais pas vicieuse [...] (*MCP*, 17-18)

La suite est stéréotypée : la naïveté de la jeune fille est abusée, la chasteté souillée, la destinée scellée. Dans ce fragment, Cora Pearl semble affirmer que l'enfant est par nature honnête, c'est le monde qui le corrompt.

---

24 A. Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Flammarion, 1982, p. 15.

Elle nie donc l'existence d'une vocation spéciale qui mènerait les filles vers les portes du demi-monde. De plus, le style du récit peut suggérer que cette histoire constitue un modèle universel du parcours des femmes publiques : les jeunes filles abandonnées par leurs proches seraient une proie facile pour le premier loup venu et, déshonorées par cette malheureuse aventure, elles n'auraient pas le choix. Cora Pearl reprend donc une idée courante à l'époque : ce sont les mauvaises rencontres, l'abandon parental et « une foule de circonstances »<sup>25</sup>, et non pas un penchant particulier, qui poussent les femmes vers le réseau prostitutionnel.

Le manque de protection familiale, et en particulier l'absence physique et affective de la mère, constitue un élément commun des mémoires de Céleste Mogador et de Cora Pearl. Les deux affirment avoir perdu leur père tôt, les deux disent détester le second époux de leur mère. Cora subit pleinement la séparation de sa maison natale : tout d'abord, elle est envoyée en pension en France, puis elle loge chez sa grand-mère « dont la maison était assez éloignée de celle de [ses] parents » (*MCP*, 12). Céleste Mogador, elle, consacre aux relations avec sa mère beaucoup plus d'encre, en décrivant les mésaventures provoquées par les mauvais choix de sa génitrice et l'indifférence qui s'établit progressivement entre elles. C'est dans ce délaissement maternel que Mogador voit l'origine de sa chute :

Cependant, contre ma mère, j'avais une force dans ce qui me restait de conscience : c'était le sentiment profond, que sans l'abandon où elle m'avait laissée, sans la jalousie qu'elle m'avait mise au cœur, je n'aurais jamais pris un parti si désespéré.<sup>26</sup>

---

25 A.-J.-B. Parent-Duchâtelet, *De la prostitution...*, *op. cit.*, p. 90.

26 C. de Chabrilan, *Mémoires de Céleste Mogador*, Paris, Librairie Nouvelle, 1858, t. 1, p. 224. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *MCM*, le numéro du tome et la pagination suivront le signe abrégatif après la virgule.

Lorsque Céleste décide d'entrer au lupanar, elle est toujours vierge. Pourtant, sa mère, après un court moment d'opposition, consent à l'immatriculation de sa fille au registre des prostituées. Celle qui devait la protéger – semble dire Mogador – a contribué à la déchéance morale de son enfant, celle qui avait l'obligation de l'éduquer n'a laissé se développer que son obstination et son audace. En fait, c'est le défaut d'éducation, cité parmi les causes de la prostitution<sup>27</sup>, qui conduit Céleste vers la dépravation. Dans tous les milieux, l'instruction des filles dépendait de la mère, qui avait « pour mission de leur inculquer les qualités qui définissent leur sexe et leur permettront de s'acquitter au mieux de leur rôle d'épouse et de mère, de maîtresse de maison ou de ménagère »<sup>28</sup>. La mère de Céleste échoue : elle néglige les besoins de son enfant et lui donne un mauvais exemple, en vivant en concubinage. Céleste finit donc par rejeter les rôles proposés aux filles de sa classe sociale :

On parla de me marier à un ouvrier, pour se débarrasser de moi. Je refusai ; l'homme dont on me parlait me déplaisait. Les ouvriers me faisaient peur. J'avais toujours présentes à la mémoire les scènes de l'insurrection de Lyon. [...] Je refusai, et ce n'est pas là ce que je regrette ; il me semble que je faisais bien en n'acceptant pas de me marier avec un honnête homme que j'aurais trompé ou rendu malheureux. (*MCM*, I, 211)

Cette attitude a scandalisé les critiques de l'époque : « Eh quoi ! une malheureuse fille est poussée dans le borbier de la prostitution par l'orgueil, – car elle n'a pas même l'excuse banale de la misère »<sup>29</sup>, s'écrie l'un des journalistes, et l'autre s'adresse directement

27 Voir F.-F.-A. Béraud, *Les filles publiques de Paris...*, op. cit., p. 23.

28 G. Houbre, *Histoire des mères et des filles*, Paris, Éditions de la Martinière, 2006, p. 8.

29 H. de Bouville, « Les mémoires de Céleste Mogador ; À M. H. de Villemessant », [dans :] *Figaro, journal non politique*, 1854, n° 5, p. 4.

à l'autrice : « Vous auriez pu travailler, et, par le travail, vous élever à la vertu ; mais cette voie était trop difficile à parcourir, et vous n'eûtes pas le courage de la prendre »<sup>30</sup>. Pourtant ce n'est pas la peur du labeur, ni la vocation à la luxure, qui pousse Mogador à entrer dans l'univers des amours faciles, mais la volonté de quitter sa maison familiale, son milieu et de construire sa propre destinée, une ambition jugée dangereuse à l'époque. De plus, elle a réussi, et c'est sa faute majeure : son ascension sociale apparaît aux yeux de ses contemporains comme un péché sans châtement.

Une femme de condition modeste, qui renonce à suivre le chemin convenu, menace l'ordre social établi, c'est pourquoi elle est renvoyée à sa marge. Mais si elle veut véritablement devenir la maîtresse de son sort, il lui faut des ressources. Sans l'argent, la liberté est hors de portée.

### *L'appel de la liberté*

« Mon indépendance fut toute ma fortune : je n'ai pas connu d'autre bonheur » (*MCP*, 356), affirme Cora Pearl vers la fin de son ouvrage. « Je ne serai heureuse que le jour où je pourrai vivre indépendante » (*MCM*, III, 307), soupire Céleste Mogador. Dans les *Mémoires de Rigolboche* les choses sont mises au clair :

L'indépendance a toujours été le premier besoin de l'homme, comme chez la femme, du reste.

[...]

La plupart de celles qui rompent avec la société, dite honnête, n'ont souvent pas d'autres raisons. Elles ont soif de liberté. Chez la grisette, l'ouvrière ou la fille de concierge, l'indépendance ne peut s'acheter qu'au prix de leur vertu, elles ne sont pas assez riches pour imiter les filles dotées qui épousent la liberté en prenant un mari.

Elles se conduisent mal pour respirer. (*MR*, 45-46)

---

30 D.-L. Eimann, « Les mémoires de Céleste Mogador ; À Monsieur H. de Villemessant, Rédacteur en chef du Figaro », [dans :] *Figaro, journal non politique*, 1854, n° 5, p. 4.

L'indépendance est le véritable but, et peut-être la véritable vocation d'une demi-mondaine, mais n'est accessible qu'aux insoumises. À l'époque, la liberté n'est pas facile à obtenir. Les femmes sont opprimées par les règles sociales autant que par leur propre toilette<sup>31</sup> : « le corset est une prison. Les moralistes ont cherché bien loin la cause de la débauche des femmes. Elles aiment l'air, c'est tout » (*MR*, 47), constate avec autorité Rigolboche, en comparant l'enlèvement de cet artifice vestimentaire à la rupture avec la rigidité du système bourgeois. Ce geste n'a rien d'anodin : les femmes qui désirent la liberté doivent se débarrasser des contraintes et s'adonner pleinement à sa recherche. Et celles qui ne disposent pas d'autre chose que de leur corps doivent en faire le sacrifice ultime. La prostitution ne constitue pourtant pas un remède universel à la misère ; au contraire, de nombreuses femmes entrées dans le réseau – grisettes, lorettes, filles en carte – se retrouvent dans une situation précaire. Seule la vraie courtisane, cette « prostituée suprême »<sup>32</sup>, peut se permettre de vivre sur un grand pied et jouir d'une pleine indépendance.

Dans le cas de la grande horizontale, l'argent obtenu de la part de ses protecteurs et admirateurs n'est pas une rémunération, mais le moyen pour une fin. Certes, la cocotte dépense une fortune pour s'acheter des voitures, des chevaux, des bijoux et des robes de chez Worth, mais ce ne sont pas que des caprices : le rôle de ces parures est avant tout d'augmenter la visibilité de leur propriétaire. Comme l'indique Richard Thomson : « Plus elle peut exposer ses charmes sur le marché – par le biais de sa réputation, son chic, son aura érotique –,

---

31 Voir S.-R. Marzel, *L'esprit du chiffon : le vêtement dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 279.

32 R. Thomson, « Les grandes horizontales », [dans :] *Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850-1910*, Paris, Flammarion, 2016, p. 184.

plus elle fera fortune pendant ses beaux jours, toujours limités »<sup>33</sup>. Quand une amie de Céleste Mogador s'offre une robe abricot pour 160 francs, une somme considérable, elle explique ainsi cette folie :

Je sais bien que j'aurais pu mieux employer mon argent; mais je veux aller au Ranelagh jeudi ; je vais avoir la robe et le mantelet pareils, un chapeau de paille de riz; on croira que j'ai fait fortune; on viendra causer avec moi. Si je n'avais pas quelque chose d'ébouriffant, on ne me ferait même pas danser. (*MCM*, II, 60)

Le succès et la célébrité – même simplement apparents – assurent aux demi-mondaines un flot constant de fonds qui leur sont nécessaires pour garder leur liberté. C'est pourquoi elles ne cachent pas, ou seulement très maladroitement, les noms de leurs amants : hommes politiques, héritiers des grandes fortunes, membres des familles royales et impériales, tous les grands noms sont bienvenus car ils contribuent à la notoriété de la courtisane. Dans ses mémoires, Cora Pearl n'hésite pas à citer leur correspondance, pleine de mots de tendresse, d'amour, de jalousie et de reproches. Céleste Mogador, de sa part, conseille de choisir attentivement ses relations : « Plus une femme a la réputation d'être facile, plus elle a besoin de se faire désirer » (*MCM*, II, 38).

Pourtant, la situation des demi-mondaines, dépendant avant tout de la taille de leur bourse, reste fragile :

Je sentais venir la misère ; pour moi, c'était la mort. [...] Je le savais ; je ne m'étais jamais fait illusion sur l'avenir des courtisanes. Sachant avec quel mépris on parlait de mes pareilles, je m'étais promis de me soustraire aux humiliations de la vieillesse. Je m'étais toujours dit que si à trente ans je n'avais pas un moyen d'existence indépendant, je trouverais un refuge dans le suicide. (*MCM*, IV, 81-81)

Le prix de la liberté est élevé : les grandes cocottes doivent lutter en permanence pour maintenir leur po-

---

33 *Ibidem*.

sition, et font face à la solitude et à l'angoisse. La perspective de la vieillesse sans ressources fait peur puisque, comme le souligne Rigolboche, « une des conditions implacables de notre vie, c'est la jeunesse » (*MR*, 49). Ces craintes suscitent donc une question essentielle : la condition incertaine de la demi-mondaine peut-elle assurer une vraie liberté ? Rigolboche se demande :

Ne sommes-nous pas plutôt les esclaves du plaisir que ses apôtres? notre gaieté n'est-elle pas quelquefois coupée par des larmes? et, en grattant un peu notre luxe, n'y trouve-t-on pas souvent le mot : misère? Nous recevons des ordres et nous obéissons, nous pouvons rarement suivre les conseils de notre cœur. (*MR*, 48)

En effet, il est difficile de distinguer où commence la véritable indépendance de la courtisane, et où elle finit. Les demi-mondaines ne sont-elles pas parfois obligées d'accepter des règles qui leur déplaisent ? Ne dépendent-elles pas des caprices de la mode et de la générosité de leurs amants ? N'ont-elles pas de désirs qu'elles s'interdisent ? Et puis, malgré leurs efforts, leur succès dans le demi-monde ne leur permettra pas d'entrer dans le grand monde : comme Céleste Mogador, elles seront toujours hantées par les stéréotypes, et leur ascension sociale par le mariage avec un noble n'effacera jamais leur passé<sup>34</sup>. Aurai-elles fait un autre choix, si elles l'avaient pu ? Cora Pearl ne semble pas avoir de regrets :

J'ai eu la vie heureuse. J'ai gaspillé énormément d'argent, je suis loin de me poser en victime ; j'aurais mauvaise grâce. J'aurais pu faire des économies mais la chose n'est pas facile dans le tourbillon où j'ai dû vivre. Entre ce qu'on doit faire et ce qu'on fait il y a toujours une différence. Ce n'est pas pour moi toute seule que je dis cela. Je ne me plains pas, je n'ai que ce que je mérite. (*MCP*, 2)

---

34 Voir V. Rounding, *Grandes horizontales : the lives and legends of Marie Duplessis, Cora Pearl, La Païva and La Présidente*, New York, Bloomsbury, 2004, p. 27.



Cora Pearl assume entièrement les conséquences de ses actes : elle va mourir endettée, mais elle est fière d'avoir vécu selon ses propres règles. Sa vocation de « biche » a été bien remplie.

## Conclusion

S'il est effectivement possible de parler de la vocation d'une demi-mondaine, il faut se rappeler que le terme ne signifie pas la vocation à la débauche, mais plutôt à l'insoumission et à la liberté. Or, le besoin d'indépendance n'est pas énuméré parmi les qualités souhaitées de la femme du XIX<sup>e</sup> siècle ; bien au contraire, les moralistes affirment que « ce qu'elle gagnerait en indépendance, elle le perdrait en puissance aussi bien qu'en charme et en dignité [...] »<sup>35</sup>.

Selon eux, le désir de liberté, chez une fille, n'est que le résultat d'une éducation ratée : sans surveillance maternelle, les vertus féminines telles que la piété et le dévouement cèdent la place aux instincts les plus bas. La chute morale est alors plus que sûre : « D'où vient cette déviation ? Pour les unes, de l'effroi que leur a inspiré une existence calme, mais obscure, heureuse, mais modeste ; violettes, au lieu de parfumer l'humble lit de mousse où elles s'étaient épanouies, elles ont voulu resplendir, imbéciles tulipes, au centre du parterre. Pour les autres, elle dérive d'une lassitude irréfléchie de leurs obligations [...] »<sup>36</sup>. Rejeter le sort paisible de la femme honnête, échapper à la vocation conjugale, et par conséquent à la soumission envers un homme, diriger librement sa vie, n'est pas normal ; c'est, selon les normes de l'époque, une aberration. C'est pourquoi les courtisanes ne peuvent pas être acceptées par la

---

35 A. Vinet, *L'éducation, la famille et la société*, Paris, Chez les éditeurs, 1855, p. 256.

36 E. Woestyn, « Le demi-monde », [dans :] *Figaro, journal non politique*, 1854, n° 11, p. 2.

bonne société et n'ont des chances de réussir que dans les décors du demi-monde. Peut-être ce rejet de la société n'a-t-il pas été si pénible qu'on le pourrait croire – leur besoin irrépressible de respirer librement y aurait sûrement été étouffé.

## **bibliographie**

Béraud F.-F.-A., *Les filles publiques de Paris et la police qui les régit. précédées d'une notice historique sur la prostitution chez les divers peuples de la terre*, Paris, Desforges et Cie., 1839, t. 1.

Blum E., Huart L., *Mémoires de Rigolboche*, Paris, E. Dentu, Librairie-Éditeur, 1860.

Boniface L., « Mémoires de Céleste Mogador – Mme Chabrillan contre La Librairie Nouvelle », [dans :] *Le Constitutionnel*, 30 juillet 1857, n° 211.

Bouville H. de, « Les mémoires de Céleste Mogador ; À M. H. de Villemessant », [dans :] *Figaro, journal non politique*, 1854, n° 5.

Chabrillan C. de, *Mémoires de Céleste Mogador*, Paris, Librairie Nouvelle, 1858, t. 1-4.

Corbin A., *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Flammarion, 1982.

Eimann D.-L., « Les mémoires de Céleste Mogador ; À Monsieur H. de Villemessant, Rédacteur en chef du Figaro », [dans :] *Figaro, journal non politique*, 1854, n° 5.

Gasparin A.-E. de, *L'Égalité*, Paris, Lévy Frères, 1869.

Guyot Y., *La prostitution*, Paris, G. Charpentier, 1882.

Houbre G., *Histoire des mères et des filles*, Paris, Éditions de la Martinière, 2006.

Houbre G., *Le livre des courtisanes : archives secrètes de la police des mœurs (1861-1876)*, Paris, Tallandier, 2006.

Lecour C. J., *La prostitution à Paris et à Londres (1789-1877)*, Paris, P. Asselin, 1877.

Le Sire J., « Un scandale littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle », [dans :] *La France littéraire, artistique, scientifique*, 1860.

Loliée F., *La fête impériale*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1926.

[s. n.], « Lettre parisienne », [dans :] *Le Mémorial des Vosges*, 7 mars 1886, n° 2298.

Marzel S.-R., *L'esprit du chiffon : le vêtement dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Berne, Peter Lang, 2005.

Parent-Duchâtelet A.-J.-B., *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration : ouvrage appuyé de documents statistiques puisés dans les archives de la Préfecture de police*, Paris, J.-B. Baillière, 1837, t. 1.

- Pearl C., *Mémoires de Cora Pearl*, Paris, Jules Lévy, 1886.
- Registre des femmes galantes (1859-1860)*, Archives de la Préfecture de Police de Paris (APP/BB2).
- Richter J. P., *Sur l'éducation*, Mme Vve J. Favre (trad.), Paris, Librairie C. Delagrave, 1886.
- Rounding V., *Grandes horizontales : the lives and legends of Marie Duplessis, Cora Pearl, La Païva and La Présidente*, New York, Bloomsbury, 2004.
- Sapiro G., « La vocation artistique entre don et don de soi », [dans :] *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007/3, n° 168, <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2007-3-page-4.htm>.
- Schweitzer S., *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.
- Thérenty M.-E. « Le récit de vie de vedette. L'invention d'un genre : Rigolboche, Thérèse, Paulus », [dans :] *Belphegor*, 2013, n° 11-1, <https://journals.openedition.org/belphegor/279>.
- Thomson R., « Les grandes horizontales », [dans :] *Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850-1910*, Paris, Flammarion, 2016.
- Vinet A., *L'éducation, la famille et la société*, Paris, Chez les éditeurs, 1855
- Woestyn E., « Le demi-monde », [dans :] *Figaro, journal non politique*, 1854, n° 11.
- Xau F., « Cora Pearl », [dans :] *Gil Blas*, 10 juillet 1889, n° 2446.

## **abstract**

« "Nous sommes biches" par vocation ».  
Vocation (?) d'une demi-mondaine d'après  
les mémoires de Céleste Mogador, de Cora  
Pearl et de Rigolboche

The present paper aims to explore the topic of the vocation of a courtesan in the 19th-century France, by analyzing memoirs of three demi-mondaines of the time: Céleste Mogador, Cora Pearl and Rigolboche. Does such a vocation exist ? If yes, how can we define this notion ? The first part tries to show that prostitution isn't chosen by women because of their inclination to debauchery, but is the result of the failed education and parental abandonment. The second part focuses on the importance of independence in the courtesan's life, as a part of their vocation, and the manner to gain it.

## **keywords**



vocation, courtesan, prostitution, memoirs, liberty

## **mots-clés**

vocation, demi-mondaine, courtisane, mémoires, liberté

## zofia stępińska-kucza

Zofia STĘPIŃSKA-KUCZA, chargée de cours à la Chaire d'études italiennes de l'Université de Varsovie. Ses recherches actuelles portent sur la mode vue comme un phénomène social et culturel (arts et littérature).

PUBLICATION INFO		
<b>Cahiers ERTA</b>	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 06.02.2023 Accepted : 19.04.2023 Published : 30.09.2023	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0002-9208-2984		
Z. Stępińska-Kucza, « ' "Nous sommes biches" par vocation ' . Vocation (?) d'une demi-mondaine d'après les mémoires de Céleste Mogador, de Cora Pearl et de Rigolboche », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 35, pp. 27-44. DOI : 10.4467/23538953CE.23.022.18472		
<a href="http://www.ejournals.eu/CahiersERTA/">www.ejournals.eu/CahiersERTA/</a>		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA

Université d'Opole

Les dames et leurs bonnes :  
trois modèles interactionnels  
chez les Goncourt, Zola et Maupassant

Cuisinière, habilleuse, femme de chambre, livreuse d'achats. Gardienne des enfants, voire leur ancienne nourrice. Dépositaire, volontaire ou non, de tous les secrets de la maison, même les plus honteux. Que d'avatars pour désigner un être dont la situation est définie par le *Grand Larousse universel du XIX<sup>e</sup> siècle* par la formule laconique : « personne au service et aux gages d'une autre personne »<sup>1</sup>. La domestique, appelée aussi servante ou bonne à tout faire, n'a jadis joué, dans la production artistique et littéraire, que des rôles « subalternes et majoritairement comiques »<sup>2</sup>. Or, au XIX<sup>e</sup> siècle, représentante d'un groupe qui constitue en France entre 8 % et 15 % de la population active<sup>3</sup>, elle devient un personnage omniprésent dans le roman, et surtout dans ce que Philippe Hamon appelle « la veine "sérieuse" réaliste »<sup>4</sup>.

Toute indispensable qu'elle soit du point de vue diégétique, la bonne reste pourtant, dans bon nombre de romans, un personnage secondaire, muet et presque

---

1 P. Larousse (dir.), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, 1870, vol. 6, p. 1051.

2 P. Hamon, A. Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France 1814-1914*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, vol. 1, p. 282, entrée « Domestique ».

3 Cf. M. Beal, *Histoires de la domesticité en Rhône et Loire (1848-1940)*, Paris, ENS Editions, 2019, p. 15.

4 *Ibid.*

transparent, sans description physique ni psychologique ; une sorte d'ombre, qui est toujours là mais dont on remarque à peine la présence. Si, après 1850, elle accède enfin au rang de personnage principal avec *Germinie Lacerteux* des Goncourt ou avec *Félicité d'Un cœur simple* de Flaubert, il faudra pourtant attendre le fameux *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau (1900) pour qu'elle devienne vraiment le « je » de la narration. Or, même en tant que personnage de premier plan, étant donné qu'elle est « « toujours représentée [...] par ceux-là même qui l'[...] emploient, les écrivains bourgeois »<sup>5</sup>, la figure de la bonne est « vue avec au pire un mépris de classe misogyne, au mieux une condescendance amusée. Éternelle victime des circonstances, des hommes de sa classe ou [...] de ses patrons [...], la domestique de littérature est généralement naïve, puis rapidement enceinte contre sa volonté, et finit dans la misère lorsqu'elle ne s'adonne pas à des formes de prostitution »<sup>6</sup>.

Un tel portrait est susceptible d'engendrer des questions sur sa véracité et la part de préjugé qu'il contient, la servante y tournant en une création quasi-fantasmagorique : « Loin de témoigner uniquement de réalités sociales observables, les œuvres placent le serviteur [et, en l'occurrence, la servante – A. K.-W.] dans un horizon mêlant réalisme et imaginaire. C'est que, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, le serviteur cristallise des hantises parfois érigées en fantasmes [...]. Si serviteur est à la fois une condition dont on peut étudier la pénibilité, un métier régi par des codes et appris dans des manuels, et un statut social, c'est l'interaction

---

5 M. Vuillermet, *Bonnes à tout faire, même dans le roman*, article du blog littéraire <https://www.maryse-vuillermet.fr/articles/les-bonnes/> [consulté le 12/10/2022].

6 M. Beal, *Histoires de la domesticité en Rhône et Loire (1848-1940)*, *op. cit.*, p. 11.



avec les maîtres et l'inscription des relations de pouvoir complexes dans les corps qui révèlent au mieux toutes les ambiguïtés des situations »<sup>7</sup>.

Le présent texte se penche sur trois cas de cette « interaction avec les maîtres » (en l'occurrence, avec les maîtresses), analysés dans une perspective approchée de la sociocritique : nous tâcherons de comparer certains éléments de la situation sociale des servantes et de leurs rapports avec leurs maîtresses avec le stéréotype en vigueur à l'époque décrit par l'entrée « Domestique » du *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse et par la critique contemporaine. Ainsi, à l'exemple de Germinie Lacerteux, personnage éponyme du roman des Goncourt, nous nous pencherons sur le degré de familiarité bonne/maîtresse et la question de la maladie de la servante ; Céleste, bonne de Renée Saccard dans *La Curée* d'Émile Zola, nous fera réfléchir sur la liberté de la servante et l'objectif prémédité de son service ; enfin, Rosalie, domestique de Jeanne de Lamare dans *Une Vie* de Guy de Maupassant, nous démontrera un singulier renversement des rôles dans le couple servante/maîtresse qui contredit les principes fondamentaux d'engager un(e) servant(e).

Dans la préface de leur roman, les Goncourt avertissent les lecteurs potentiels du caractère documentaire de leur ouvrage dont l'effet peut « contrarier [l]es habitudes [du lecteur] et nuire à son hygiène »<sup>8</sup>. En effet, en faisant d'une bonne le personnage principal du roman, ses auteurs ont bouleversé les habitudes littéraires de l'époque ; l'infraction est d'autant plus grave que, premièrement, cette héroïne insolite est loin d'être

---

7 S. Crinquand, M. Joseph-Vilain, V. Morisson, « Introduction », [dans :] *Textes et contextes*, 2017, n°12-2, <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1696> [consulté le 23/04/2023].

8 E. et J. de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103286n/f4.item>, p. V [consulté le 18/10/2022]. Désormais dans le texte : GL, numéro de la page.

un modèle de comportement désiré chez une bonne, et que, deuxièmement, son histoire s'inspire de faits réels<sup>9</sup>. Le roman prend la forme de la biographie d'une femme du peuple venue tenter fortune dans la capitale, ce qui constitue un parcours modèle de la servante : « La plupart des bonnes viennent de couches sociales modestes et rurales. [...] Pour les jeunes femmes, le travail de domestique [...] est le seul moyen d'accéder à une activité rémunératrice ne nécessitant ni formation, ni capital de départ propre [...]. [Il est] associé à une mobilité [...] : "[p]rendre une place" implique presque toujours de changer de lieu »<sup>10</sup>.

La biographie de Germinie est tissée d'une série de tableaux, de scènes, de croquis montrant l'existence d'une femme mélancolique, hystérique et alcoolique, mère clandestine d'une enfant naturelle, voleuse qui a failli devenir meurtrière ; bref, le livre suit « étape par étape sa déchéance physique et morale jusqu'à la mort à l'hôpital et l'ensevelissement dans la fosse commune »<sup>11</sup>. Un aspect auquel la moralité du XIX<sup>e</sup> siècle est particulièrement sensible s'ajoute à son portrait : Germinie est une amoureuse éhontée, en proie à un instinct sexuel inassouvi, toujours brûlant de désirs qu'elle n'hésite pas à satisfaire, se laissant exploiter cyniquement par son amant Jupillon. Ainsi, d'une part, l'amour pour un homme est, dans ce roman, démythifié et

---

9 Les Goncourt se sont inspirés de l'histoire de leur bonne Rose Malingre dont ils n'avaient découvert la double vie qu'après 25 années de service.

10 M. König, *La domesticité en Europe XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, [dans :] EHNE – Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe, <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/genre-et-europe/gagner-sa-vie-en-europe/la-domesticit%C3%A9-en-europe> [consulté le 14/04/2023].

11 C. Becker, « Le personnage de Germinie Lacerteux ou comment tuer le romanesque », [dans :] J.-L. Cabanès (dir.), *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, p. 181-190.

dépoétisé<sup>12</sup> ; de l'autre, la bonne incarne un des préjugés bourgeois de son temps où « une avalanche de discours et de figures nourrissent ses fantasmes sur la sexualité débordante et dépravée des femmes du peuple »<sup>13</sup>.

Or, la part de cliché finit là, car le portrait de la relation de Germinie avec sa maîtresse, Mlle de Varandeuil, une vieille aristocrate déclassée, n'est point conforme au stéréotype en vigueur. D'abord, ce qui surprend, ce sont les sentiments de Germinie envers sa maîtresse : de l'affection sincère, une loyauté absolue, « un sentiment pieux, presque religieux » (*GL*, 164) la poussant à cacher sa vie clandestine à Mlle de Varandeuil qui ne l'apprendra qu'après la mort de sa bonne. En effet, Germinie maintient un « mensonge d'apparences » et joue une « horrible comédie » (*GL*, 164) : aux yeux du quartier, elle est « la domestique qui sert honnêtement une personne honnête » (*GL*, 78-79), soucieuse du confort de la vieille dame, attentive à tous ses besoins, énergique et débrouillarde. Mlle de Varandeuil la perçoit également de la sorte, mêlant à son contentement du service un sentiment quasi-maternel pour sa bonne qu'elle considère comme « le Dévouement qui devait lui fermer les yeux », « sa dernière amie », voire « une fille d'adoption » (*GL*, 137-138). De plus, Germinie, douée d'une certaine intelligence, s'est « [...] dégrossie, [...] formée, [...] ouverte à l'éducation de Paris. [...] Elle savait plaisanter. Elle comprenait un jeu de mots » (*GL*, 206), grâce à quoi, auprès de sa maîtresse, elle fait office plutôt de dame de compagnie que de bonne ordinaire.

Cette relation chaleureuse surprend étant donné que, « [a]u cours du XIX<sup>e</sup> siècle, [...] s'opèr[e] une distanciation sociale et une transformation du rapport

---

12 Cf. *Ibid.*, p. 183.

13 C. Dauphin, « V. Piette, *Domestiques et servantes. Des vies sous condition. Essai sur le travail domestique en Belgique au 19<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2000, 521 p. », [dans :] *Clio*, 2003, n°17, p. 281-284.

à la domination. Les domestiques cessent de faire partie de la famille »<sup>14</sup>. Germinie est certainement un membre de la famille pour Mlle de Varandeuil, comme le prouve son souhait que Germinie lui « ferme les yeux », donc reste avec elle jusqu'à sa mort, ce qui n'est pas conforme à l'article 1780 du Code civil entraînant « l'impossibilité juridique pour un domestique d'engager ses services à vie »<sup>15</sup>. Cependant, Germinie trouve ce souhait naturel, et s'en voit même honorée, étant très jalouse d'une éventuelle remplaçante : « Une autre bonne ! À cette idée, elle [...] croyait déjà voir quelqu'un lui voler sa maîtresse » (*GL*, 59-60).

Mais c'est dans les circonstances liées à la maladie que les deux protagonistes des Goncourt s'écartent le plus du stéréotype. Le Code est clair à cet égard : « Si, par suite de maladie, le domestique est empêché de travailler, le maître ne lui doit pas de gages aussi longtemps que dure sa maladie. [...] Non seulement le maître ne doit aucun prix à son domestique pour tout le temps qu'il est resté malade, mais encore il ne lui doit même pas des soins »<sup>16</sup>. Or, lorsque Germinie contracte une pleurésie suite à une nuit passée à guetter Jupillon sous la pluie, c'est sa maîtresse qui l'aide à exécuter les tâches domestiques, qui se charge ensuite de faire venir le médecin, de payer les médicaments, de l'emmener à la campagne pour la guérir et enfin de la transporter à l'hôpital car la cure n'a aucun effet. Plus encore, elle augmente les gages de sa bonne et lui fait « [d]es petits cadeaux journaliers » (*GL*, 163). Ignorant, dans la maladie de Germinie, la part de sa psyché épuisée par sa « vie de désordre et de déchirement » (*GL*, 163), la vieille demoiselle console sa domestique, la gronde

---

14 M. König, *La domesticité en Europe XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, *op. cit.*

15 P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, *op. cit.*, p. 1051.

16 *Ibid.*, p. 1052.

doucement et la soigne de son mieux. Elle va régulièrement voir Germinie à l'hôpital, et, après sa mort, elle se charge des frais de l'enterrement et paie les dettes de sa bonne. Ayant appris la vérité sur la vie de Germinie, d'abord extrêmement blessée, furieuse et profondément déçue, elle finit par pardonner, et le geste symbolique de s'agenouiller dans la neige au bord de la fosse commune apporte à l'une et à l'autre comme un apaisement, un pardon et une réconciliation éternelle. On est donc bien loin du cliché de la maîtresse trompée par sa bonne, et la critique a raison de constater que « le serviteur est au cœur d'un dispositif qui met les schémas sociaux à l'épreuve des singularités individuelles »<sup>17</sup>.

Telle n'est point la fin de la relation de Renée Saccard et de sa bonne Céleste dans *La Curée* de Zola. Mariée sans amour à un parvenu, Renée mène une vie à outrance, dépensant des milliers de francs en toilettes, bijoux et divertissements ; Céleste – dont on ne connaît que le prénom et on ignore totalement l'apparence physique, ce qui fait d'elle un des personnages « transparents » susmentionnés – est une femme de chambre parfaite : « [...] très méthodique, [elle] rangeait les robes [...], les étiquetait, mettait de l'arithmétique au milieu des caprices [...] de sa maîtresse, tenait la garde-robe dans un recueillement de sacristie et une propreté de grande écurie. [P]as [...] un chiffon ne traînait »<sup>18</sup>.

*Le Grand Larousse* observe que « [l]a servante [est] initiée à tous les secrets de l'alcôve, aux vices du monsieur et aux froideurs de madame [...] »<sup>19</sup>. Ainsi, lorsque Renée entre dans une relation quasi-incestueuse avec son beau-fils Maxime, suite à quoi ses dépenses deviennent exorbitantes, Céleste, discrète et serviable, est de la partie presque dès le début de l'affaire :

---

17 S. Crinquand, M. Joseph-Vilain, V. Morisson, « Introduction », *op. cit.*  
18 É. Zola, *La Curée*, Paris, Fasquelle, 1978, p. 247. Désormais dans le texte : C, numéro de la page.

19 P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 1053.

Céleste [...] était devenue leur complice, naturellement. Un matin qu'ils s'étaient oubliés au lit, elle les y trouva, et garda son flegme de servante au sang glacé. Ils ne se gênaient plus, elle entra à toute heure, sans que le bruit de leurs baisers lui fit tourner la tête. Ils comptaient sur elle pour les prévenir en cas d'alerte. (C, 272)

Son « sang glacé », son allure pondérée et réservée la rendent particulièrement « précieuse » (C, 192) pour Renée, impétueuse et peu rationnelle, se jetant sans réfléchir dans les aventures les plus risquées de sa vie tourbillonnante et enfiévrée. Chez la jeune épouse de Saccard, égoïste absolue, la gratitude pour la discrétion de sa femme de chambre finit par tourner en une affection « maternelle » (C, 418) pour Céleste, affection que la bonne, toujours correcte et respectueuse, ne semble pas partager, même si elle manifeste parfois une certaine sympathie pour sa maîtresse. Sur la base de la fidélité et du dévouement de Céleste, Renée se fait de sa bonne une image tout à fait idéalisée qu'elle chérit surtout au moment où Maxime la quitte pour épouser une riche héritière :

[I]l vint un moment où Renée n'eut plus que sa femme de chambre à aimer. [...] Peut-être se trouvait-elle [...] touchée par la fidélité de cette servante, de ce brave cœur dont rien ne semblait ébranler la tranquille sollicitude. Elle la remerciait [...] d'avoir assisté à ses hontes, sans la quitter de dégoût. (C, 419)

Or, le lecteur n'est point dupe de la situation : le « singulier sourire » (C, 419) par lequel la bonne répond aux effusions de tendresse de Renée laisse deviner un deuxième fond dans l'attitude de Céleste. En effet, un jour, sans crier gare, celle-ci annonce à Renée qu'elle renonce au service et retourne dans son pays où elle envisage d'acheter une petite mercerie et de s'y établir. Renée, foudroyée, essaie de la retenir en lui offrant de doubler ses gages, mais Céleste s'avère implacable : « Voyez-vous, madame, [...] vous m'offririez tout l'or du Pérou, que je ne resterais pas une semaine de plus » (C, 418). Et elle s'en va tranquillement, « sans

se retourner » (C, 422), réalisant ainsi son droit à la liberté garanti par la Code civil : « La domesticité, de nos jours, résulte d'un contrat librement consenti de part et d'autre, pouvant être à chaque instant résilié ; [...] chacun d'eux [...] reste libre de quitter l'autre, si le maître peut toujours congédier le serviteur, le serviteur peut aussi quitter le maître quand bon lui semble »<sup>20</sup>. Loin d'agir sur un coup de tête, Céleste met en œuvre un plan qui s'avère être mûri depuis longtemps ; n'avait-elle pas dit un jour à Renée : « j'ai bien d'autres idées en tête, j'ai mon plan, vous verrez plus tard » (C, 298-299) ? Cette planification soignée prouve, d'une part, son intelligence, son sens de l'économie et sa capacité d'arranger son avenir, et de l'autre, son égoïsme et son calcul sans scrupules : en entrant au service de Mme Saccard, elle s'était promis de rester silencieuse et loyale, ne jamais rien commenter et supporter sa besogne assez longtemps pour pouvoir amasser la somme nécessaire pour s'établir. Son dessein confirme que « [p]our les jeunes femmes, le travail de domestique était souvent un emploi de transition jusqu'au mariage »<sup>21</sup> ; si, en l'occurrence, l'ancienne bonne ne se marie pas, elle va pourtant s'émanciper, franchir un échelon de la hiérarchie sociale, ce qui l'enhardit au point qu'elle n'hésite pas à exprimer ses vrais sentiments pour sa maîtresse dans cette phrase truculente : « Moi, madame, je n'aurais pas compris la vie comme vous. [...] Est-il possible qu'on soit si bête pour les hommes ! » (C, 421).

Le troisième couple à analyser est celui de Jeanne de Lamare et sa servante Rosalie, personnages d'*Une Vie* de Maupassant. Avec Rosalie vient en scène une bonne qui, ayant d'abord nui au bien-être de sa maîtresse, revient quelques décennies plus tard dans un rôle totalement différent, celui de protectrice et de

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> M. König, *La domesticité en Europe XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, op. cit.

salvatrice d'une femme indolente face à toutes sortes de malheurs. Sœur de lait de sa maîtresse, Rosalie est son contraire psychologique : face à une Jeanne naïve, sentimentale et fantasque, telle une sœur cadette d'Emma Bovary, la jeune paysanne normande paraît un modèle de droiture, de bon sens et de pragmatisme. Cela ne la protège pourtant pas : tout comme le décrit le *Grand Larousse universel* (« La servante [...] deviendra, selon toute probabilité, surtout si elle est jeune et gentille, la concubine de son maître »<sup>22</sup>), elle a la malchance d'être remarquée par Julien de Lamare, le mari de Jeanne. Cette dernière ne représentant pour lui qu'une occasion de s'enrichir grâce à sa dot, il fait de la bonne son amante, dont il aura un fils. Jusque-là, l'histoire correspond parfaitement au stéréotype : « La résistance n'est pas grande. C'est son maître, et il est fort. [...] La voilà enceinte. Grand orage. [...]. La voilà chassée [...] »<sup>23</sup> ; or, par la suite, Jeanne, désillusionnée déjà quant au caractère de son mari, un rustre sans honneur ni scrupules, est prise de pitié pour la malheureuse fille et, contrairement à l'usage, elle lui offre une ferme en guise de dot et lui trouve un mari. L'ironie du sort veut que, des deux mariages arrangés, celui de la bonne s'avère beaucoup plus réussi que celui de la maîtresse : mal aimée, négligée et trompée plusieurs fois par Julien, traitée par lui presque comme une aliénée, Jeanne est ensuite ruinée par son fils Paul qui n'hésite pas à lui demander constamment de l'argent, faisant alterner supplices et menaces. Lorsqu'elle perd tout espoir et meurt presque de chagrin, à sa grande surprise, elle retrouve à son chevet Rosalie, mais une Rosalie tout à fait différente : raisonnable et sage, parfaite ménagère et femme d'expérience qui saura bien gérer sa propre vie et celle de son ancienne maîtresse

---

22 P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 1053.

23 *Ibid.*



qui éveille en elle une pitié attendrie : « Pardi, est-ce que j'allais vous laisser comme ça, toute seule, maintenant ! » (V, 250).

Rosalie rentre ainsi, de son propre gré, au service de Jeanne. Si le Code civil précise que « le domestique s'engage à faire, moyennant un salaire déterminé à l'avance, telle ou telle besogne d'une maison [...] »<sup>24</sup>, cette domestique, se sachant plus riche que sa maîtresse, refuse de se faire payer et fixe elle-même ses tâches qui comprennent tout l'entretien de la maison et de la personne de Mme de Lamare, de la cuisine jusqu'aux affaires financières négligées depuis longtemps : « Rosalie, en huit jours, eut pris le gouvernement absolu des choses et des gens du château. Jeanne, résignée, obéissait passivement » (V, 254). L'indolence, le manque de volonté, l'ignorance des côtés pratiques de la vie chez la maîtresse trouvent leur contrepoint dans l'énergie, le savoir-faire et le sens du devoir de la bonne, suite à quoi il s'opère comme une inversion des rôles des deux femmes : au bout d'un certain temps, c'est Rosalie qui n'hésite pas à gronder Jeanne comme une enfant désobéissante lorsque celle-ci veut envoyer clandestinement de l'argent à son fils prodigue. Sans Rosalie, Jeanne n'aurait eu aucune chance de survivre et de résoudre ses problèmes d'argent ; il est donc fort logique que ce soit à Rosalie que le narrateur confie la tâche de clore l'histoire par une phrase devenue archiconnue et dont la simplicité renforce encore la véridicité : « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit » (V, 298).

Trois servantes, trois maîtresses, trois relations : une bonne dévouée mais peu sincère servant une vieille demoiselle honnête, quoiqu'un peu rude ; une bonne correcte mais parfaitement calculatrice, accompagnant une maîtresse qui agit comme une enfant gâtée ; enfin,

---

24 *Ibid.*, p. 1052.

une domestique d'abord coupable, mais fidèle et ayant un grand cœur, qui sauve sa maîtresse peu débrouillarde : quelles conclusions peut-on en tirer dans la perspective du stéréotype social en vigueur à l'époque ? Les trois protagonistes ne se complètent pas, leurs destins ne suivent aucune piste commune, s'inscrivant à des degrés divers dans le schéma d'évolution du personnage de la bonne. En dépit de sa relation chaleureuse avec sa maîtresse, tout à fait exceptionnelle pour la réalité sociale de son temps, Germinie Lacerteux se dégrade, s'avachit et travaille à sa propre perte, réalisant les prévisions sinistres stéréotypées quant au sort de la plupart des bonnes. Inversement, Céleste et Rosalie prennent de l'importance et s'affirment, chacune à sa manière : la première, patiente, conséquente, armée de son plan ferme de s'affranchir un jour de la nécessité de servir, effectue une réelle ascension sociale ; la seconde, après une période « stéréotypée » de chute et de culpabilité, rachète sa faute et, tout en gardant officiellement son statut de servante, incarne une nouvelle version de la liberté d'une femme du peuple : la ménagère indépendante.

Il s'avère que, contrairement aux rapports de force et de domination en vigueur à l'époque, les servantes influencent le destin des maîtresses à un degré beaucoup plus considérable qu'inversement. Sans les aventures clandestines de Germinie, Mlle de Varandeuil n'aurait pas appris à pardonner ; sans la complicité de Céleste, les amours incestueuses de Renée auraient vu le jour ; enfin, sans la tutelle de Rosalie, Jeanne aurait péri. Ainsi, si l'on admet que « le personnage de la bonne dans l'économie du récit [...] n'est pas décrit pour lui-même mais il montre mieux qu'un long discours [...] la déchéance morale et physique de la bourgeoisie et, peut-être, la capacité du peuple à s'en sortir, à s'élever socialement et à garder ses propres

valeurs »<sup>25</sup>, cela n'en confirme pas moins l'importance du personnage de la servante dans ce que les écrivains réalistes et naturalistes aimeront tellement appeler « le document humain ».

---

25 M. Vuillemet, *Bonnes à tout faire, même dans le roman*, op. cit.

## bibliographie

Beal M., *Histoires de la domesticité en Rhône et Loire (1848-1940)*, Paris, ENS Editions, 2019.

Becker C., « Le personnage de Germinie Lacerteux ou comment tuer le romanesque », [dans :] J.-L. Cabanès (dir.), *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998.

Crinquand S., Joseph-Vilain M., Morisson V., « Introduction », [dans :] *Textes et contextes*, 2017, n°12-2, <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1696>.

Dauphin C., Compte-rendu de lecture : V. Piette, *Domestiques et servantes. Des vies sous condition. Essai sur le travail domestique en Belgique au 19<sup>e</sup> siècle* (Bruxelles, 2000), [dans :] *Clio*, 2003, n°17.

Goncourt E. et J. de, *Germinie Lacerteux*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103286n/f4.item>.

Hamon P., Viboud, A., *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France 1814-1914*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, vol. 1.

König M., « La domesticité en Europe XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles », [dans :] EHNE - *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*, <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/genre-et-europe/gagner-sa-vie-en-europe/la-domesticit%C3%A9-en-europe>.

Larousse P. (dir.), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, 1870, t. 6.

Maupassant G. de, *Une Vie*, Paris, Albin Michel, 1983.

Vuillermet M., *Bonnes à tout faire, même dans le roman*, article du blog littéraire <https://www.maryse-vuillermet.fr/articles/les-bonnes/>.

Zola É., *La Curée*, Paris, Fasquelle, 1978.

## **abstract**

### Ladies and their servants : three patterns of interaction in the works of the Goncourt brothers, Zola and Maupassant

It would be difficult to imagine a Realistic or Naturalistic novel without the character of a servant, the most frequently a female one. Actually, in the 19<sup>th</sup> century, the servant becomes much more visible and important, raising sometimes into the position of the main character. The Goncourt's *Herminie Lacerteux*, Zola's *The Kill* and Maupassant's *A Woman's Life* depict three servants whose destiny is strictly connected to their mistress' life ; they all have a huge influence on what becomes of the three ladies. The paper aims to examine the three models of interaction of servants and their mistresses so as to prove the importance of the servant in the « human document » created by the writers.

## **keywords**



servant, lady, interaction, realism, naturalism

## **mots-clés**

bonne, dame, interaction, réalisme, naturalisme

## anna kaczmarek-wiśniewska

Anna Kaczmarek-Wiśniewska, docteur ès lettres HDR, est professeur à l'Université d'Opole (Pologne) où elle enseigne, entre autres, la traduction littéraire. Ses recherches portent sur la littérature française de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment sur l'œuvre d'Émile Zola ; elle y a consacré deux monographies : *L'image de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola* et *La vie quotidienne à Paris selon les chroniques d'Émile Zola : un regard oblique* ainsi qu'une cinquantaine d'articles publiés en Pologne, en France, en République tchèque et au Canada.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 19.01.2023 Accepted : 29.04.2023 Published : 30.09.2023	ÉTUDES	
ORCID : 0000-0002-8828-7039			
A. Kaczmarek-Wiśniewska, « Les dames et leurs bonnes : trois modèles interactionnels chez les Goncourt, Zola et Maupassant », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 35, pp. 45-60. DOI : 10.4467/23538953CE.23.023.18473			
<a href="http://www.ejournals.eu/CahiersERTA/">www.ejournals.eu/CahiersERTA/</a>			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			

## MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ

Université de Varsovie

### « Ces orgies d'inspirations ». Le destin du peintre d'après le Journal de Félix Ziem

**A**ppelé le « peintre de Venise et de l'Orient ensoleillé »<sup>1</sup>, adoré par les uns, sévèrement critiqué par les autres, Félix Ziem représente un destin exceptionnel. Né en 1821, à Beaune, fils d'un marchand-tailleur d'origine polonaise, il décide de devenir peintre. Autodidacte, il ne suit que quelques cours de peinture à l'École des beaux-arts de Dijon et il est très étonné de voir que les gens achètent ses dessins et ses tableaux et lui demandent des cours alors qu'il croit lui-même avoir besoin d'apprendre. Contrairement à la plupart des artistes du XIX<sup>e</sup> siècle, il vit décevantement de sa peinture et il est le premier peintre vivant à voir ses œuvres entrer au Louvre. En 1905, à l'âge de 84 ans, il fait don de ses deux cents œuvres au musée des Beaux-arts de la ville de Paris (aujourd'hui Petit Palais)<sup>2</sup>. En 1908, trois ans avant sa mort, le Musée Ziem est créé à Martigues. Ses toiles que, pendant sa longue vie de 90 ans, il peint par centaines<sup>3</sup> ornent des collections privées et publiques dans le monde entier et au début du XX<sup>e</sup> siècle

---

1 L. Fournier, *Un grand peintre : Félix Ziem*, Beaune, Henri Lambert Fils, 1897, p. 9.

2 Pour l'histoire passionnante de ce don, voir le catalogue de l'exposition de 2013 organisée par Lucienne Del'Furia et Gilles Chazal : *J'ai rêvé le beau. Félix Ziem, peintures et aquarelles du Petit Palais*, Paris, Marseille, Images en Manœuvre Éditions, 2013.

3 Il en a vendu 850 entre 1850 et 1880. Voir L. Ménétrier, « Construire sa postérité d'artiste : le cas Félix Ziem (1905-1010) », [dans :] *Sociétés & Représentations*, 2014, n° 37, p. 164.

elles sont beaucoup plus chères que les œuvres des impressionnistes<sup>4</sup>. À cette époque, « [o]n rend visite à Ziem, comme on visite un monument historique », écrit Laure Ménétrier<sup>5</sup>.

Il y a dans cet artiste amoureux des paysages de lumière et d'eau quelque chose d'un magicien, d'un illusionniste, d'un prestidigitateur. « Cet homme, racontent les frères Goncourt, [...] fait l'effet d'un marchand d'orviétan, un peu fol et divagant »<sup>6</sup>. À en croire Edmond About, écrivain et critique d'art, « M. Ziem est obligé de cacher dans une vapeur agréable l'insuffisance de son dessin », même s'il « excelle à faire miroiter dans [ses travaux] les couleurs les plus brillantes »<sup>7</sup>. Maxime Du Camp constate que ses tableaux « ressemblent de près à une palette mal nettoyée » tout en acceptant que « [d]e loin, à quelque vingt pas, ça fait encore un certain effet éblouissant »<sup>8</sup>. Seul Théophile Gautier le complimente sans réserve. En décrivant l'une des toiles orientales zieniennes, l'auteur d'*Émaux et Camées* remarque : « Jamais la palette de M. Ziem ne fut plus chaude, plus ardente, plus magique. [Il] semble voir la nature à travers le prisme ou le kaléidoscope »<sup>9</sup>. Ses

---

4 Pour la biographie de Ziem, voir : L. Fournier, *Un grand peintre...*, *op. cit.* ; F. Hitzel, « Ziem Félix, François Georges Philibert », [dans :] F. Pouillon (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2012, p. 1046-1047 et G. Fabre, « Félix Ziem. Biographie (1821-1911) », [dans :] F. Ziem, *Journal*, S. Biass-Fabiani, G. Fabre (éd. critique), Martigues/Arles, Musée Ziem/Arnaud Bizalion Éditeur/L'Alinéa, 2016, p. 15-65.

5 L. Ménétrier, « Construire sa postérité d'artiste... », *op. cit.*, p. 169.

6 E. et J. de Goncourt, *Journal, mémoires de la vie littéraire*, 1866-1889, Paris, Robert Laffont, 1989, t. 2, p. 494-497, cité d'après G. Fabre, « Félix Ziem... », *op. cit.*, p. 49, note 2.

7 E. About, *Nos artistes au salon de 1857*, Paris, Librairie de L. Hachette et C<sup>e</sup>, 1858, p. 228.

8 M. Du Camp, *Le Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859, p. 140.

9 Th. Gautier, « Exposition de 1859 », [dans :] *Le Moniteur Universel. Journal officiel de l'Empire français*, 11 juin 1859, n° 162, p. 2.



tableaux, facilement reconnaissables, se caractérisent par les couleurs intenses, la lumière omniprésente, une sorte de vapeur enveloppant les paysages et, effectivement, ils font penser à un prisme de couleurs magiques à travers lequel le peintre regarde les paysages<sup>10</sup>.

Le destin de Félix Ziem est d'autant plus exceptionnel que le peintre le raconte lui-même. Avec Eugène Delacroix, Eugène Fromentin ou Gustave Guillaumet, il appartient au groupe de peintres-écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. En analysant ses carnets, Sophie Biass-Fabiani arrive à la conclusion que « l'œuvre dessinée de Ziem se mêle toujours au manuscrit » : « Certains carnets ont été utilisés des deux côtés à la fois, l'un est normalement utilisé pour les dessins et l'autre, le carnet étant simplement retourné à l'envers, pour les impressions de voyage écrites au jour le jour »<sup>11</sup>. Le peintre tient aussi un journal qui commence le 27 novembre 1854 et qui s'achève de façon subite le 9 août 1898. « Au cours des dernières années, raconte Sophie Biass-Fabiani, Ziem écrit rarement et irrégulièrement : il peut ainsi passer une année entière sans ouvrir son journal »<sup>12</sup>. Il semble que l'écriture s'éteigne avec l'activité de peintre, les deux étant étroitement liées l'une à l'autre. Le journal permet au diariste-écrivain, remarque Jerzy Lis, de « faire coexister deux registres de notation – privé et professionnel »<sup>13</sup>. Ces deux registres

---

10 Même si par la thématique de ses œuvres Ziem s'inscrit dans l'orientalisme, sa technique diffère de celle des peintres orientalistes français du XIX<sup>e</sup> siècle qui travaillaient surtout « dans le style académique de leur époque – règne du "bien-dessiné" et du "bien-peint" ». Voir L. Thornton, *Les Orientalistes. Peintres voyageurs*, Tours, ACR Édition, 1993, p. 4.

11 S. Biass-Fabiani, « Le Journal de la méthode », [dans :] F. Ziem, *Journal*, op. cit., p. 7.

12 *Ibid.*, p. 12.

13 J. Lis, *Le Journal d'écrivain en France dans la 1<sup>ère</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle : à la recherche d'un code générique*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996, p. 29.

sont très visibles aussi dans l'écriture ziemienne. Le 27 novembre 1854, le peintre explique :

Je commence à écrire afin de pouvoir m'édifier sur ma peinture et masser mes idées [...].

C'est ainsi que chaque tableau sur le chevalet sera étudié ainsi que les causes bonnes et mauvaises qui le font exister.

Le côté philosophique de la vie y aura bien sa place, folle, gaie, sombre, mélancolique. J'espère voir avant la fin de ce volume une amélioration sensible dans le classement et la réserve de mes idées.<sup>14</sup>

Il écrit donc pour perfectionner sa technique, pour peindre mieux. Son journal est surtout une « réflexion sur [son] œuvre »<sup>15</sup>. Mais l'écriture lui permet aussi – ce qui correspond au « registre personnel » défini par Jerzy Lis – de mieux penser et de mieux vivre.

La structure du journal est hétérogène. D'abord, le peintre y expose surtout ses théories concernant la lumière, analyse ses tableaux, note ses impressions de voyage<sup>16</sup>. Avec le temps, il se tourne plus vers lui-même et en 1863 le journal intime se transforme en véritable autobiographie. Puis, dans les années 1880, les réflexions sur la vie, le temps qui passe et la vieillesse dominant dans son écriture. Ses notes s'espacent dans le temps et finalement le diariste se tait.

---

14 F. Ziem, *Journal*, *op. cit.*, p. 69, 27/11/1854. Les citations suivantes seront indiquées à l'aide du signe abrégatif *J* ; la pagination et la date de l'entrée suivront l'abréviation après la virgule.

15 Voir B. Didier, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1991, p. 17. Sophie Biass-Fabiani l'appelle même « instrument de travail » : S. Biass-Fabiani : « Le Journal de la méthode », *op. cit.*, p. 7.

16 Ziem est un grand voyageur : en 1842, il entreprend un voyage en Italie et en Allemagne. Entre 1843 et 1844, il est en Russie et au Danemark. À partir de 1846, il se rend régulièrement, presque chaque année, en Italie. En 1847, il fait un bref voyage à Constantinople, ville qu'il a déjà peinte plusieurs fois sans la connaître. Il retourne en Orient à partir des années 1850, en visitant respectivement l'Égypte, la Tunisie, l'Empire Ottoman et l'Algérie. Même si, à partir des années 1860, il limite ses départs à l'étranger à Venise, il continue à se déplacer à l'intérieur de la France. Voir, F. G. Fable, « Félix Ziem... », *op. cit.*, p. 22-65.

Le but de notre étude est d'analyser le journal de Félix Ziem pour voir comment s'y esquisse le destin du peintre. Même si l'écriture joue un rôle important dans sa vie, Ziem se considère surtout comme un peintre et c'est à la peinture qu'il consacre sa vie et ses écrits. Nous comprenons ici le mot « destin » comme « existence d'un être humain, favorisée ou non par les événements extérieurs, et pouvant être modifiée par sa propre volonté »<sup>17</sup>. Artiste conscient, Ziem montre par son écriture qu'il se croit être capable de modifier son existence artistique par sa propre volonté. Il se forge son destin de peintre lui-même. D'après ses notes journalières, trois éléments sont nécessaires pour le faire : un travail acharné, la contemplation rêveuse de la nature et le voyage. Ces trois éléments correspondront aux trois parties de notre contribution.

### *« Accomplissons la tâche de la vie » ou le travail sans fin*

Ziem commence son journal car il veut peindre mieux. Pour lui, le destin du peintre, c'est surtout le travail, un travail dur et continu. Une partie de son journal est consacrée à l'analyse détaillée de ses toiles. « Il y a quelque chose mais ce n'est pas encore... » (*J*, 97, 28/02/1859) – cette phrase notée à propos de l'un de ses tableaux semble caractériser parfaitement l'attitude du peintre envers son œuvre. Très exigeant, il veut toujours faire mieux.

Bien évidemment, cela n'est pas facile. Le 3 décembre 1854, l'artiste note : « J'ai eu ces jours derniers un moment de faiblesse, je ne me sentais aucune disposition à peindre » (*J*, 73, 3/12/1854). C'est un aveu pénible pour celui qui a choisi la peinture comme destin, son unique vocation. Les moments de faiblesse apparaissent

---

17 Entrée « destin », [dans :] *CNRTL*, <https://www.cnrtl.fr/definition/destin>.

rarement dans son journal, mais existent. Trois mois plus tard, le peintre écrit : « Le travail prolongé dans l'atelier m'a un peu énervé. Je travaille avec moins d'amour » (*J*, 79, 7/3/1855). Malgré la rapidité de son travail (il était capable de peindre un tableau en une ou deux journées)<sup>18</sup>, il y a des instants où il n'arrive pas à se concentrer sur ses toiles. Il confie alors tout naturellement au journal ces moments de crise auxquels il doit faire face<sup>19</sup>, en montrant ainsi qu'il forge son destin et lutte parfois contre lui-même pour réaliser sa vocation.

La difficulté, ou même l'incapacité, de peindre est d'habitude liée à la difficulté de rendre « l'essence » de la chose représentée :

L'art de la peinture est le plus terrible de tous ; réaliser, créer, exécuter la pensée rendue palpable par une image qui pose, en parlant à la fois aux yeux et à l'imagination. C'est pour associer ces lois du positif et de la magie de l'idéal et du réel que je cherche à me rendre compte de bien des choses. (*J*, 75, 28/12/54)

Pour Ziem, le travail du peintre, c'est surtout penser, chercher à rendre ce qu'il a devant les yeux au niveau des idées, et non pas uniquement au niveau des images. L'artiste est très conscient du fait que l'art s'attache à une certaine interprétation de la réalité, et non pas seulement à son imitation. Alors que les impressionnistes cherchaient surtout à rendre la variabilité et le changement<sup>20</sup> et les orientalistes, à émerveiller par les sujets exotiques<sup>21</sup>, Ziem cherche – selon ses écrits – surtout la vérité, l'essence des choses. C'est, d'après lui, le destin du peintre.

18 Voir G. Fabre, « Félix Ziem... », *op. cit.*, p. 59.

19 Les spécialistes de l'écriture intime soulignent que la crise nourrit le journal. Voir B. Didier, *Le Journal intime...*, *op. cit.* ; J. Lis, *Le Journal d'écrivain...*, *op. cit.* ; A. Girard, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963.

20 Voir, par exemple, S. Z. Levine, « Monet's Series : Repetition, Obsession », [dans :] *October*, 1986, n° 37, p. 74.

21 Voir, par exemple, L. Thornton, *Les Orientalistes*, *op. cit.*, p. 9.

C'est pourquoi, en analysant l'un de ses tableaux, *Jardin de Venise*, il écrit : « Je crains toujours de compromettre, non pas des mois de travail exécuté, mais de ne faire mieux quand je ne comprends pas » (*J*, 87, 25/11/1856). Il veut comprendre. Il y a chez Ziem cette volonté démesurée d'appréhender le paysage qu'il veut peindre. C'est d'ailleurs une condition pour le rendre correctement sur sa toile. C'est ainsi qu'il peut améliorer sa technique, « contrôler » sa création et se forger un destin artistique.

L'écriture intime l'aide à y arriver ainsi qu'« à se fortifier et à exprimer une satisfaction de soi »<sup>22</sup>. Un jour, il note : « Du courage, accomplissons la tâche de la vie et remplissons nos instants afin de pouvoir mourir sans trop de regrets » (*J*, 94, 16/04/1858). « Accomplir la tâche de sa vie » veut dire justement peindre de la façon la plus parfaite possible : saisir la lumière grâce à laquelle se constituent d'habitude ses paysages, mais aussi par « des touches, des virgules et des traînées de couleur pure suggér[er] le sujet plus que [de] le défini[r] »<sup>23</sup> et rendre ainsi l'essence des choses.

Pour se motiver à ce travail continu et acharné, il arrive même à l'artiste de s'adresser à lui-même comme à son double<sup>24</sup> :

Allons, courage Félix, tu fais mieux qu'il y a 20 ans, qu'il y a 10 ans, ta position offre plus de sécurité pour l'avenir. Marche et remplis ta vie jusqu'à la fin pour remercier le créateur de t'avoir fait entrevoir l'impossible, mais délicieuse extase. (*J*, 101, 21/06/1859)

Celui qui parle est un homme qui ne craint pas de travailler, qui aime peindre et qui se forge consciemment un destin d'artiste. Comme le remarque avec justesse Alain Girard, « l'écriture quotidienne joue [...] un rôle

22 J. Lis, *Le Journal d'écrivain...*, op. cit., p. 25.

23 L. Thornton, *Les Orientalistes*, op. cit., p. 189.

24 Pour ce procédé dans le journal intime, voir J. Lis, *Le Journal d'écrivain...*, op. cit., p. 20-21.

analogue à celui de la confession ou de la cure psychanalytique »<sup>25</sup>. « Dans le simple fait d'inscrire les pensées le diariste voit la possibilité de se libérer des problèmes qui le préoccupent »<sup>26</sup>. Grâce à son journal, Ziem se libère des moments d'impuissance et trouve la force de réaliser son destin. Ses écrits constituent un témoignage de sa volonté d'être le meilleur peintre possible.

Même si son perfectionnisme risque d'entraîner des frustrations et des crises momentanées, le peintre ne se laisse pas dominer par la faiblesse. Un rayon de soleil qui pénètre dans son atelier le fait s'exclamer : « Je veux encore peindre, toujours peindre et je cherche et veux chercher » (*J*, 100, 21/06/1859). Chercher et se perfectionner devient sa devise. Peut-être est-ce aussi la raison pour laquelle l'artiste peint tant de tableaux qui se ressemblent : ce sont des tentatives consécutives de saisir l'idéal<sup>27</sup>.

### *Un « art divin qui fait rêver » ou la contemplation rêveuse de la nature*

La peinture veut donc dire pour Ziem « entrevoir l'impossible, mais délicieuse extase ». L'artiste semble être très influencé par la philosophie romantique selon laquelle le paysage « gouverne la pensée et anime les sentiments »<sup>28</sup>, permet de toucher à l'essence des choses. Son travail s'attache toujours à une certaine expérience métaphysique, au rêve, à la contemplation du beau. Chaque tableau, écrit le peintre, doit posséder « le je-ne-sais-quoi, qui est la partie la plus es-

---

25 A. Girard, *Le Journal intime*, op. cit., p. 109. À ce sujet voir aussi B. Didier, *Le Journal intime*, op. cit., p. 45.

26 J. Lis, *Le Journal d'écrivain...*, op. cit., p. 55.

27 C'est aussi l'hypothèse de Sophie Biass-Fabiani : S. Biass-Fabiani, « Le Journal de la méthode », op. cit., p. 9.

28 P. Van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 63.

sentielle de vous-même » (*J*, 112, 6/5/1861). Quelques années plus tôt, il note : « Les vrais [peintres] sont des poètes, des amants de la nature » (*J*, 81, 25/11/1856). Être peintre, selon Ziem, évoque alors un artiste romantique, un inspiré de Dieu<sup>29</sup> :

Sentiment du peintre, n'es-tu pas une maîtresse adorée, capricieuse, qui te donne quelques espérances, mais jamais ce torrent de bonheur qui te noie l'âme en la transformant. C'est de cette rêverie du ciel qu'il faut s'inspirer... (*J*, 86, 25/11/1856)

Même si, selon Ziem, la perfection totale est difficile voire impossible à atteindre, le peintre est un élu qui s'approche de l'idéal. Peindre ne veut pas dire uniquement couvrir ses toiles de couleurs différentes. C'est un « art divin qui fait rêver, qui seul fait comprendre et aimer le beau, la nature, Dieu » (*J*, 101, 21/06/1859). Il ressemble à une activité religieuse, à une prière : « Que Dieu me soit en aide pour chanter ses louanges, et j'aurai fait un pas vers lui. Je compte sur les impressions qu'il me donne, et veux les faire fleurir... » (*J*, 118, 25/04/1862). La rêverie, la contemplation de la nature et la prière s'unissent, pour Ziem, dans l'acte de peindre. La création est plus qu'un travail, c'est un mode de vie, le sens unique de l'existence. Voici le destin du peintre selon l'artiste.

Être peintre signifie aussi savoir regarder. Un beau paysage suffit pour entrevoir le secret de la vie et devenir heureux :

Ce matin, quoique l'hiver ne soit pas toujours fin et ambiant, j'ai vu un effet merveilleux de tendresse et d'harmonie derrière les maisons de Montmartre. Les jardins enchantés et mirageant de l'Inde et de la Perse ne peuvent avoir plus de charme, alors que la nature, envahissant les sensations, fait vibrer en vous les cordes les plus délicieuses. (*J*, 72, 3/12/1854)

---

29 Celui qui « en toute chose d'ici-bas reconnaît la trace de Dieu ». Voir A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1960, p. 313-314.

Quelques années plus tard, Ziem définit le destin du peintre, en se concentrant justement sur cette contemplation rêveuse de la nature. Le peintre est toujours « au guet »

et sans cesse frappé des métamorphoses incessantes. Chaque matinée lui apporte d'autres sujets. Vive ou paisible, irritée comme un ciel en feu, ou tendre comme la rose du matin, son âme toujours contemplative aspire et dévore les minutes que le créateur lui donne à respirer. (*J*, 101, 19/09/1859)

L'existence du peintre ne se résume pas uniquement en moments passés devant son chevalet. C'est la façon de regarder, de vivre même le paysage. À force d'être contemplée, la nature « descend dans son âme »<sup>30</sup> et lui donne la force de travailler : « plongé dans de profondes rêveries et devisant sur tout ce que j'ai vu et senti, mon cœur et mon esprit se sont fortifiés » (*J*, 123, avril 1863).

Pourtant, force est de constater que, malgré l'amour de Ziem pour la nature, le froid lui convient mal. Son moi correspond au « moi météorologique » défini par Alain Corbin : ses dispositions changent sous l'influence du temps qu'il fait<sup>31</sup>. Il préfère le printemps et l'été à l'hiver où le soleil lui manque douloureusement :

Pourquoi les peintres ne sont-ils pas ailés ? Leur corps fragile pourrait suivre le vagabondage de leur imagination et l'on irait de suite se reposer par une belle matinée sous de beaux mimosas au bord d'un torrent, sa tiède fraîcheur et le parfum des plantes, la mer bleue au loin et une petite voile comme une étoile de jour sur un ciel foncé ! Puis, me perdant en rêverie, je pense tout à coup à ce qui m'entoure et me dis, si tu étais là-bas, tu rêverais Paris, ton atelier, tes chères études. Allons courage ! il fera beau demain. (*J*, 96-97, 3/02/1859)

Il y a des environnements où l'on rêve mieux, où l'on trouve plus facilement son inspiration. Les toiles de Ziem prouvent que l'artiste adore le soleil :

30 Voir G. Gusdorf, *L'Homme romantique*, Paris, Payot, 1984, p. 35.

31 Voir A. Corbin (dir.), *La Pluie, le soleil et le vent. Une histoire de la sensibilité au temps qu'il fait*, Paris, Aubier, 2013.



Nous sommes bien au nord de la terre, sous ce gris plombé, nous, enfants du soleil, du soleil cuisant, pénétrant, animant l'air de mille vibrations. Néanmoins, cette humidité constante porte à je ne sais quelle rêverie ou mélancolie, tristesse douce et tranquille. (*J*, 99, 19/03/1859)

L'extrait fait ressortir en filigrane la déclaration d'Alphonse de Lamartine qui rêvait l'Orient<sup>32</sup>. Pourtant, le diariste trouve aussi un certain charme dans l'« humidité constante ». Bien que Jerzy Lis constate que les hommes heureux n'écrivent pas leurs journaux<sup>33</sup>, Ziem montre par son écriture qu'il essaie toujours de voir le côté positif des choses. Son destin de peintre, destin dont il se sent l'auteur, le rend heureux.

« Et rêver est si beau [...] » (*J*, 123, avril 1863), note-t-il un jour. C'est beau indépendamment du temps qu'il fait. La contemplation rêveuse de la nature, privilège du peintre, est une source inépuisable non seulement d'inspiration, mais aussi de délectation. Ziem prouve par ses écrits qu'il se retrouve parfaitement dans son destin, qu'il en tire une vraie satisfaction.

Sont-ce ces rêves au sein de la nature et le bonheur qu'ils engendrent qui poussent Ziem à écrire un poème ? Il en existe plusieurs versions, retouchées et remaniées :

Nuage, quel vent te chasse, dis-le-moi ?  
 Es-tu la rosée que le soleil vient de ravir aux fleurs printanières ?  
 Es-tu les larmes des êtres que nous avons aimés ?  
 Serais-tu la fortune troublante ou l'ombre qui passe sur nos gloires,  
 le souci des tracas, ou l'amante infidèle qui s'en va sous l'arc-en-ciel ?  
 Tes perles se dispersent en un coup de tonnerre, crevant l'azur des  
 cieux pour remonter encore au soleil éternel. (*J*, 193, 1<sup>er</sup>/01/1882)

La nature se laisse interpréter, permet au peintre de voir (et comprendre) ce qu'il ressent. C'est un vrai

---

32 « Mon corps, comme mon âme, est fils du soleil ; il lui faut la lumière [...] » : A. de Lamartine, *Voyage en Orient*, S. Basch (éd. critique), Paris, Gallimard, 2011, p. 91.

33 J. Lis, *Le Journal d'écrivain...*, *op. cit.*, p. 30.

paysage-état d'âme romantique que l'artiste crée cette fois-ci à l'aide de sa plume et non pas de son pinceau.

Le poème semble résumer le mieux l'attitude de Félix Ziem envers la nature qui est – d'après lui – une composante indispensable du destin du peintre. Il suit les romantiques pour qui « [s]ous le monde réel, il existe un monde idéal, qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses »<sup>34</sup>. La contemplation rêveuse permet de « voir dans les choses plus que les choses ». Elle inspire, laisse entrevoir l'Absolu et rend heureux. C'est l'aspect du destin du peintre, selon Ziem, qui semble lui convenir le plus.

### *« Que c'est beau de voyager » ou le désir de se mettre en route*

Dans l'extrait déjà cité où le diariste voulait que les peintres soient ailés, Ziem se réfère au voyage. À en croire Laure Ménétrier, le peintre « constitue son projet pictural autour d'une pratique du voyage et multiplie les séjours et pérégrinations [...] ; la carte des lieux visités est variée : de Venise à Londres, de Rome aux Flandres, de Saint-Petersbourg à Alger, de Constantinople à la Grèce, de Marseille à Alexandrie [...] »<sup>35</sup>.

En effet, pour peindre Ziem a besoin de se déplacer, de contempler différentes natures. D'après ses écrits, le mouvement devient une composante importante du destin du peintre. La contemplation (trop) longue du même cadre risque d'épuiser l'inspiration, empêcher les rêves et étouffer le bonheur. En janvier 1855, le peintre avoue : « La question d'un voyage se débat de plus en

34 V. Hugo, « Préface de 1822 », [dans :] *Idem, Odes et Poésies diverses*, [dans :] *Idem, Œuvres poétiques. 1. Avant l'exil. 1802-1851*, P. Albouy (éd. critique), Paris, Gallimard, 1964, p. 265.

35 L. Ménétrier, « Construire sa postérité d'artiste... », *op. cit.*, p. 164.

plus en moi. Réchauffer ce que je sais par de nouvelles études d'après nature, mais où ? Ce qui est à ma portée m'inspire médiocrement » (*J*, 77, 25/01/1855). Le voyage est « un bain d'impressions »<sup>36</sup> ; il renouvelle l'inspiration, en devenant aussi un réservoir inépuisable de souvenirs. En mars, le peintre décide de partir en Orient et écrit :

[J]e reconnais que le talent peut s'agrandir et se compléter sans avoir recours à ces orgies d'inspirations que les voyages vous font connaître à chaque nouveau point de vue. Mais il est une force irrésistible qui me convie toujours au déplacement et je crois toujours que de nouveaux horizons vont m'ouvrir, rapidement et plus clairement, les portes de ce mystère tant désiré. (*J*, 78-79, 7/03/1855)

Le voyage permet de comprendre plus. Au XIX<sup>e</sup> siècle, traverser un nouvel espace veut dire aussi plonger en soi-même, se connaître mieux.

Le voyage en Orient a, à cette époque, un statut privilégié : c'est « un voyage symbolique qui se déroule comme un livre, qui scande une initiation »<sup>37</sup>. Pour Ziem, c'est une nouvelle lumière, mais aussi un autre monde. Après quelques mois passés au Levant (Constantinople – Gallipoli – Smyrne – Alexandrette – Rhodes – Beyrouth – Alexandrie – le Caire<sup>38</sup>), il écrit :

Nouvelle phase, nouvelle époque dans ma vie.

Oh ! de quels termes se servir pour exprimer ce que je viens de voir. Tout l'Orient vient de se dérouler devant mes yeux. L'homme qui a vu et a été frappé n'oublie jamais. Je crois avoir trouvé ce que je cherche depuis si longtemps, une nature sympathique qui me fasse chérir la peinture et l'art ! (*J*, 81, 25/11/1856)

---

36 L'expression est employée par Christine Peltre dans son *Atelier du voyage : les peintres en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Promeneur, 1995, p. 27.

37 J.-C. Berchet, « Introduction », [dans :] *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX<sup>e</sup> siècle*, J.-C. Berchet (éd. critique), Paris, Robert Laffont, 1985, p. 10.

38 Voir G. Fabre, « Félix Ziem... », *op. cit.*, p. 33-34.

L'Orient devient le symbole de la nature vierge qui fait comprendre et sentir plus. On y découvre « le lieu même du sacré, qui recèle le secret de la grande énigme du destin »<sup>39</sup>. En analysant son tableau représentant une vue de Damanhour, le peintre avoue : « c'est l'Égypte qui commence ici, ce sol poétique et surnagé, berceau de civilisation. Je prendrai cela plus tard, si Dieu le permet, car j'ai senti bien profondément » (*J*, 89, 25/11/1856). La rencontre avec l'Orient le marque profondément : il croit comprendre l'origine du monde, retrouver une autre dimension de la nature, arriver à un nouveau stade d'appréhension de l'univers.

Malgré cette fascination pour le monde oriental, les périples de Ziem ne se limitent pas au Levant : il voyage en Italie, visite Venise plus de 20 fois<sup>40</sup>, traverse l'Allemagne, l'Autriche, les Pays-Bas, la Russie... À chaque fois, il est excité : « Que c'est beau de voyager [...]. Tout est incident, nouveauté, curiosité, folie. La vie éclate en mille transports et mille sensations » (*J*, 175, sans date).

C'est ainsi que le peintre décrit le voyage à Rome accompli en 1842 :

Le paysage devient de plus en plus beau : Aquapendente, les lacs de Trasimène, silencieux, inondés de soleil. L'herbe est jeune et tendre, la rosée du matin attache mille diamants à chaque brin de végétation. À peine si l'on entend le douceret gazouillement des petits oiseaux. Le voyageur passe et foule le sol, interroge le silence. Que s'est-il passé sur ces bords ? (*J*, 159, sans date)

Le paysage italien fascine le peintre qui cherche à le comprendre, connaître son histoire et – de cette façon – le peindre mieux. L'artiste absorbe le nouvel espace et en tire « ces orgies d'inspirations » qui lui permettent de créer. Les périples lui sont nécessaires pour qu'il puisse réaliser son destin.

---

39 J.-C. Berchet, « Introduction », *op. cit.*, p. 13.

40 Pour l'importance de Venise dans son œuvre, voir par exemple L. Fournier, *Un grand peintre*, *op. cit.*, p. 67 sqq.

Le premier jour de l'an 1889, Ziem fait un bilan de sa vie. L'histoire de ses tableaux devient justement celle de ses voyages :

J'ai essayé de tout, neiges et volcans, l'Europe et l'Asie, les figures de la Syrie et le modèle de Paris, oiseaux, fleurs et fruits, cheval et monuments, caravanes et clairs de lune, prairies hollandaises et les sommets d'Écosse. (*J*, 194, 1<sup>er</sup>/01/1889)

Le peintre semble dire qu'il n'aurait pas tant peint, s'il n'avait pas voyagé. C'est grâce à ses déplacements qu'il put varier la thématique de ses œuvres et comprendre mieux le monde, c'est-à-dire réaliser pleinement son destin.

Le même jour, Ziem parle d'un tout autre voyage :

Est-ce possible, est-ce encore toi, petit Félix, revêtu de la carapace du vieux crocodile qui enveloppe ton jeune cœur et tes candides souvenirs ?

La mer a déferlé bien des fois sur ces roches que tu as peintes pour la première fois. Autant le pinceau en a marqué sur la toile, autant les battements de la vie, autant les brises entrecroisées ont léché la lagune. Et la barque qui passe, là-bas, bien loin, sa voile me cache un instant le disque qui plonge son reflet sur le prisme de l'onde. (*J*, 194, 1<sup>er</sup>/01/1889)

La réflexion sur l'histoire de ses tableaux le mène à la réflexion sur sa vie. Le « jeune cœur » ne fait pas oublier à l'artiste que le temps passe. Sa vie semble être faite de paysages qu'il a vus et peints. Ziem montre ici que son destin est celui du peintre, uniquement. La création le définit et le fait. La barque solitaire devient-elle la figure de la vie du peintre vieillissant qui croit s'approcher de plus en plus de l'inconnu, à savoir de la mort ? Croit-il que sa vie soit éternisée dans ses paysages ?

Le voyage devient donc une autre composante du destin du peintre selon Félix Ziem. Pour que la contemplation rêveuse de la nature soit efficace, le peintre doit changer de temps en temps la nature qui l'entoure : il doit se mettre en route.

\*\*\*

Un jour, Félix Ziem écrit :

Si ce livre doit être un jour le manuel et le journal de ma vie, si je dois y confier toutes mes sensations et tous mes secrets, ceux qui me liront me prendront pour un fou malheureux qui, malgré ses aspirations et la logique rationnelle de certains moments lucides, n'a pu parvenir à régler prudemment ses actions, ses pensées. (*J*, 90, 25/11/1856)

Il montre par cela qu'il n'écrit pas son journal uniquement pour lui<sup>41</sup>. Même si le texte n'a pas été publié de son vivant, il l'écrit sans aucun doute en pensant à sa postérité<sup>42</sup>. C'est un témoignage. Il transcrit sur papier le destin du peintre, tel qu'il le comprend et tel qu'il se le forge à sa guise, en travaillant, en voyageant, en cherchant à comprendre le monde.

Dans l'extrait cité, il est difficile de ne pas voir une certaine coquetterie. En effet, la lecture des notes ziemiennes produit un effet contraire à celui auquel il déclare s'attendre : « certains moments lucides » semblent dominer dans son écriture. Le journal fait voir un homme qui sait bien ce qu'il veut. Le rôle du journal intime qui est celui d'« affirmer [son] moi »<sup>43</sup> est bien exploité. Ziem comprend ce que veut dire la vocation artistique et le destin du peintre et les réalise consciemment. L'écriture quotidienne l'aide à surpasser les moments de faiblesse, mais aussi – et peut-être surtout – à se connaître et à travailler mieux. Car c'est le travail qui est l'essence de la vie du peintre selon Félix Ziem. Il faut travailler beaucoup afin de rendre de la façon la plus parfaite le monde qui nous entoure,

---

41 À ce sujet voir B. Didier, *Le Journal intime, op. cit.*, p. 24-25 et J. Lis, *Le Journal d'écrivain..., op. cit.*, p. 25-27.

42 C'est toute une stratégie qui est visible dans le comportement de Ziem, spécialement dans le don qu'il fait au musée des Beaux-arts de la ville de Paris. Voir L. Ménétrier, « Construire sa postérité d'artiste... », *op. cit.*, p. 161-177.

43 J. Lis, *Le Journal d'écrivain..., op. cit.*, p. 7.

afin de comprendre ce monde, toucher à son secret. Pour ce faire, il faut savoir contempler la nature, rêver en son sein, vouloir percer tous ses mystères et ainsi découvrir la beauté absolue de la création. Ziem est ici très romantique : il cherche par la création artistique à toucher à l'Absolu. Et même s'il n'en parle pas ouvertement, c'est peut-être une inclination tout à fait romantique à l'ennui qui le pousse au voyage, qui le force à renouveler son environnement, à ne pas permettre à son inspiration de tarir.

À la date du 25 janvier 1855, Ziem crée sa définition du peintre qui décrit le mieux, nous semble-t-il, son destin et montre qu'il en est l'auteur conscient :

le peintre, [est un] être à part, rêveur et inquiet, dévoré du désir de rendre ses impressions, [qui] placé dans un milieu où mille ruisseaux viennent, se croisent, se perdent ou se transforment en torrent, cherche à maîtriser la poésie qui le déborde et dont son âme est remplie. (*J*, 77, 25/01/1855)

On voit dans cette phase la contemplation de la nature qui nourrit le rêve, le voyage qui inspire, le travail qui permet de s'exprimer, éterniser le moment de beauté et en laisser une trace. Bref, on y voit Félix Ziem tout entier pour qui vivre voulait dire justement être peintre.

## bibliographie

- About E., *Nos artistes au salon de 1857*, Paris, Librairie de L. Hachette et C<sup>e</sup>, 1858.
- Béguin A., *L'Âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1960.
- Berchet J.-C., « Introduction », [dans :] *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX<sup>e</sup> siècle*, J.-C. Berchet (éd. critique), Paris, Robert Laffont, 1985.
- Bias-Fabiani S., « Le Journal de la méthode », [dans :] F. Ziem, *Journal*, S. Bias-Fabiani, G. Fabre (éd. critique), Martigues/Arles, Musée Ziem/Arnaud Bizalion Éditeur/L'Alinéa, 2016.
- Didier B., *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1991.
- Du Camp M., *Le Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859.
- Fabre G., « Félix Ziem. Biographie (1821-1911) », [dans :] F. Ziem, *Journal*, S. Bias-Fabiani, G. Fabre (éd. critique), Martigues/Arles, Musée Ziem/Arnaud Bizalion Éditeur/L'Alinéa, 2016.
- Fournier L., *Un grand peintre : Félix Ziem*, Beaune, Henri Lambert Fils, 1897.
- Gautier Th., « Exposition de 1859 », [dans :] *Le Moniteur Universel. Journal officiel de l'Empire français*, n° 162, 11 juin 1859.
- Girard A., *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963.
- Gusdorf G., *L'Homme romantique*, Paris, Payot, 1984.
- Hitzel F., « Ziem Félix, François Georges Philibert », [dans :] F. Pouillon (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala, 2012.
- Hugo V., *Œuvres poétiques. 1. Avant l'exil. 1802-1851*, P. Albouy (éd. critique), Paris, Gallimard, 1864.
- Levine S. Z., « Monet's Series : Repetition, Obsession », [dans :] *October*, 1986, n° 37.
- Lis J., *Le Journal d'écrivain en France dans la 1<sup>ère</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle : à la recherche d'un code générique*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996.
- Lamartine A. (de), *Voyage en Orient*, S. Basch (éd. critique), Paris, Gallimard, 2011.
- Ménétrier L., « Construire sa postérité d'artiste : le cas Félix Ziem (1905-1910) », [dans :] *Sociétés & Représentations*, 2014, n° 37.
- Peltre Ch., *L'Atelier du voyage : les peintres en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, le Promeneur, 1995.
- Thornton L., *Les Orientalistes. Peintres voyageurs*, Tours, ACR Édition, 1993.
- Van Tieghem P., *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969.
- Ziem F., *Journal*, S. Bias-Fabiani, G. Fabre (éd. critique), Martigues/Arles, Musée Ziem/Arnaud Bizalion Éditeur/L'Alinéa, 2016.



## **abstract**

“These orgies of inspiration”.  
The Destiny of the Painter  
According to the *Journal* of Félix Ziem

The present paper focuses on the diary of the French painter Félix Ziem (1821-1911) and inquires the destiny of the painter emerging from his writings. Basing on the theories of diary writing (B. Didier, A. Girard, J. Lis), it shows how the artist represents his profession. The analyses convey that three elements are necessary for Félix Ziem to fulfill the destiny of the painter: hard work, dreamy contemplation of nature and travels. Those elements are described in detail in the three consecutive parts of the paper. The conclusions display a self-confident artist, influenced by Romantic aesthetics, who consciously constructs in his diary a testimony of his life as an example of painter's destiny.

## **keywords**



Félix Ziem, diary, painter, destiny

## **mots-clés**

Félix Ziem, journal intime, peintre, destin

## małgorzata sokołowicz

Małgorzata SOKOŁOWICZ, professeure à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie et MCF HDR à l'Université de musique Frédéric-Chopin, auteure des livres *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise au XIX<sup>e</sup> siècle* (2014) et *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens* (2020), co-directrice de plusieurs travaux collectifs (par exemple *Chroniqueur, philosophe, artiste. Figures du voyageur dans la littérature française aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, 2021). Ses recherches portent sur les relations entre littérature et art, l'orientalisme et les relations de voyage (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> s.) ainsi que l'écriture coloniale et postcoloniale.

PUBLICATION INFO		
<b>Cahiers ERTA</b>	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 01.02.2023 Accepted : 20.05.2023 Published : 30.09.2023	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0003-0554-8852		
M. Sokołowicz, « « Ces orgies d'inspirations ». Le destin du peintre d'après le <i>Journal</i> de Félix Ziem », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 35, pp. 61-80. DOI : 10.4467/23538953CE.23.024.18474		
<a href="http://www.ejournals.eu/CahiersERTA/">www.ejournals.eu/CahiersERTA/</a>		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		

MOHAMMED RIDA ZGANI

Université Chouaïb Doukkali

## John Ruskin par la voix de Marcel Proust : acheminement vers le moi artiste

**À** la recherche du temps perdu est le fruit d'un dialogue que Proust a su entretenir avec ses contemporains. C'est une œuvre qui se nourrit des répulsions et des adhésions de Proust aux conceptions artistiques de son temps. Aussi le voyons-nous s'inscrire dans une opposition nette et franche avec les symbolistes<sup>1</sup>. Son dialogue avec les théories positivistes de Taine et de Sainte-Beuve, les conceptions bergsoniennes sur la durée, les idées scientifiques sur la mémoire lui ont permis d'échafauder une théorie singulière sur l'art et la fonction de l'écriture romanesque. C'est ainsi que la traduction de l'œuvre de John Ruskin a participé, à son tour, et de manière notoire et décisive, à l'élaboration de la vision du monde dont Proust se prévaut<sup>2</sup>. Entre révérence et irrévérence à l'égard de cet esthète anglais, Proust investit l'œuvre de ce dernier

---

1 Le 15 juillet 1896, Proust, encore jeune, publie un article dans la Revue Blanche, « Contre l'obscurité », où il s'en prend à l'esthétique des poètes symboliques dont Mallarmé est le chef de file.

2 J. Kristeva, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, p. 375 : « Les thèmes d'*À la recherche du temps perdu* n'ajoutent-ils pas au projet de grandir dans le monde (roman d'éducation) la nostalgie d'un espace passé ? À la faveur des accents romantiques du chagrin que Proust manie avec auto-compassion, le roman rejoint la désinvolture bucolique d'une humanité sans souci. La société préévolutionnaire, dans laquelle le narrateur cherche ses modèles – de la marquise de Sévigné à Oriane des Laumes ou de Guermantes –, représente également un modèle pour cette société anhistorique ».

pour développer sa théorie sur ce qu'il appelle l'exigence de la sincérité qui doit présider au travail de la création, considérant que l'art ne reconnaît d'autre exigence que celle de la sincérité pour qu'enfin l'œuvre devienne le portrait de l'artiste<sup>3</sup>. Sauf que le dépassement de la conception ruskinienne de l'art va être précédé par un sentiment d'idolâtrie qui poussera Proust à épouser, momentanément, le langage de John Ruskin et promouvoir son esthétique : « À mon amour pour les livres de Ruskin se mêla ainsi à l'origine quelque chose d'intéressé, la joie du bénéfique intellectuel que j'allais en tirer »<sup>4</sup>. Cette idolâtrie intellectuelle prendra chez Proust la figure d'une plaidoirie visant à défendre la conception ruskinienne contre les « fausses interprétations » qui semblent en négliger la profondeur. Dans la préface de *La Bible d'Amiens*<sup>5</sup>, Proust avance :

Ceux qui voient en [Ruskin] un moraliste et un apôtre aimant dans l'art ce qui n'est pas l'art, se trompent à l'égal de ceux qui, négligeant l'essence profonde de son sentiment esthétique, le confondent avec un dilettantisme voluptueux. (CSB, 113)

Proust reproche aux critiques d'avoir réduit les conceptions de Ruskin à un sentiment religieux tout en fermant les yeux sur la portée esthétique qu'elles

---

3 Dans cette analyse, nous reprenons la thèse développée dans notre article « Proust Traducteur de Ruskin », paru dans les actes du colloque international *La traduction littéraire entre productivité et réceptivité* organisé par le Laboratoire de recherches « Langue, Littérature, Imaginaire et Esthétique » à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Fes-Sais en 2021.

4 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve, Essais et articles*, Paris, Édition de la pléiade, 1971, p. 138. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation CSB, la pagination suivra le signe abrégé après la virgule.

5 Notons qu'au cours de son voyage à Amiens, Rouen, Padoue et Venise, Proust se lance, entre-temps, dans la traduction de deux livres de John Ruskin : J. Ruskin, *Sésame et Les lys*, M. Proust (trad., notes et préface), Paris, Antigonel4, 2014 ; M. Proust, *Préface, traduction et notes à « La Bible d'Amiens » de John Ruskin*, Paris, Bartillat, 2007.

recèlent, en l'occurrence les effets de la contemplation de l'architecture médiévale sur la mémoire individuelle et collective. En s'adressant à ces critiques, Proust avance que « la configuration d'une chose n'est pas seulement l'image de sa nature, c'est le mot de sa destinée et le tracé de son histoire » (CSB, 112). C'est par l'inscription d'une chose dans son histoire qu'on accède à sa compréhension. Proust va à l'encontre de la philosophie de Platon qui considère que les essences sont indépendantes du flux du temps. En effet, le plaidoyer présent révèle d'ores et déjà quelques idées qui nous renseignent sur la vision proustienne de l'art ; ce que Proust paraît défendre chez Ruskin sous-entend par la même occasion les fondements de sa conception esthétique qui considère que l'art a partie liée avec l'éternité et est rétif aux conceptions relatives à la notion de progrès. Dans ce sens, Julia Kristeva voit que « Proust s'appuie sur ce socialiste croyant, sur cet homme moderne prisé ou contesté, pour faire passer ses conceptions naissantes de l'art comme "vraie vie" et de l'expérience esthétique comme présence réelle, "temps incorporé", "transsubstantiation" »<sup>6</sup>. L'usage d'un lexique religieux par Julia Kristeva ne doit pas nous induire en erreur. Car, si le chrétien s'incorpore le corps du Christ par les vertus de l'eucharistie, faisant du pain et du vin la transsubstantiation du corps divin, Proust, sur le mode profane, s'incorpore les conceptions ruskiniennes. C'est ainsi que la lecture confine au rituel religieux d'incorporation de la dimension esthétique de l'œuvre de Ruskin.

Lors de la traduction des textes de Ruskin, Proust note la différence qui marque la pensée de ce dernier par rapport à la sienne. Il adopte dès lors une posture sceptique qui refuse d'admettre une vérité sans l'explorer,

---

6 J. Kristeva, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, op. cit., p. 132.

et qui cherche à soumettre toute conception nouvelle à l'expérience personnelle. Le scepticisme de Proust se montre dans sa volonté de découvrir la conception chrétienne de l'art même si celle-ci va à l'encontre de ses principes esthétiques. Car si Proust considère que le sens des choses n'est pas donné *a priori* et qu'il est toujours à construire, Ruskin pense que le sens ne peut être d'essence humaine puisqu'il est donné à l'avance par Dieu. Chevrillon pense que : « le même principe donne à Ruskin sa philosophie de l'art. Dans cette création où le regard de l'homme ne crée pas la beauté, puisque celle-ci existe par elle-même, surhumaine, on peut dire surnaturelle, signature de Dieu sur la matière, l'artiste est celui qui la reconnaît et en perçoit les significations ineffables »<sup>7</sup>.

Or, malgré la divergence des perspectives, Proust décide de renoncer à ses principes antérieurs et de se lancer dans une quête dans le but de comprendre l'essentiel de la pensée ruskinienne. La mise à découvert de cette dernière permet à Proust de vivifier son esprit et de l'affranchir d'un dogmatisme qui pourrait l'empêcher de faire son expérience personnelle du monde. C'est de cette manière que Ruskin incite Proust à se défaire de son regard habituel et d'en épouser un autre plus aventurier, grâce auquel il sera capable de voyager dans les temps moyenâgeux<sup>8</sup>. Pour cela, Proust se

---

7 A. Chevrillon, *La pensée de Ruskin*, Paris, Librairie Hachette, 1922, p. 45.

8 M. Rida Zgani, « Pèlerinages proustiens », [dans :] *Études et recherches en littérature. Série langues romanes*, 2008, n° 24, p. 5-6, <http://www.philologie-romane.eu/files/9015/4292/8296/Zgani.pdf> : « Le véritable voyage, nous dit Proust, est une tentative de reconstruire le réel à sa manière. De là, le voyageur proustien est un être qui ne se fie pas au monde en tant qu'il se donne à son intellect, mais aux impressions que celui-ci éveille en lui en tant qu'il s'offre à sa sensibilité, cette sensibilité est dans la reconnaissance de l'œuvre de l'autre, en l'occurrence Ruskin. "Le véritable voyage de découverte [nous dit-il dans *La Prisonnière*] ne consiste pas à chercher de nouveaux paysages, mais à avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux

libère du joug de sa langue d'origine et de celle du maître (la langue anglaise entendons-nous) et finit par cultiver un langage personnel qui traduit fidèlement la vision de l'art chrétien tel que l'entend Ruskin.

La traduction représente à la fois une posture d'obéissance à l'égard du texte original mais aussi de liberté qui prend la forme d'un style proprement proustien en mesure d'éclaircir la pensée ruskinienne. Grâce à cette langue retrouvée, Proust s'ingénie donc à démontrer le rapport qui existe entre le christianisme et la conception esthétique de John Ruskin. À partir du foyer de sensibilité de ce dernier, il essaye de déterminer les limites du sentiment religieux par rapport au sentiment artistique en montrant que l'architecture médiévale n'est pas forcément porteuse d'une connotation religieuse, elle est avant tout un travail artistique qui conserve le souvenir d'une époque sereine et joyeuse contre les aléas du temps pour les générations à venir. Proust montre donc que l'architecture est une réalité indépendante du religieux, puisqu'elle recèle une beauté qui permet au contemplateur de se détourner de la détresse du présent en faisant appel à un passé idéalisé qui redonne du sens à son existence. Proust est fasciné par Ruskin, il s'inscrit dans la filiation et la fidélité au guide :

Considérez quel autre groupe de littérature historique et didactique a une étendue pareille à celle de la Bible [...] Essayez, autant qu'il est possible à chacun de nous – qu'il soit défenseur ou adversaire de la foi – de dégager son intelligence de l'habitude et de l'association du sentiment moral basé sur la Bible, et demandez-vous quelle littérature pourrait avoir pris sa place ou remplir sa fonction, quand même toutes les bibliothèques de l'univers seraient restées intactes.<sup>9</sup>

---

d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est." Avoir ses propres impressions c'est avoir l'essence de son être. Ruskin fut un guide facilitant cette expérience de voyage ».

9 M. Proust, *Préface, traduction et notes à « La Bible d'Amiens » de*

Il en est de l'architecture comme il en est de la Bible en tant que récit qui a rendu possible l'émergence de l'art religieux. À notre sens, la Bible est perçue comme la matrice principale (aux côtés de l'œuvre d'Homère) de l'imaginaire et du symbolisme occidental. Car même si l'Occident a subi un profond processus de désenchantement du monde qui l'a déchristianisé, il continue à puiser ses images dans la Bible. Cette dernière est ce texte princeps qui nourrit l'imaginaire et qui est susceptible d'être interprété à l'infini, pour peu qu'on ne focalise point sur la seule dimension didactique de ce texte (de cette manière, Proust, comme nous le verrons par la suite, se désolidarise de Ruskin). Ruskin pense que la Bible, comme toute œuvre d'art, est un livre qui s'inscrit dans un dialogisme avec l'histoire de l'humanité qui transcende les dimensions historiques et morales. Ruskin conçoit la Bible comme une œuvre qui, par la puissance de son langage moralisateur, transmet aux individus un enseignement commun qui permet leur union, abstraction faite du siècle auquel ils appartiennent. À l'encontre de la littérature documentaire qui concerne uniquement le siècle dans lequel elle est écrite, le texte biblique concerne tous les temps de l'humanité puisqu'il est doté d'un pouvoir esthétique qui lui permet de résister, comme une œuvre architecturale, aux changements sociohistoriques. La Bible atteint donc une étendue à la fois universelle (grâce à sa morale) et éternelle (grâce à son esthétique) dans la mesure où elle permet à chaque lecteur de revisiter un moment commun à toute l'humanité, à savoir celui d'après le péché originel. Contrairement à la littérature de notation, la Bible est une œuvre qui est capable d'interpeller à n'importe quelle époque la mémoire des années et des siècles passés : « Mais ce fut de la Bible [nous dit Ruskin] que j'ai appris les symboles



d'Homère et la foi d'Horace »<sup>10</sup>. Pour Ruskin, la Bible est une œuvre d'art qui conserve la vie des civilisations passées en vue de les transmettre à celles de l'avenir. Ainsi Proust montre que le texte biblique représente chez l'esthète anglais une interprétation qui ne se sépare nullement de l'enseignement sur l'art, dans la mesure où il s'inscrit dans un dialogisme fécond avec les religions des civilisations passées :

Je ne suis pas contempteur de la littérature profane, si peu que je ne crois pas qu'aucune interprétation de la religion grecque ait jamais été aussi affectueuse, aucune de la religion romaine aussi révérente que celle qui se trouve à la base de mon enseignement de l'art et qui court à travers le corps entier de mes œuvres.<sup>11</sup>

Dans un même mouvement, Proust revisite les œuvres du passé, qu'elles soient monothéistes ou polythéistes, dans le but d'en dégager la seule dimension esthétique. Car le rapport au divin prend souvent la forme du mémorial puisque le religieux se fonde sur la foi, autrement dit, la confiance en la divinité. Cette confiance n'interpelle nullement la raison ou l'entendement, mais fait surtout appel aux sentiments et à l'imagination qui sont à la base aussi bien du sentiment religieux que de l'art. Toutefois, Ruskin témoigne une préférence au christianisme non parce qu'il est monothéiste, mais parce que les religions polythéistes n'enseignent pas autant d'amour que la religion chrétienne. Cette dernière est profuse en matière d'amour et le place au cœur de cet enseignement dont le Christ est l'ultime détenteur et transmetteur. Ruskin voit que l'amour que lui a inculqué le christianisme est à la base de sa matière artistique, car l'art selon lui consiste dans la conservation de la vérité d'une époque en vue de la transmettre aux générations à venir. Comme Jésus a choisi de se sacrifier pour l'humanité, Ruskin voit qu'il revient à l'artiste de faire de même.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>11</sup> *Ibid.*

L'art, dans son implication religieuse, devient un sacerdoce puisque l'artiste doit réactualiser le message christique. L'architecture est selon Ruskin un art qui comprend à la fois une dimension éthique et esthétique, elle permet la commémoration du sacrifice christique à travers la construction de cathédrales dont la beauté permet de répandre son amour et de maintenir sa continuité en dépit des aléas du temps. Disons que l'enseignement du Christ est au centre de la conception de John Ruskin, l'artiste est celui qui renonce à son propre bien pour celui d'autrui. Cela rappelle le cas de Proust qui décide d'offrir son œuvre *Jean Santeuil* à l'amitié de ses lecteurs : « J'ai senti qu'il était plein de pensées pareilles à la mienne depuis le passé le plus lointain, et qu'il en naîtrait aussi dans l'avenir, pour qui j'avais même quelques fois songé à conserver, pour offrir à leur amitié, dans un livre qui serait moi-même, une pensée qui ressemblerait à la leur »<sup>12</sup>. Sauf que chez Proust le divin est remplacé par l'humain, car le sacrifice se fait au nom de la communion avec les autres. Ceci dit, si Proust décide de se sacrifier pour son lecteur, c'est dans le but de l'inviter à retrouver les univers de son intériorité plutôt que de le pousser à obéir à l'enseignement christique. Proust et Ruskin ne partagent pas le même foyer de sensibilité, car si le premier se ressource de ses lois intérieures qui lui permettent de donner naissance à sa création artistique, il se trouve que le deuxième obéit aux lois divines toutes faites qui le guident pour perfectionner la sienne<sup>13</sup>. Certes, Proust a fait preuve d'empathie totale avec l'autre

---

12 M. Proust, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, 1971, p. 741.

13 A. Chevillon, *La pensée de Ruskin*, Paris, Hachette, 1922, p. 118 : « Mais Dieu nous montre en lui, pour étrange que ce puisse paraître, non seulement la perfection de l'autorité, mais encore la perfection de l'Obéissance — Obéissance à Ses propres lois : dans les mouvements pesants des plus énormes de Ses créatures, nous nous remémorons, par Son essence divine même, cet attribut de la perpendicularité de la créature humaine, qui blasphème contre sa propre souffrance et ne change point ».

que représente ici Ruskin. C'est un travail artistique qui consiste à recréer en soi le ressenti de l'autre. Il ne s'agit pas ici d'une imitation passive, mais d'un travail de recréation de l'héritage en vue de le renouveler et se renouveler soi-même. La traduction de Ruskin est à la fois le moyen et le prétexte de l'évolution individuelle du moi artiste de Marcel Proust. C'est ce qui justifie la volonté de dépassement du maître à l'égard duquel il faut témoigner de l'irrévérence afin d'éviter de le monumentaliser en se contentant de faire preuve d'une idolâtrie qui empêche l'accession au moi artiste.

Proust a fait, et pendant longtemps, preuve d'idolâtrie à l'égard des conceptions ruskiniennes sur l'art. Il n'en reste pas moins que ce moment fondateur de l'esthétique proustienne va s'accompagner d'une maturation du génie proustien qui va donner naissance chez l'auteur à un dépassement des conceptions développées par Ruskin. Le dialogue entre les deux auteurs avait pour simple et unique raison l'évolution du moi artiste de Proust. Ce dernier s'est sûrement nourri de ses prédécesseurs. C'est ce que semble penser Julia Kristeva lorsqu'elle avance : « Fondamentalement, et par-delà une prétendue "idolâtrie", Ruskin a dû exaspérer Proust par son universalisme humaniste et par sa croyance en une "culture" à laquelle, selon le théoricien anglais, tout individu sans génie particulier pourrait accéder. Personnel et solitaire, Proust ne croit pas au salut de l'humanité par le livre, mais à l'élection singulière de quelques-uns, à la vérité de la seule intermittence, douloureuse ou extatique. Il garde par conséquent une tendresse pour Ruskin qui l'a réconcilié avec la sensualité de l'art incarné, tout en le poussant – par ses excès politiques – à se dégager d'un optimisme naturaliste et universaliste. Mais d'ores et déjà le traducteur prend ses distances, qui ne cesseront de grandir, avec cette pensée »<sup>14</sup>.

---

14 J. Kristeva, *Le temps sensible*, op. cit., p. 136.

Proust reproche à Ruskin ses conceptions puisées dans sa foi et ses penchants socialistes. Par ces derniers, il hérite d'une vision universaliste de l'homme proche des idées professées par les Lumières occidentales. Il croit ainsi en la possibilité qu'a chaque individu, au-delà de ses appartenances et ses conditions socio-culturelles, d'accéder à la culture. L'idée du génie est entièrement absente dans sa réflexion sur l'art. Il se situe du côté de Schiller qui, dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*<sup>15</sup>, soutient que le problème politique ne peut être résolu que par l'esthétique. C'est de cette manière que l'éducation esthétique ennoblit les hommes et influence leur agir moral. La beauté est, selon Schiller, la réalisation achevée de l'humanité de l'homme. Se dégage ainsi une vision universaliste de l'homme qui consiste à dire que ce dernier pourrait parachever son humanité par l'accession à une vision esthétique du monde. À l'encontre de Ruskin, Proust croit en l'élection. Il est l'héritier des conceptions anciennes de l'art qui croit en la notion du génie. Rares sont les humains qui peuvent accéder à la génialité. L'art est un savoir extatique qui nécessite la sortie hors de soi-même, laquelle sortie a partie liée avec l'accession au moi artiste. Nous retrouvons les conceptions rimbaldiennes développées dans les *Lettres du Voyant*<sup>16</sup>. Ce que Proust garde de Ruskin, c'est sa sensualité. Il a libéré l'architecture religieuse d'une conception dogmatique qui ne voit en elle que le simple témoignage d'un rapport divin. Seuls quelques individus peuvent accéder à cette expérience, nous dit Proust. C'est en cela qu'il n'est pas d'accord avec Ruskin qui, pour son compte, croit en la possible articulation entre le moment éthique et le monde esthétique. L'esthète est souvent renvoyé à sa

---

15 F. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Éditions Montaigne, 1970.

16 A. Rimbaud, *Lettres du voyant*, Genève, Librairie Droz, 1975.

solitude et ne peut partager ses conceptions esthétiques nécessaires à la fondation d'une nouvelle humanité. Ce que Proust recherche chez Ruskin, c'est surtout l'idée « d'une réhabilitation moderne et progressiste de l'esthétique religieuse [chez Ruskin] ou de la religion esthétisée »<sup>17</sup>.

Disons que l'idolâtrie de Ruskin ne fut qu'un moment transitoire qui préparait l'élaboration d'une théorie proustienne sur l'art. Ainsi la ressemblance qui paraissait exister entre les visions des deux auteurs n'était au fond qu'une manière pour le traducteur de mettre noir sur blanc les dissemblances grâce auxquelles se déterminera cette théorie. Contrairement à l'artiste chrétien qui se nourrit de son sentiment religieux pour exprimer une vision communautaire, l'artiste proustien tire sa matière artistique de ses images mnémoniques les plus intimes pour les transmuier en une vision individuelle. Et si Ruskin développe une utopie esthétique teintée d'un optimisme quant à la nature humaine, ne voyant en celle-ci que sa capacité innée d'accéder à une vision esthétique du monde, Proust fait preuve d'un certain élitisme qui voudrait que beaucoup soient appelés et peu élus. L'optimisme ruskinien tire sa matière d'une religion qui voudrait que l'homme soit à l'image de Dieu. Et comme Dieu est créateur, sa créature a hérité d'une part de cette créativité, fût-elle limitée et pâle par rapport à celle d'origine.

Commence déjà à apparaître la divergence entre la vision de Proust et celle de l'esthète anglais. Le sentiment d'idolâtrie à l'égard de ce dernier a permis à Proust de faire la connaissance de l'art chrétien et de l'architecture médiévale, certes<sup>18</sup>. Mais la fin de ce sentiment va désormais permettre à la traduction de prendre un nouveau chemin dans le but de remettre en question les « insuffisances » des conceptions

---

17 J. Kristeva, *Le temps sensible*, op. cit., p. 131.

esthétiques de John Ruskin. La fin de l'idolâtrie signifie le passage au crible de tout ce que nous avons appris jusqu'à présent à propos de John Ruskin par la voix de Proust. Proust a déjà invité ses compatriotes à faire la visite de la cathédrale d'Amiens en vue de rendre hommage à ce « maître de la beauté » qu'est Ruskin. Voilà maintenant qu'il les invite à découvrir la dissemblance qui marque la frontière entre la vision esthétique de chacun d'entre eux. En cela, Proust commence à nourrir des griefs à l'égard de Ruskin, il les associe à des « péchés » commis à l'égard de la littérature :

Ruskin commet la même erreur quand il dit qu'« une peinture est belle dans la mesure où les idées qu'elle traduit en images sont indépendantes de la langue des images ». Il me semble que, si le système de Ruskin pêche par quelque côté, c'est par celui-là. Car la peinture ne peut atteindre la réalité des choses, et rivaliser par là avec la littérature, qu'à condition de ne pas être littéraire. (CSB, 112)

En quoi réside le différend entre Ruskin et Proust ? L'esthète anglais croit en l'autonomie de la peinture, et par extension de l'architecture. Selon lui, la beauté est intimement liée à l'idée que le tableau véhicule. Il faut dire que la foi chrétienne influence le point de vue ruskinien selon lequel tout lecteur de la Bible est capable d'associer une image à un dogme ou un événement biblique. L'œuvre s'éclaircit par sa projection sur un texte biblique qui lui est antérieur. La même théorie est professée par Émile Mâle qui considère qu'« une logique ou une métaphysique de la Bible pré-existe dans le peuple avant que l'artisan ne la façonne de ses mains »<sup>19</sup>. La Bible devient ce fond imaginaire

---

19 Cité par J. Kristeva, *Le temps sensible, op. cit.*, p. 138. Kristeva pense dans ce sens que « l'érudition aujourd'hui contestée d'Émile Mâle impressionne Proust fort peu versé dans ces matières. Pour compléter Ruskin, il reprend avec un plaisir sensuel ces exemples architecturaux ou liturgiques dont Émile Mâle fournit la liste sans oublier d'interpréter chaque pierre et chaque geste comme une "métaphore" au sens proustien du terme : c'est-à-dire comme le rapprochement de

qui nourrit aussi bien la peinture que l'architecture. Chez Proust la démarche est autre, car il insiste sur le regard singulier du contemplateur de l'œuvre d'art dont il faut une lecture personnelle qui est le fruit de sa culture et de ses connaissances, de sa manière et de sa capacité à user d'un savoir métaphorique qui relie des images apparemment distinctes. Car dans le cadre de l'évolution du génie de Proust, Kristeva reconnaît le détachement proustien de la théorie de Ruskin comme de celle d'Émile Mâle : « [Proust] y parviendra en se détachant de ces maîtres érudits, et en frayant sa propre voie parmi les sensations quotidiennes, mais aussi par l'aveu d'un érotisme qui agit et déborde de plus en plus la mémoire involontaire du futur narrateur »<sup>20</sup>.

Si Ruskin considère que la Bible est un fonds de symboles qui conditionne la lecture d'une peinture, et qu'il faut au contemplateur d'un tableau une solide culture biblique à même de lui faire saisir à la fois la valeur esthétique et didactique de ce qu'il regarde, Proust développe une idée toute autre. Il interpelle la sensibilité artistique du contemplateur pour que celui-ci exprime la singularité de son regard. Et lorsque Proust interprète une peinture, il continue à exprimer la singularité de son regard artiste que nous retrouvons dans ses écrits romanesques. Le Proust romancier rencontre le Proust critique d'art, et on ne peut séparer l'un de l'autre. La peinture n'est que le prétexte à un exercice littéraire qui dévoile le moi artiste de l'auteur. C'est ce qui justifie le conflit entre Proust et les critiques d'arts professionnels.

---

deux idées, images ou sensations issues de l'Ancien et du Nouveau Testament ».

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 138. Cette érotisation dont parle Kristeva se manifeste à travers les dessins de Proust dans les lettres envoyées à R. Hahn où il copie les images des cathédrales et sculptures médiévales sur l'œuvre de Mâle avec des motifs faisant allusion à ses relations érotiques avec Hahn. Cf. M. Proust, *Lettres à Reynaldo Hahn*, Paris, Sillage, 2012.

Ruskin assujettit cependant l'art de la peinture à des exigences religieuses. Celui-ci, de par le sentiment de beauté qu'il procure chez le contemplateur, est censé, selon l'esthète anglais, transmettre des valeurs chrétiennes et sociales. Il faut dire que Ruskin reste fidèle à l'esprit du mouvement préraphaélite (dont il faisait partie) qui consiste à renouer avec la conception médiévale de l'art, intimement liée à une vision chrétienne du monde. Sa sensibilité romantique est fortement influencée par sa foi de révolte contre une modernité politique qui ne jure que par l'universalisme, l'autonomie de l'homme et sa liberté. Dès lors, il va accorder plus d'importance à ce qui est particulier pour contrer les prétentions universalistes de la philosophie des Lumières. Ainsi les spécificités nationales vont jouir de toute leur estime. Le « terroir » devient une source d'inspiration artistique, car l'art ne doit pas seulement exprimer l'individuel, il doit être le miroir d'une vie collective que le mode de vie moderne tend à déraciner à cause de l'idée de l'universalité de l'homme. Cette idée a commencé à poindre à partir d'une Renaissance qui voulait se libérer du joug de l'Eglise catholique. Dès lors, Ruskin va se focaliser sur une période pré-moderne qu'il situe au niveau du Moyen Âge. Il partage les idées de William Morris, l'un des principaux représentants de la Confrérie préraphaélite<sup>21</sup> : « Il ne suffit pas que l'art soit suggestif, soit didactique, soit moral, soit populaire ; il faut encore qu'il soit national »<sup>22</sup>.

Il faut dire que Ruskin, en romantique, va tenter de réactualiser, sur le mode de vie de la nostalgie, les

---

21 William Morris (1834 – 1896), poète, dessinateur et réformateur britannique, est l'un des principaux représentants de la Confrérie préraphaélite, et spécialement du mouvement Arts and Crafts. Le rayonnement de ce mouvement s'étend à toute l'Europe et aux États-Unis et contribue au développement de l'art nouveau.

22 R. de la Sizeranne, *Le Préraphaélisme*, New York, Parkstone International, 2008.



univers qualitatifs du Moyen Âge religieux, là où le christianisme structurait de part en part le vivre ensemble. La Renaissance constitue à ses yeux le début d'un long processus de dégénérescence de l'homme. En effet, et si on se fie à l'idée que se fait André Chevrillon de l'esthète anglais : « À l'origine, cet orgueil et cette révolte de la Renaissance : ivresse du nouveau savoir, confiance joyeuse en des formules que l'on retrouve ou que l'on invente. L'homme croit se suffire : il se détourne de Dieu, et sa vie commence à décroître ; il se détourne de la Nature, et son art commence à décliner. C'est de lui maintenant, et non pas de la Nature qu'émane la beauté ; par sa science il prétend en devenir créateur. À la religion de Dieu, il a substitué le culte de cette science et de cette beauté »<sup>23</sup>.

L'œuvre de Ruskin s'inscrit justement dans cette veine romantique qui se ressource dans le mode de vie médiéval et chrétien où l'art fut traversé par l'esprit religieux. C'est pour cette raison qu'il s'agit pour lui de contrer l'idée de toute création artistique entreprise sans autre but qu'elle-même. L'œuvre de l'artiste ne doit pas se suffire à elle-même, elle doit plutôt être conçue sur la base d'un sentiment chrétien qui la précède et la fonde. L'accès à la Nature et la beauté qu'elle recèle n'est possible que par la reconnaissance de Dieu qui est derrière sa création. Mais Proust s'oppose à l'idée d'un art qui ne permet pas à l'artiste d'accéder à son individualité. Il refuse la dimension de l'éthique et donc du vivre ensemble qui serait médiatisé par un art chrétien. Car il n'y a selon lui de jouissance qu'individuelle et d'idolâtrie que celle du moi, comme il n'y a de représentation que celle du portrait de l'artiste par lui-même. La possible articulation entre l'éthique et l'esthétique lui est étrangère. C'est en cela que réside le tort de Ruskin qui considère que « le Beau

---

23 A. Chevrillon, *La pensée de Ruskin*, op. cit., p. 104.

Dieu d'Amiens dépassait en tendresse sculptée ce qui avait été atteint jusqu'alors » (*CSB*, 128). Proust voit au contraire que le contemplateur est censé admirer la sculpture de la Bible d'Amiens plutôt que de s'arrêter sur la dimension religieuse qui en escamote la beauté : « que le Beau Dieu d'Amiens soit ou non ce qu'a cru Ruskin est sans importance pour nous » (*CSB*, 128).

À l'opposé des artistes préraphaélites, Proust pense que la véritable dégénérescence de l'art, en l'occurrence celui de l'architecture, commence lorsque celui-ci cesse d'exprimer la souveraineté du moi de l'artiste pour devenir le médiateur d'un enseignement moral et social. Ainsi l'œuvre de Ruskin ne semble pas empêcher Proust d'atteindre sa vocation artistique, car celui-ci s'est déjà forgé une vision esthétique avant même sa lecture des œuvres de l'esthète anglais. Jean-Yves Tadié avance dans ce sens que : « L'esthétique de Proust était largement formée lorsqu'il aborde Ruskin, et c'est pourquoi il peut l'accueillir, le comprendre, l'aimer, le traduire, et, finalement, l'oublier »<sup>24</sup>.

Cela signifie que Proust avait pris ses distances avec la pensée de Ruskin dès le premier contact avec elle, et que son idolâtrie ne fut qu'une attitude nécessaire (pour ne pas dire trompeuse) pour mieux comprendre la conception esthétique du maître. Ne s'agit-il pas d'une idolâtrie qui dissimule une mise en dérision de la conception de l'art de l'auteur anglais ? De toute façon, de la pensée de Ruskin, Proust ne saisit donc que l'essentiel, qui lui sera utile à la création de son œuvre à venir, *À la recherche du temps perdu*. Contre cette veine chrétienne qui traverse les écrits de Ruskin prônant le langage de la vérité commune, Proust développe un autre point de vue selon lequel la littérature doit parler le langage de la vérité individuelle, c'est dire, un langage qui éveille chez le lecteur un sentiment

---

24 J.-Y. Tadié, *Marcel Proust I, Biographie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 595.

de ressemblance qui lui permet de cultiver sa propre vérité. La ressemblance est comme ce cordon ombilical qui lie le lecteur au langage d'un « maître » pour pouvoir, ensuite, retrouver le sien. Proust est, à juste titre, ce lecteur-traducteur qui a étayé sa vision esthétique à travers ce sentiment de ressemblance, en l'occurrence avec Ruskin : « C'est quand Ruskin est bien loin de notre pensée que nous traduisons ses livres et tâchons de fixer dans une image ressemblante les traits de sa pensée » (*CSB*, 141). Et c'est de cette ressemblance entre la pensée du maître et celle du lecteur qu'advient la vérité du moi artiste.

Il convient donc d'avancer que la traduction proustienne des livres de Ruskin fut un moment où l'esprit d'émulation était à son comble. La confrontation entre l'esthétique de Ruskin et celle de Proust a permis à ce dernier de promouvoir une esthétique beaucoup plus soucieuse d'art que de morale (chrétienne, entendons-nous). Proust avait pour tâche de transcender l'esthétique ruskinienne. Ainsi, il marque sa rupture avec l'héritage ruskinien pour enfin se permettre de livrer à son lecteur une éthique de la littérature qui voit en celle-ci un guide menant vers la liberté du lecteur plutôt qu'à son asservissement par l'idolâtrie.

## **bibliographie**

- Chevillon A., *La pensée de Ruskin*, Paris, Hachette, 1922.
- Mâle É., *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France : Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1919.
- Kristeva J., *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- Proust M., *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971.
- Proust M., *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, 1971.
- Proust M., *Lettres à Reynaldo Hahn*, Paris, Sillage, 2012.
- Proust M., *Préface, traduction et notes à « La Bible d'Amiens » de John Ruskin*, Bartillat, 2007.
- Rimbaud A., *Lettres du voyant*, Genève, Librairie Droz, 1975.
- Ruskin J., *Sésame et Les lys*, Proust M. (trad., notes et préface), Paris, Antigone14, 2014.
- Schiller F., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Montaigne, 1970.
- Sizeranne (de la) R., *Le Préraphaélisme*, New York, Parkstone International, 2008.
- Tadié J.-Y., *Marcel Proust I, Biographie*, Paris, Gallimard, 1996.
- Zgani M. R., « Pèlerinages proustiens », [dans :] *Études et recherches en littérature. Série langues romanes*, 2008, n° 24.

## **abstract**

### John Ruskin by the voice of Marcel Proust : Journey to the artist's self

The translation of *La Bible d'Amiens* and *Sesame et les Lys* was a way for Proust to take an interest in religious art, but also to cultivate his own vision of art. Ruskin was for Proust a guide who participated in the support of his artistic self by transferring a certain number of aesthetic conceptions to which his mind would never have been able to access on its own. Proust succeeds in recognizing the decisive dimension of the Christian religion and its implications for Ruskin's aesthetics. Transcending the religious dimension, Proust realizes that Christian architecture, as understood by Ruskin, acquires a meaning other than religious, namely that of a past sublimated by the powers of art. Thus the historical dimension is annihilated in favor of an aesthetic perception of works from the past. Our article therefore aims to show how this experience of translation allowed Proust to deconstruct the aesthetic vision of the author of the translated text, while constructing a vision of art that is his own.

## **keywords**



John Ruskin, Marcel Proust, translation, religious art, aesthetics

## **mots-clés**

John Ruskin, Marcel Proust, traduction, religieux, art, esthétique

## mohammed eida zgani

Enseignant chercheur à l'Université Chouaib Doukkali, Maroc. Il s'est consacré à l'étude de l'évolution créatrice du génie de Marcel Proust, et ce en épousant la longue temporalité de son œuvre, des *Plaisirs et des Jours* jusqu'à *À la recherche du temps perdu*, en passant par *Jean Santeuil* et le *Contre Sainte-Beuve*. Ses principales publications sont : *Pèlerinages Proustiens* (2018), *Driss Chraïbi : Le mal compris : itinéraire d'un engagement* (2019), *De la claustration à la désillusion : Proust et l'univers bourgeois* (2020). *Fiodor Dostoïevski : Les frères Karamazov entre dialogisme et désir mimétique* (2023).

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 25.04.2023 Accepted : 20.06.2023 Published : 30.09.2023	ÉTUDES	
ORCID : 0009-0005-1954-9399			
M. R. Zgani, « John Ruskin par la voix de Marcel Proust : acheminement vers le moi artiste », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 35, pp. 81-100. DOI : 10.4467/23538953CE.23.025.18475			
<a href="http://www.ejournals.eu/CahiersERTA/">www.ejournals.eu/CahiersERTA/</a>			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			





**VARIA**





STANISŁAW ŚWITLIK

Université catholique de Lublin Jean-Paul II

*L'An deux mille quatre cent quarante* –  
voyage imaginaire dans le temps  
selon le schéma canonique

**E**n 1771, Louis-Sébastien Mercier fait paraître *L'An deux mille quatre cent quarante : rêve s'il en fut jamais* qui passe pour un tournant dans l'histoire du genre utopique. L'œuvre annonce l'épuisement d'une formule générique exploitée par les écrivains depuis les environs de 1675, c'est-à-dire depuis le moment où le genre se codifie à l'époque classique<sup>1</sup>. Le tableau de Paris du XXV<sup>e</sup> siècle exposé dans le cadre onirique chez Mercier constitue une autre proposition contre les schémas romanesques déjà usés de l'utopie narrative, qui tirait ses forces des espoirs nourris par des voyageurs de trouver des terres inconnues. Dans les années 1770, le mythe du continent austral semble déjà ruiné par les découvertes de James Cook. L'œuvre

---

1 L'œuvre de Mercier a déjà été l'objet de plusieurs commentaires savants. Pourtant, à notre avis, les chercheurs se sont intéressés à analyser davantage le contenu du texte, en commentant un peu moins l'organisation formelle du texte. Pour les travaux traitant de *L'An deux mille quatre cent quarante*, il faut citer : R. Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1999, p. 161-170 ; R. Trousson, « Sciences et religion en 2440 », [dans :] *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 2006, n° 58, p. 89-105 ; F. Boulerie, « Violence du juste en utopie : le pouvoir éclairé selon Louis-Sébastien Mercier », [dans :] *Fiction d'anticipation politique*, Michel Prat, Alain Sebbah, Pessac (dir.), Presses universitaires de Bordeaux, 2004, p. 209-220, <https://books.openedition.org/pub/27636#ftn1>, consulté le 27.04.2023.

de Mercier, rempli de confiance dans le progrès historique, indique une nouvelle direction où les romanciers rêvant des mondes possibles peuvent chercher leur inspiration. Pourtant, la rupture avec la forme canonique de l'utopie narrative qui dominait depuis au moins cent ans n'est pas complète. L'objectif de cet article est moins de commenter en quoi l'œuvre de Mercier est inventrice que d'étudier en quoi elle demeure tributaire des formes traditionnelles identifiées par Jean-Michel Racault<sup>2</sup>. De plus, s'intéresser aux tensions qui traversent l'œuvre, héritées peut-être de la formule générique précédente, revient à observer le geste spéculatif et philosophique, propre à chaque récit utopique. Nous allons partir de quelques traits relevant de l'utopie narrative pour mettre en évidence leur présence au sein de *L'An deux mille quatre cent quarante*<sup>3</sup>.

« *L'An deux mille quatre cent quarante* » –  
une utopie narrative ?

L'utopie narrative, qui s'apparente au voyage imaginaire<sup>4</sup>, a reçu sa forme canonique sous la plume de Denis Veiras, de Gabriel de Foigny et de Bernard Le Boyer de Fontenelle dans le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Le schéma de cette formule générique se définit

---

2 J.-M. Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2010, p. 22.

3 Il ne s'agit pas non plus d'épuiser la question posée, mais d'indiquer les grands traits de cette observation.

4 Il existe de fines différences entre l'utopie narrative et le voyage imaginaire, mais pour notre propos il n'est pas nécessaire de les mettre en relief. Par conséquent, nous allons traiter les deux termes comme des synonymes dans notre article. Sur les différences entre les deux genres, voir J.-M. Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre, op. cit.*, p. 244-253.

5 J.-M. Racault, « Voyages imaginaires aux Antipodes et fictions théologico-politiques de l'Âge classique », [dans :] *Trois récits utopiques classiques*, Saint-Denis de la Réunion, Presses Universitaires

comme le récit d'un voyage effectué dans un terrain inconnu où le voyageur découvre une société censée être meilleure que les sociétés européennes. Le récit possède une double structure combinant l'élément narratif et l'élément descriptif. Les parties narratives relatent les aventures du voyageur lors de son arrivée dans le lieu inconnu ainsi que lors de son départ. Ces parties constituent un cadre qui englobe la représentation de la communauté découverte. Cette représentation constitue le noyau et la partie centrale de l'œuvre. En effet, les descriptions donnent corps à l'œuvre, alors que la narration fournit un prétexte pour introduire le tableau utopique et l'encadre. Cette formule littéraire avec une forte dominante descriptive semble se modifier au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle en faveur de la narration. Celle-ci privilégie le personnage du voyageur, dont le rôle se limitait précédemment à rendre compte de la réalité des communautés autres. Le voyageur s'implique désormais activement dans la vie de ces sociétés. L'utopie de l'abbé Prévost dans *Cleveland* est emblématique de cette modification du modèle narratif. À l'appui de la terminologie de Jean-Michel Racault, le premier modèle, canonique puisque la majorité des récits utopiques de la période s'y réfèrent directement ou indirectement, peut être nommé « utopie "positive" en fonctionnement conforme », alors que l'autre serait une « utopie "dysphorique", ou de signification ambiguë » en raison du statut individualisé du narrateur-personnage qui influence la représentation du pays découvert<sup>6</sup>.

Il semble pertinent de constater que l'œuvre de Mercier relève plus du premier schéma que du second. Tout comme dans les utopies de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le propos du narrateur dans *L'An deux mille quatre cent*

---

Indianocéaniques, 2020, p. 7-11.

6 J.-M. Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre*, op. cit., p. 766.

*quarante* est dominé par les descriptions du Paris qui s'établira dans l'avenir. Pour s'en convaincre, il suffit de relire la table des matières de la première édition. De nombreux chapitres font penser à un inventaire des éléments constitutifs de la réalité future. Dans ces chapitres, la description représente des objets, des machines, des constructions architecturales meublant le quotidien des Parisiens futurs : « Chapitre V. *Les Voitures* », « Chapitre VI. *Les Chapeaux Brodés* », « Chapitre VII. *Le Pont Débaptisé* », « Chapitre XXII. *Singulier Monument* », « Chapitre XXIII. *Le Pain, le Vin* »<sup>7</sup>. Il s'agit également d'institutions et de leurs fonctionnaires qui appartiennent au présent des lecteurs mais qui ont changé de nature dans cette vision futuriste ou ont simplement disparu : « Chapitre XIII. *Où est la Sorbonne ?* », « Chapitre XIX. *Le Temple* », « Chapitre XX. *Le Prêlat* », « Chapitre XXVIII. *La Bibliothèque du Roi* », « Chapitre XXX. *L'Académie Française* » (*AD*, VII). Il est difficile de déterminer si cette liste convoque selon le souhait de l'écrivain les lieux communs de l'utopie narrative, par exemple les chapitres consacrés aux détails de la vie communautaire des Sévarambes chez Denis de Veiras, mais il semble explicite que le lecteur confidant, partageant la philosophie de l'écrivain, est invité à observer ces tableaux d'un autre monde où il peut deviner un destin possible du sien.

Face à cette domination des descriptions, la narration occupe peu de place dans cette vision. Après s'être endormi, le narrateur se réveille, vieilli, dans le Paris de l'année 2440 (*AD*, 14). Il commence ensuite une longue promenade à travers des magasins, des rues, des allées, des places publiques et des ponts, des temples,

---

<sup>7</sup> L.-S. Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*, Londres, sans maison d'édition, 1771, p.VII-VIII. Pour éviter les répétitions, nous allons désigner l'œuvre sous l'abréviation *AD*. La pagination suivra après la virgule.

et à travers des endroits plus particuliers comme une salle de spectacle, des salons, des galeries de tableaux et de sculptures. Le narrateur rend compte de son entrée dans le « Cabinet de Roi » qui ressemble au musée des sciences naturelles et de l'agriculture. La visite se termine à Versailles où le narrateur s'est rendu pour voir les ruines de l'illustre château (AD, 414-416). L'ensemble de ce récit ne donne aucune suite d'aventures ou d'événements exceptionnels, ou représentés comme tels, à part le spectacle du monde du XXV<sup>e</sup> siècle que le narrateur reproduit dans les descriptions. La place de la narration est donc bien mince.

Dans le schéma canonique du voyage imaginaire et de l'utopie narrative, l'encadrement narratif s'appuie sur le récit circulaire du périple (départ, voyage, retour) qui garantit la transmission du témoignage du voyageur à ses compatriotes européens. À plusieurs reprises retravaillé selon la fantaisie des écrivains, le principe de vraisemblance demeure respecté dans cette circulation du propos viatique, soit sous forme orale, soit sous forme écrite. C'est aussi dans ce cadre que la narration des événements vécus par le voyageur peut se développer. Mercier substitue au déplacement physique le déplacement onirique. L'écrivain puise dans la tradition onirique bien ancrée depuis l'Antiquité. Les rêves ont longtemps été considérés comme des mystères à résoudre, et malgré sa codification au XIII<sup>e</sup> siècle, le genre du songe, ou celui du rêve, vit une longue évolution, en accueillant des messages moraux, politiques ou philosophiques. Retravaillé par les écrivains, le rêve devient un terrain d'expériences pour l'esprit, sinon une forme d'épreuve<sup>8</sup>. Pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, Françoise Devrieux propose de ranger des œuvres bien diverses et complexes

---

8 Voir la thèse d'H. David, *Le Songe au XVIII<sup>e</sup> siècle, ou la mise à l'épreuve du sujet et de ses limites : l'exploration des confins*, soutenue en 2016 sous la direction de Caroline Jacot Grapa.

sous l'étiquette commode de « songe d'idées »<sup>9</sup>. Une forme facile à manier grâce à sa « plasticité »<sup>10</sup> dont l'écrivain se sert pour créer des structures qui ressemblent parfois étonnamment à celles du voyage imaginaire. Mercier exploite le cadre d'un songe entendu comme « une douce illusion » qui lui propose une réalisation de ses projets désirés. Il faut ainsi considérer le contenu du rêve comme une réponse aux envies générées par les déboires de l'auteur, fruit donc de l'activité diurne. Rêver, c'est se détacher d'ici et faire balader son esprit dans l'imaginaire<sup>11</sup>.

Le déplacement en rêve, par sa nature, s'opère dans un temps très bref. Le sommeil du narrateur-voyageur, qui dure six cent soixante-douze ans, est plutôt constaté que décrit dans une phrase : « Dès que le sommeil se fut étendu sur mes paupières, je rêvai qu'il y avoit des siècles que j'étois endormi, & que je m'éveillais » (*AD*, 13). Ce long sommeil fait passer le narrateur de sa réalité vers celle de son rêve. Après la longue visite du Paris de 2440 et après celle de Versailles, le narrateur se réveille mordu par une couleuvre. Le voyageur signifie immédiatement son retour à son époque, le récit s'arrête, le dernier chapitre se termine. Et c'est précisément le moment auquel renvoie le début de l'œuvre :

Fâcheux ami, pourquoi m'éveilles-tu ? Ah, quel tort tu viens de me faire ! Tu m'ôtes un songe [...] que ne puis-je y demeurer plongé le reste de ma vie ! Mais non, me voilà retombé dans le cahos affreux dont je me croyais dégagé. Assieds-toi & m'écoutes [*sic*], tandis que mon esprit est encore plein des objets qui l'ont frappé. (*AD*, 4)

Mercier conserve donc la forme circulaire du témoignage. La chaîne veille – sommeil – réveil remplace

9 F. Dervieux, « Le Songe d'idées à l'âge des Lumières : une forme informe ? », [dans :] *Orages*, 2006, n° 5, p. 39-62.

10 *Ibidem*, p. 39.

11 G. Garnier, « Songes et voyages imaginaires aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *op. cit.*, p. 187-188.

celle du départ – voyage – retour puisque les deux se ressemblent en terme d'exercice intellectuel que propose la littérature<sup>12</sup>. En revanche, la formule onirique devient très fragile et fugitive car les souvenirs du rêve risquent de disparaître à tout moment.

Chez Mercier, comme dans la majorité des récits utopiques, le narrateur à la première personne, le voyageur-dormeur, communique ce qu'il a vécu de cette réalité du XXV<sup>e</sup> siècle. Il n'intervient pas dans l'organisation du « Nouveau Paris », il agit en observateur et témoin des changements opérés. Dans cet aspect, il ressemble à ces voyageurs qui découvrent des îles et des continents inconnus dans les œuvres canoniques. Le narrateur-voyageur y réduit le plus souvent son rôle à celui d'un documentaliste pour repérer le plus de détails d'un Ailleurs autre que l'Ici européen. Le narrateur de Mercier marche dans le même sillage. Pourtant, sa neutralité se révèle relative. Certes, il reste observateur de la communauté de 2440, mais il le fait en admirateur. Il partage avec le destinataire du récit son étonnement quand il ne retrouve pas les éléments constitutifs de son quotidien du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La découverte du fait qu'il a vieilli en un instant est une forte surprise. Les habitants du nouveau Paris le persuadent qu'il n'est plus jeune, et même son âge extrêmement avancé le fait classer comme un prodige :

---

12 Nous pourrions aussi observer une ressemblance au niveau de l'étape finale : la fin du voyage peut être aussi brusque que celle du sommeil. Le réveil par la morsure d'un serpent ou la chute d'une poire sur la tête du dormeur a quelque chose de commun avec l'expulsion brusque d'un voyageur du pays imaginaire. G. Garnier, « Songes et voyages imaginaires aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », [dans :] *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 2006, n° 113-4, p. 195 ; F. Dervieux, « Le Songe d'idées à l'âge des Lumières : une forme informe ? », *op.cit.*, p. 51 ; J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs : Voyage aux confins de l'utopie littéraire (1675-1802)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 167-171.

chacun se pressoit autour de moi avec une complaisance & un respect tout particulier. Ils brûloient tous de m'interroger, mais la discrétion enchaînoit leur langue ; ils se contentoient de se dire tout bas : un homme du siècle de Louis XV ! oh, que cela est curieux ! (AD, 16-17)

Le titre même du chapitre consacre cette surprise en quelque sorte fondamentale et initiale : « *J'ai Sept Cent Ans* » (AD, 13).

La promenade à travers ce monde étonnant s'accompagne de questions prétextant des descriptions ou fournissant des explications :

Que sont devenues, dis-je, ces brillantes voitures élégamment dorées, peintes, vernissées, qui de mon temps remplissoient les rues de Paris ? Vous n'avez donc pas ici ni traitans, ni courtisans, ni petits-mâîtres ? [...] Lorsqu'on cause avec intérêt, on fait du chemin sans s'en apercevoir. Je ne sentois plus le poids de la vieillesse, tout rajeuni que j'étois par l'aspect de tant d'objets nouveaux. Mais qu'aperçois-je ! ô Ciel ! quel coup d'œil ! Je me trouve sur les bords de la Seine. Ma vue enchantée se promène, s'étend sur les plus beaux monumens. [...] Est-ce bien là le Pont-Neuf, m'écriai-je ? Comme il est décoré ! [...] Quoi, tout le monde est auteur ! ô ciel, que dites-vous ! [...] Bon Dieu, tout un peuple auteur ! (AD, 25, 32-33, 55)

Avec sincérité, le narrateur-voyageur confie qu'« [il] jett[a] un cri de surprise & de joie » en voyant la statue en l'honneur des esclaves : la traite des noirs est abolie (AD, 147). Les gestes du narrateur, qui semblent faire avancer le récit, fondent en fait la représentation. Tout vise une description motivée par l'appréciation du rêveur.

Par conséquent, le narrateur s'avoue un allié de cette réalité améliorée, et même son propagandiste. Il s'agit donc d'une attitude qui ne prétend rien modifier, puisque le voyageur-narrateur dans le temps est d'emblée gagné par les merveilles de l'avenir. Ce comportement rappelle les postures sociales adoptées par les voyageurs de Fontenelle et de Rétif de la Bretonne : après sa visite chez les Ajaouiens, M. van Doelvelt devient



l'avocat de leurs mœurs auprès des Européens<sup>13</sup> ; M. de Dulis ou de Salocin-Emde-Fiter se déclare explicitement converti aux services des Christiniens pour espionner les Européens et protéger sa nouvelle patrie d'adoption<sup>14</sup>. Le narrateur de Mercier s'identifie par nécessité à l'homme du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette appartenance ressort de la confrontation avec la réalité améliorée qui gagne son esprit. Le voyageur reste cependant anonyme, réduit malgré tout à son statut de témoin défenseur de l'avenir rayonnant.

Dans les voyages imaginaires, la présence du voyageur-narrateur nécessite fréquemment celle d'un représentant de l'Ailleurs pour montrer et surtout élucider la nature et les mœurs de son pays<sup>15</sup>. Sans cet intermédiaire, ce porte-parole de la communauté, le voyageur serait condamné à ses conjectures qui risqueraient de le faire sombrer dans des suppositions erronées. Le représentant de la communauté accompagne le voyageur pour montrer ce qui fait la particularité de sa patrie, et ce dont il est le plus fier. Chez Mercier, il demeure anonyme comme la plupart de ces représentants, réduit à sa fonction publique ou à sa qualité sociale. « Un citoyen (que [le voyageur] reconnu[t] dans la suite pour un savant) » (AD, 15) l'aborde et l'accompagne dans les rues et places publiques. Même s'il est identifié immédiatement au « guide », son personnage s'efface derrière le pronom « on » dans lequel on confond facilement, et peut-être selon le souhait du narrateur, l'intermédiaire et le voyageur (AD, 21). De plus, le savant se laisse remplacer sans grand bruit par un officier à la personnalité aussi absente. Selon

---

13 B. Le Boyer de Fontenelle, *La République des philosophes, ou Histoire des Ajaiiens. Ouvrages posthumes de Mr. de Fontenelle*, Genève, sans maison d'édition, 1768, p. 151-152.

14 N. E. Rétif de la Bretonne, *Découverte australe par un Homme-volant, ou Le Dédale français*, Paris, sans maison d'édition, 1781, t. 4, p. 565-566.

15 J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs, op. cit.*, p. 364.

les endroits visités, le voyageur mentionne un bibliothécaire, un voisin de table dans un salon, un mandarin de passage à Paris, et d'autres ; on a du mal à saisir leur individualité. En revanche, tous « affables », « complaisants » fournissent des éclaircissements au voyageur (*AD*, 223, 315, 328, 377). Celui-ci ne fait pas attention à ces personnages, il s'intéresse davantage à leur propos expliquant le tableau de ce Paris modifié. Les formules impersonnelles participent à cette représentation descriptive : les « on me conduisit » et les « me répondit-on » marquent l'effacement des personnages en faveur d'un large tableau (*AD*, 143, 179, 206, 221, 255). Le changement de guide accentue aussi le défilé de cadres spatiaux, qui ressemble un peu à la substitution d'images propres à l'écriture onirique ; pourtant, il s'agit ici surtout de revoir les lieux les plus importants du nouveau monde et non seulement de dépayser le lecteur<sup>16</sup>.

La promenade dans le Paris de l'avenir revient à la découverte d'une capitale unique. Dans les récits canoniques, la représentation d'une seule ville est chargée d'une fonction totalisante, en signifiant l'image de toutes les autres. Le voyageur de Mercier se tait sur ce point et donne sans doute à penser que Paris est au-dessus de toutes les autres villes dans la logique rêvée<sup>17</sup>. Cela n'empêche pas le dormeur de rapporter les critiques sur le Paris et le Londres des années 1770 qui mettent ces deux capitales au même niveau de décadence (*AD*, 10).

Pour répondre à cet usage de la représentation totalisante, une certaine redéfinition de l'enchâssement permet d'élargir la perspective sur tout l'état de la

---

16 Fr. Dervieux, « Le Songe d'idées à l'âge des Lumières : une forme informe ? », *op. cit.*, p. 51.

17 Il faudrait ailleurs s'intéresser aux tensions entre le Paris imaginaire et le Paris contemporain de l'auteur. La délimitation de leur présence réciproque dans la vision futuriste permettrait de mieux comprendre la facture de l'œuvre.

civilisation au XXV<sup>e</sup> siècle. Dans beaucoup d'utopies narratives, il n'est pas rare de trouver d'autres formes littéraires insérées au sein du récit principal : qu'il s'agisse de lettres, d'extraits de documents ou d'autres récits, ces pièces ont pour fonction de renforcer la représentation de l'Ailleurs qu'élabore le narrateur-voyageur<sup>18</sup>. Mercier n'oublie pas cette stratégie de fragmentation, mais il l'adapte à sa manière. La promenade à Paris conduit le voyageur à un salon où il peut lire des articles de presse du XXV<sup>e</sup> siècle. Une vingtaine d'extraits représente l'état du monde dans cet avenir découvert. Si l'on insère dans le récit principal les passages des « gazettes angloises » parlant des villes européennes, Rome, Naples, Madrid, Londres, Vienne, La Haye, ils arrivent bien après les pages consacrées aux pays lointains pour rendre compte des changements opérés sur la Terre entière. Pékin, « Jédo, capitale du Japon », la ville de Mexico, Philadelphie, et les autres villes sont données en exemple d'épanouissement des sciences et des arts, selon les espoirs formulés par les Lumières (AD, 378-379, 399-406). Grâce à ces gazettes, le voyageur peut communiquer à son interlocuteur anonyme l'état le plus complet possible du monde découvert dans l'avenir.

Dans les utopies classiques, la rencontre entre l'Ailleurs et l'Ici s'effectue le plus souvent quand le voyageur entre en contact direct avec les habitants du pays découvert. L'étonnement est ressenti chez les deux parties, puisqu'aussi bien les utopiens que le voyageur ont ignoré jusqu'à ce moment-là l'existence de leurs mondes respectifs. Cette rencontre entraîne une tentative de la part du voyageur de se faire accepter par

---

18 Cf. L. Holberg, *Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain contenant une nouvelle théorie de la Terre et l'histoire d'une cinquième monarchie inconnue jusqu'à présent : ouvrage tiré de la Bibliothèque de Mr. B. Abelin ; et traduit du Latin par Mr. de Mauvillon*, Copenhague, Jacques Preuss, 1741, p. 307-328.

les habitants de l'Ailleurs<sup>19</sup>. Pourtant, l'altérité physique se révèle incontournable. Par exemple, chez Holberg, dans le pays des Martinien, il est impossible de faire d'un Européen un singe intelligent ; attacher à celui-là une queue postiche revient à signifier l'impossibilité d'adaptation dans ces cas extrêmes d'altérité<sup>20</sup>.

L'opposition entre le voyageur-narrateur de Mercier et les Parisiens de 2440 est encore autrement radicale : le voyageur se révèle être un homme tellement âgé que l'on ne peut le comparer qu'aux personnages bibliques du début du monde (*AD*, 16). Cette altérité physique demeure visible malgré tous les camouflages. Le vieillard exceptionnel attire les regards des curieux dès son arrivée. « En sortant [d'un magasin] la foule m'environnoit encore, mais les regards de la multitude n'avoient rien de railleur, rien d'insultant ; seulement on bourdonnoit de tout côté à mes oreilles : voilà l'homme qui a sept cent ans ! Qu'il a dû être malheureux pendant les premières années de sa vie ! » (*AD*, 22). Cela ne changera pas, mais au fil de sa narration le narrateur-voyageur le mentionne de moins en moins, sans doute pour faire comprendre qu'il s'est habitué à l'intérêt qu'il inspirait aux autres, sinon, parce que leur intérêt aurait diminué. En s'habillant à la mode du temps, le voyageur cherche pourtant à masquer son altérité. Le savant guide lui conseille d'abandonner ses vêtements du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment son épée qui renvoie au « vieux préjugé de la gothique chevalerie ». Paradoxalement, la visite dans une friperie ne devient pas un prétexte pour représenter le nouveau costume du voyageur. Malgré les détails sur la tenue du guide, qui laissent deviner les achats du narrateur, cet étrange silence semble souligner l'importance de la tentative de s'intégrer et, par conséquent, il met en relief la distance qui sépare les deux univers (*AD*, 17-23).

---

19 J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs*, op. cit., p. 233.

20 L. Holberg, *Voyage de Nicolas Klimius*, op. cit., p. 233.

La domination du mode descriptif par rapport au mode narratif, l'encadrement du récit circulaire, l'attitude du narrateur-voyageur admirateur passif, la présence de guides, la tendance à représenter l'ensemble du monde découvert et la tentative de s'y adapter de l'explorateur autorisent à voir des ressemblances entre la vision de l'avenir offerte par Mercier et les modèles de l'utopie narrative. L'œuvre se révélerait alors héritière des schémas traditionnels encore vivaces dans les années 1770. En revanche, l'introduction du contenu futuriste dans le schéma traditionnel mobilise d'autres ressources utopiques.

### *Une œuvre littéraire d'utopisme*

Ces quelques traits propres au voyage imaginaire que nous avons essayé de mettre en évidence dans l'œuvre de Louis-Sébastien Mercier nous amènent à nous demander si l'on peut y voir une fiction inspirée d'utopisme. Jean-Michel Racault identifie la différence entre les récits utopiques et les projets utopiques qui réside dans le traitement de l'aspect géographique. La dimension spatiale est cruciale pour la majorité des utopies suivant le modèle canonique des années 1675, alors que la dimension temporelle, centrée sur l'avenir, semble annoncer l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle. Jean-Michel Racault souligne que l'utopisme se définit comme une attitude réflexive à formuler des projets en vue d'améliorer la réalité vécue. Ces projets représentent la réalisation dans l'avenir des rêves de ceux qui restent déçus de leur époque<sup>21</sup>.

---

21 Nous nous gardons d'employer le terme d'uchronie, souvent appliquée à l'œuvre de Mercier. Selon l'œuvre de Charles Renouvier, source de ce néologisme datant de 1857, le terme d'« uchronie » s'applique plutôt à une représentation alternative de l'histoire qu'à une représentation projective.

Cette définition de l'utopisme correspond à la vision projective de Mercier. Jean-Michel Racault a classifié *L'An deux cent quatre mille quarante* comme une vision projective, inspirée par le phénomène de l'« Histoire-progrès »<sup>22</sup>. Le Paris de l'an 2440 est surtout la représentation d'une réalité rêvée par l'auteur et les esprits éclairés des années 1770. Cependant, cette fiction entretient un lien important avec le présent de l'auteur, tout comme le font les fictions utopiques classiques. La représentation d'autres mondes est censée se mettre « implicitement ou explicitement en relation dialectique avec le monde réel, dont [elle] modifie ou réarticule les éléments dans une perspective critique, satirique ou réformatrice »<sup>23</sup>. Autrement dit, il faut qu'il y ait dans le récit utopique un lien de correspondance entre l'ici et l'Ailleurs pour garantir un échange d'idées et un déchiffrement de messages possibles de l'œuvre.

Le narrateur-voyageur de Mercier est logiquement le représentant de son siècle parmi les Parisiens du XXV<sup>e</sup> siècle. C'est évidemment pour cette raison qu'il attire les regards curieux dans le « nouveau Paris ». Pourtant, la réalité découverte par ce voyageur-dormeur se révèle elle aussi plongée dans le présent de l'auteur.

La réalité de cette communauté futuriste se rappelle en permanence des hommes et des objets qui renvoient directement au XVIII<sup>e</sup> siècle et à sa philosophie. Le voyageur et le guide s'arrêtent pendant leur promenade sur la place Louis XV pour admirer la statue équestre du souverain, inaugurée en 1763 par Edmé Bouchardon. Même si l'hôpital de Bicêtre n'existe plus comme en 1772, il constitue toujours une référence pour le savant guide (AD, 43). Les bâtiments de la Sorbonne ayant perdu leur fonction primitive de faculté de théologie, et servant dans le rêve seulement pour les

---

22 J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs*, op. cit., p. 11.

23 J.-M. Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre*, op. cit., p. 22.

études d'anatomie et de médecine, ils demeurent cependant en place. Sans mentionner les célèbres auteurs du XXV<sup>e</sup> siècle, une des places célèbre les gloires littéraires de l'âge classique et du présent de l'auteur : « il me conduisit vers une place, où étoient les bustes des grands hommes. J'y vis Corneille, Moliere, La Fontaine, Montesquieu, Rousseau, Buffon, Voltaire, Mirabeau » (AD, 57-58). La louange de ses contemporains n'est pas dissimulée : les quatre derniers hommes de plume sont toujours vivants en 1771. Dans l'Académie française, on salue le portrait de l'abbé de Saint-Pierre (AD, 247). La visite dans ce Paris rêvé permet de découvrir un bon roi, mais on a de la peine à connaître son nom. En revanche, il ne fait pas de doute que ce monarque se comporte à l'image d'Henri IV, roi modèle des Lumières (AD, 27). De plus, les gazettes se réfèrent notamment aux personnages et phénomènes, systèmes de pensées historiques des années 1770 : en Russie on loue la mémoire de Catherine II ; en Pologne, on célèbre la monarchie héréditaire installée après la monarchie élective, celle-ci ayant provoqué des troubles dans le pays ; à Londres, on érige une nouvelle statue de Cromwell, en législateur (AD, 394, 396-397, 405). L'extrait de l'actualité de Chine fait penser aux projets d'un Rivarol sur l'universalité de la langue française. On représente également les pièces de Voltaire à Pékin (AD, 379-380)<sup>24</sup>.

Le XXV<sup>e</sup> siècle semble meilleur que le XVIII<sup>e</sup>, la majorité des rêves conçus par les Lumières sont devenus le quotidien des hommes. Pourtant, il ne faudrait pas se hâter de qualifier cette vision de représentation d'un aboutissement ultime de tous les rêves. Florence Boulerie a commenté les traces de violence dissimulées

---

24 Sans doute par un jeu de mot, Mercier mentionne *L'Orphelin de la Chine*, pièce jouée en 1755. C'est un mandarin de passage à Paris qui y fait attention, sans doute afin de souligner son goût pour la justice qui triomphe à la fin de la pièce.

dans l'œuvre de Mercier<sup>25</sup>. Le narrateur-voyageur de *L'An deux mille quatre cent quarante* mentionne des phénomènes toujours en vigueur qui noircissent le tableau. Même si la censure a été abolie, on condamne l'auteur de propos allant à l'encontre des idées universellement admises. Le malheureux est coupable d'avoir « mis au jour des principes dangereux, opposés à la saine morale, à cette morale universelle qui parle à tous les cœurs » (*AD*, 51). La loi prévoit de l'éduquer jusqu'à ce qu'il renie ses convictions. Dans l'attente de cette conversion, le coupable est forcé de porter un masque pour sauver son visage de la honte. Les bûchers de livres signifient métaphoriquement que l'État, ou plutôt la communauté, souhaite garder le contrôle sur les pensées de ses membres.

Dans cet Ailleurs, on voit toujours des crimes, notamment des crimes passionnels, et des peines de mort sont prononcées. Certainement, la civilisation du XX<sup>e</sup> siècle tente de relever le défi, en cherchant à éradiquer les erreurs humaines qui noircissent la réalité améliorée. L'exécution d'un meurtrier, jaloux d'une belle jeune fille, ressemble à la cérémonie qui mène à la reconnaissance de la faute, ce qui est interprété comme un triomphe de la pensée éclairée. Pourtant, l'enthousiasme pour ce nouveau système demeure modéré. Ayant le choix entre la vie dans la honte ou la mort, le meurtrier choisit l'exécution par fusillade (*AD*, 96). Le commentaire du guide reflète la logique des Parisiens de 2440 : « nos loix [...] penchent vers la réformation plutôt que vers le châtiment », mais il renvoie également à l'ambiguïté de cet avenir (*AD*, 98). En effet, il s'agit du demi-aveu que la civilisation ne peut pas, même avec l'écoulement du temps, changer entièrement la nature humaine. En dépit de toutes les tentatives éducatives

---

25 F. Boulerie, « Violence du juste en utopie : le pouvoir éclairé selon Louis-Sébastien Mercier », *op. cit.*



de la communauté, les crimes passionnels semblent demeurer pour toujours ineffaçables. Selon Mercier, l'évolution de la civilisation ne peut pas se passer sans forme de violence, nécessaire pour les sociétés inscrites dans le temps<sup>26</sup>.

La représentation de Paris et celle d'autres endroits au XXV<sup>e</sup> siècle sont donc hantées, de manière plus ou moins évidente, par le présent du narrateur-voyageur. En tête de l'œuvre, Mercier insère la citation de la *Théodicée* de Leibnitz « Le présent est gros de l'avenir », qui offre une certaine assise aux allusions au XVIII<sup>e</sup> siècle au sein du récit. De plus, ce n'est pas sans importance si, dans le chapitre premier, le narrateur évoque le propos du « vieil Anglois » de passage à Paris qui partage ses impressions sur la capitale du Royaume de France. L'image négative donne une représentation de la ville au vitriol, d'autant plus pénible que le voyageur anglais constate avec amertume que Paris ne diffère pas de Londres, les deux villes ressemblant à de « fastueuses prisons ». En convoquant Jean-Jacques Rousseau, l'Anglais répète la condamnation des villes à la « dépravation » et part chercher une retraite dans « quelque village où, dans un air pur & des plaisirs tranquilles, [il] puisse déplorer le sort des tristes habitants » des deux capitales (AD, 11). La représentation négative sert de prétexte pour annoncer les tableaux d'une ville futuriste censée offrir les avantages dont les Parisiens du présent de l'écrivain ne peuvent pas profiter.

Peut-on à juste titre parler d'utopisme à propos de *L'An deux mille quatre cent quarante* ? Le terme renvoie aux projets et théories pour améliorer la réalité

---

26 C'est la part temporelle qui singularise l'œuvre de Mercier, à l'opposé des utopies de la période classique qui insistaient sur leur valeur spatiale et réduisaient le plus souvent la dimension temporelle au minimum. F. Boulerie, « Violence du juste en utopie : le pouvoir éclairé selon Louis-Sébastien Mercier », *op. cit.*

présente. Il semble que la fiction de Mercier soit censée mettre en scène des réalisations de projets et de rêves, sans analyser les réformes en détail. L'œuvre doit sans doute sa dimension projective à l'utopisme, en gardant pourtant l'équivoque de son propos. La fiction du XXV<sup>e</sup> siècle cherche à interroger le présent des lecteurs, à leur inspirer un regard critique sur leur quotidien. Évidemment, il s'agit davantage de pointer les tares de l'Ancien Régime que de louer ses prestiges, mais les réflexions sur la faillibilité de la nature humaine et sur les gains de la civilisation échappent à une satire simpliste, et atteignent à des considérations plus philosophiques<sup>27</sup>.

En guise de conclusion, il faut insister sur les traces de l'utopie narrative qui persistent dans l'œuvre de Mercier, ce qui revient à affirmer son ancrage dans les schémas qui passent dans les années 1770 pour déjà trop usés. En revanche, ce constat souligne la longévité générique d'une forme qui cherche à se modifier par l'adaptation d'un nouveau contenu : s'appuyant au départ sur la dimension spatiale, l'utopie narrative garde sa structure primitive même si elle s'insinue dans la forme d'un songe qui se tourne vers la dimension temporelle. La formule onirique bien en vogue dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle subit aisément cette élaboration, peut-être grâce à sa plasticité générique : le rêve se confond avec le voyage. *L'An deux mille quatre cent quarante* semble tourné vers l'utopisme, mais les dispositifs narratifs et les contenus critiques l'attachent davantage à cette tradition de récits utopiques cultivée depuis les années 1675. Même si les souhaits du narrateur invitent à imaginer une réalité améliorée du XVIII<sup>e</sup> siècle, opposée donc

---

27 Il faudrait faire une autre étude qui commenterait le rythme des passages représentant le monde de 2440 et ceux évoquant la réalité de 1770. Cette observation pourrait mettre davantage en lumière les points d'intérêt et la sensibilité de l'auteur.

au vécu de l'auteur, la forme littéraire qui porte cette vision assouvissante relève d'une tradition bien ancrée dans le passé. Au lieu de parler d'une rupture formelle, il serait plus juste de considérer *L'An deux mille quatre cent quarante* comme une variante du modèle reçu qui s'infléchit selon les nécessités du sujet choisi. Sous le propos qui revendique un changement civilisationnel, il est possible d'observer une continuité de formes, peut-être servant d'appui sûr de l'auteur. Le « conservatisme formel » de Mercier laisse deviner dans quelle mesure les traces de l'écriture de l'Ancien Régime demeurent communes pour ce propagandiste des idées progressistes. Le narrateur-voyageur est conscient que son voyage au XXV<sup>e</sup> siècle n'est qu'une « douce illusion ». L'ambiguïté du message traduit les doutes et hésitations qui animent la majorité des utopies narratives : les voyages dans l'Ailleurs, tout comme le voyage dans l'avenir, donnent le plaisir de rêver, mais disent aussi l'amère vérité sur la nature humaine.

## bibliographie

- Boulerie F., « Violence du juste en utopie : le pouvoir éclairé selon Louis-Sébastien Mercier », [dans :] M. Prat, A. Sebbah, Pessac (dir.), *Fiction d'anticipation politique*, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, <https://books.openedition.org/pub/27636#ftn1>, consulté le 27.04.2023.
- Dervieux F., « Le Songe d'idées à l'âge des Lumières : une forme informe ? », [dans :] *Orages*, 2006, n° 5.
- Fontenelle B. Le Boyer de, *La République des philosophes, ou Histoire des Ajaoiens. Ouvrages posthumes de Mr. de Fontenelle*, Genève, sans maison d'édition, 1768.
- Garnier G., « Songes et voyages imaginaires aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », [dans :] *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 2006, n° 113-4.
- Holberg L., *Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain contenant une nouvelle théorie de la Terre et l'histoire d'une cinquième monarchie inconnue jusqu'à présent : ouvrage tiré de la Bibliothèque de M<sup>r</sup>. B. Abelin ; et traduit du Latin par Mr. de Mauvillon*, Copenhague, Jacques Preuss, 1741.
- Mercier L.-S., *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*, Londres, sans maison d'édition, 1771.
- Racault J.-M., *Nulle part et ses environs : Voyage aux confins de l'utopie littéraire (1675-1802)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Racault J.-M., *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2010.
- Racault J.-M., « Voyages imaginaires aux Antipodes et fictions théologico-politiques de l'Âge classique », [dans :] *Trois récits utopiques classiques*, Saint-Denis de la Réunion, Presses Universitaires Indianocéaniques, 2020.
- Rétif de la Bretonne N. E., *Découverte australe par un Homme-volant, ou Le Dédale français*, Paris, sans maison d'édition, 1781.
- Trousseau R., « Sciences et religion en 2440 », [dans :] *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 2006, n° 58.
- Trousseau R., *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999.

## **abstract**

### The Year 2440: A Dream If Ever There Was One

The aim of this paper is to comment the links between the work of Louis-Sébastien Mercier, *The Year 2440: A Dream If Ever There Was One*, and narrative utopia model. The Mercier's work is often considered as inventive fiction which presents a new type of utopia focused on the future, but a large number of traditional narrative strategies is used by the author to show Paris in 25th century. The future civilization is built on the Enlightenment ideas but it remains still attached by its culture to the 18th century. The Mercier's work is inspired by the utopism but in this fiction the reader finds more a fictional realization of dreams and philosophical thinking about human nature.

## **keywords**



Louis-Sébastien Mercier, *The Year 2440: A Dream If Ever There Was One*, imaginary journey, narrative utopia, utopism

## **mots-clés**

Louis-Sébastien Mercier, L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais, voyage imaginaire, utopie narrative, utopisme

## stanisław świtlik

Stanisław Świtlik, diplômé de la Sorbonne, assistant à l'Université catholique de Lublin Jean-Paul II, a soutenu à l'Université de Varsovie une thèse de doctorat portant sur l'utopie littéraire des années 1780, notamment dans l'œuvre de Giacomo Casanova. Il s'intéresse aussi aux échanges d'idées entre les élites francophones de l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle ainsi qu'aux formes de la fiction philosophique des Lumières. Il a collaboré à la nouvelle publication de la correspondance de Mme Geoffrin et du roi Stanislas Auguste Poniatowski. Il a également publié quelques articles sur les tensions qui travaillent les utopies littéraires et les voyages imaginaires aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 16.04.2023 Accepted : 10.07.2023 Published : 30.09.2023	VARIA	
ORCID : 0000-0001-7747-136X			
S. Świtlik, « <i>L'An deux mille quatre cent quarante – voyage imaginaire dans le temps selon le schéma canonique</i> », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 35, pp. 103-124. DOI : 10.4467/23538953CE.23.026.18476			
<a href="http://www.ejournals.eu/CahiersERTA/">www.ejournals.eu/CahiersERTA/</a>			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			

**MICHAŁ OBSZYŃSKI**

Université de Varsovie

## Autour des congrès des écrivains et artistes noirs et des festivals panafricains – entretien avec Sarah Frioux-Salgas

**S**arah Frioux-Salgas est responsable des archives et de la documentation des collections à la médiathèque du Musée du quai Branly-Jacques Chirac à Paris. Née en 1978, elle a suivi des études d'Histoire Africaine à Paris 1 (recherches sur la traite négrière et l'esclavage dans les Caraïbes). Elle a été assistante d'exposition au Musée d'art et d'histoire du judaïsme (« Marc Chagall: Hadassah », 2002, « Tim: être de son temps », 2003). Elle a collaboré avec Edouard Glissant, en mai 2007, pour la journée de « La mémoire des esclaves et de leurs abolitions », et contribué au catalogue de l'exposition « Les étrangers au temps de l'exposition coloniale » (Centre National de l'Histoire de l'Immigration, 2008). En 2009, elle a été commissaire de l'exposition au Musée du quai Branly « Présence Africaine. Une tribune, un mouvement, un réseau », présentée par la suite à Dakar en 2011. En 2016, elle a mis en place l'exposition « Dakar 66 : Chroniques d'un festival panafricain », consacré au Premier festival mondial des arts nègres (Dakar, 1966). L'exposition la plus récente dont elle a été commissaire s'intitule « Senghor et les arts. Réinventer l'universel » (Musée du quai Branly-Jacques Chirac, du 7 février au 19 novembre 2023). Elle est également membre du comité de rédaction de la revue *Gradhiva* et éditrice aux éditions Rôt-Bò-Krik.

**Michał Obszyński** : Bonjour Sarah Frioux-Salgas. Merci beaucoup de cette possibilité de discuter avec vous de la thématique dont vous vous occupez depuis une vingtaine d'années, à savoir la « renaissance noire » des années 1900 jusqu'à l'époque contemporaine. Cette renaissance, qui se joue sur le plan social et politique, passe également par la culture et s'exprime à travers de nombreuses manifestations qui, à côté des débats intellectuels, mettent en vedette la littérature, le théâtre, les arts plastiques et la musique. Je pense ici notamment aux Congrès des écrivains et artistes noirs de Paris (1956) et de Rome (1959) ainsi qu'aux festivals panafricains de Dakar (1966), d'Alger (1969), de Kinshasa (1974) et de Lagos (1979). Pourriez-vous expliquer le rôle que ces événements ont joué dans l'essor de la culture noire après la Seconde guerre mondiale ?

**Sarah Frioux-Salgas** : Alors, ce qui est intéressant, c'est de voir ces manifestations comme des espaces où on assiste à une tentative de définition, mouvante, des cultures noires et où chaque intellectuel, artiste et militant va prendre la parole tout en gardant l'envie de se réunir pour que ces prises de parole et ces prises de position deviennent collectives. Ainsi, un Africain-Américain, un Africain qui vit à Paris ou un Africain qui vit à Kinshasa vont avoir envie de dialoguer de leur situation de dominés, de colonisés ou d'hommes noirs, en prenant pour point de départ leurs propres expériences personnelles. Les congrès et les festivals que vous avez mentionnés sont de nos jours vus comme des jalons officiels de cette réflexion collective sur ce que c'est d'être un Noir dans le monde et comment on peut se situer dans un temps du monde défini et écrit par les Blancs. La question que l'on se pose dans le cadre de ces événements est de savoir comment on fait pour rentrer dans ce temps du monde, à partir de là d'où on vient et d'où on parle. Je pense que les congrès de 1956 et de 1959, qui se



sont tenus en Europe, ou plus largement en Occident, ont été des événements fondamentaux pour deux raisons. D'abord parce que c'était l'occasion pour les uns et les autres de se rencontrer physiquement, tout simplement parce qu'il y a, pour ainsi dire, le facteur humain qui entre en jeu. Je pense que cela change beaucoup de choses de se rencontrer en vrai, de dialoguer dans l'amphithéâtre Descartes de la Sorbonne (dans le cas du congrès de Paris), mais aussi au café ou dans d'autres endroits, en fumant des cigarettes, en rigolant. Car c'est aussi comme cela que se construisent les solidarités. En même temps, les rencontres à Paris et à Rome sont devenues des moments un peu mythiques qu'il faut aujourd'hui un peu déconstruire aussi. Montrer par exemple qu'il y a eu très peu de femmes qui étaient présentes à Paris, même sur cette fameuse photo qui présente les conférenciers. Montrer aussi les tensions entre Césaire et les Africains-Américains qui étaient présents au congrès. D'ailleurs, on occulte souvent le fait que d'autres Africains-Américains auraient pu être présents à Paris. Les conflits auraient certainement été différents. Je pense donc qu'il est important de complexifier l'analyse de ces événements qui sont à la fois des moments symboliques forts, mais aussi des moments de dissension, de mutation ou de revirement. Par exemple, c'est quelques mois après le congrès de 1956 que Césaire va rompre avec le Parti communiste. Et il se passe beaucoup de choses de ce type autour des congrès qu'il faut impérativement resituer dans l'histoire intellectuelle locale (donc les voir en fonction de la situation spécifique d'où viennent les gens impliqués) et aussi internationale. Ce sont également des événements qui ont été complètement invisibilisés sur le plan de l'histoire intellectuelle mondiale. Heureusement qu'aujourd'hui le congrès de 1956 commence à être connu, celui de Rome aussi, mais un peu moins. Il faut ajouter que les deux événements ont été

organisés par Alioune Diop qu'on connaît peu, alors que c'est une figure qu'il faut faire émerger. Si *Présence Africaine* émerge, il ne faut pas oublier Alioune Diop ni occulter la nature très complexe et passionnante de cette figure. Un musulman converti au christianisme qui organise le Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs à Rome, dans un contexte très romain qui inclut une audience au Vatican et, en même temps, l'intervention d'un Fanon! Fanon, proche du FLN, qui se retrouve à discuter à Rome, avec le Vatican et avec d'autres intellectuels, c'est presque impensable aujourd'hui. Ce qui me passionne dans ces événements, c'est la manière dont chacun va être capable d'accepter les contradictions, de discuter avec des gens qui sont à l'opposé de leurs convictions. Et c'est aussi cet aspect qu'il faut décortiquer aujourd'hui. Et puis le congrès de Rome, il est tout à fait passionnant parce qu'il se déroule juste avant les indépendances. C'est donc le moment où on se demande comment les intellectuels vont se mettre à la disposition des pays nouvellement indépendants. Et c'est à Rome que l'on se dit aussi qu'il faudrait de grands événements panafricains qui ne se tiendraient plus en Europe ou en Occident. Cette idée sera concrétisée en 1966 à Dakar lors du Premier festival des arts nègres qui assure un peu la continuité avec les congrès, mais, en même temps, c'est une espèce de clôture de la négritude. Or, le festival de Dakar est un événement, lui aussi, plein de contradictions, mais sur lequel on a plaqué beaucoup de simplifications. Certes, Senghor va revendiquer Dakar comme un grand événement de la négritude, c'est là où Césaire va aussi requestionner sa définition de la négritude, mais c'est là aussi où Sembene Ousmane, qui était très violent à l'égard du mouvement, va recevoir un prix. En somme, il s'agit d'événements à décortiquer car, en s'appuyant sur des icônes comme les Black Panthers ou Angela Davis, on en a fait des formes d'icônes. C'est ainsi que l'on

a eu l'habitude de confronter le festival d'Alger et de Dakar en avançant ce premier comme une sorte d'apogée de l'activisme tiers-mondiste (avec la présence de représentants des Black Panthers, d'autres mouvements anticoloniaux ou des pays non alignés), mais en fait, sur beaucoup de choses, c'était un festival marqué de multiples contradictions et qui, en même temps, s'apparentait sur beaucoup de choses à celui de Dakar. Pour Zaïre 74, c'est tout le contexte du gouvernement de Mobutu dont il faut tenir compte. Pour le festival de Lagos, on sait que c'est à la fois un événement extraordinaire et, en même temps, un grand déballage financier d'un Nigeria enrichi soudain grâce au pétrole. Bref, on parle là d'événements fondamentaux parce que tout le monde s'y est rendu, mais aussi complexes en raison de ce caractère multiple des personnes et des cultures représentées. Il y avait donc des discussions très profondes et, en même temps, un besoin de se rassembler, de faire la fête tout simplement et de montrer par là même que chaque pays avait une culture ancienne, mais aussi une culture contemporaine capable de faire bouger les gens. Et cela, c'était fondamental aussi pour retrouver une forme de dignité à travers des moments où on se rassemble, on discute, on chante, on écoute de la musique, on regarde des spectacles parfois traditionnels, mais aussi très contemporains. C'est ainsi que l'on retrouvait une espèce d'unité humaine qui reposait sur une vision complexe et diversifiée de la culture.

**MO** : Il s'agirait ainsi des premières manifestations de cette personnalité africaine ou, plus largement, noire que l'on tentait de théoriser depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle et, en même temps, des premières rencontres réelles de la communauté noire qui se pensait, se définissait, mais aussi se faisait finalement sentir de manière palpable et voir dans une ambiance de partage.

**SFS** : Oui, sachant qu'il faut voir ces événements non pas seulement comme une sorte de manifestation cohérente de cette personnalité africaine qu'on revendiquait à un certain moment, mais aussi comme la manifestation des personnalités et même des personnes. C'est ce qui permet de voir ces événements en toute complexité sur le plan de la réflexion au sujet de la ou des cultures noires. Car le discours historique a longtemps essentialisé les conceptions présentées lors de ces événements en procédant à des réductions ou des simplifications autour de l'idée de panafricanisme tandis qu'il faut y voir aussi la part d'une solidarité spontanée, festive ou joyeuse qui se base non plus sur une théorie unique, mais plutôt sur une dynamique d'échanges et de rapports interpersonnels. Il y aurait donc d'abord tout ce qui ressort des actes des congrès et des colloques qui accompagnent les festivals, et puis d'autres sources, comme des photographies ou des films réalisés lors de ces événements, qui montrent tous les à-côtés, tous les aspects marginaux mais non moins importants de ces rencontres. Un bon exemple ici serait Maya Bracher qui, au festival de Dakar en 1966, a pris beaucoup de photos sur lesquelles on voit des gens qui discutent sérieusement avec Césaire devant l'Assemblée nationale du Sénégal et puis le même Césaire qui plaisante avec Alioune Diop. Ce sont ces interstices des événements qui sont les plus touchants. Il en va de même des entretiens et des interviews faits autour du festival de Dakar par les journalistes, etc. Tous ces moments-là, qui sont des moments officieux, constituent en fait une part importante des événements.

**MO** : On aurait donc affaire à une sorte d'histoire officielle qui nous permettrait de voir certains jalons de la renaissance africaine et noire, mais qui aboutirait à une vision un peu essentialiste de ces événements. En même temps, il y aurait toute une dimension moins visible, moins palpable de cette réalité historique qui

exigerait une attention particulière que l'on devrait porter à la diversité des voix et des perspectives dépendant, elles, des parcours spécifiques des personnes en question et de leurs rapports avec d'autres participants.

**SFS** : Oui, tout à fait.

**MO** : Ceci nous amène à une autre question. Nous avons en effet évoqué certains événements majeurs, mais il y en a d'autres qui forment, tout compte fait, une sorte de constellation de différentes manifestations qui ont lieu à peu près à la même époque, à savoir dans les années 1950-1970, et qui amplifient la complexité des échanges entre les intellectuels noirs. Pourriez-vous en mentionner quelques-uns ?

**SFS** : Il y a tout d'abord tous les grands congrès panafricains qui commencent au début du XX<sup>e</sup> siècle avec la première conférence panafricaine à Londres en 1900. Puis un autre congrès qui se tient en 1919 à Paris. Au moment des négociations de la fin de la Première guerre mondiale et du Congrès de Versailles, il y a de nombreux événements du même genre, un peu moins visibles, mais qui constituent la généalogie des grandes rencontres de l'après Seconde guerre mondiale. Il s'agit là des rencontres les plus classiques de l'histoire du panafricanisme, de grands rassemblements entre les Noirs des Amériques, d'Europe et d'Afrique avec, à l'apogée, le Congrès panafricain à Manchester en 1945. Ce sont des rencontres à visée plutôt politique, marquées par les divisions idéologiques de ces temps. Certaines d'entre elles sont donc soutenues par les Soviétiques et formulent des idées qui seront par la suite relayées par des publications comme le *Negro Worker*. Là aussi on trouve des définitions intéressantes du combat anticolonial et antiraciste d'inspiration marxiste. Il est intéressant de voir comment certains intellectuels s'y retrouvent et comment ils s'en émancipent aussi. On cite toujours le cas de Césaire, mais il y a aussi

Georges Padmore, qui, dès les années 1930, va rompre avec l'Union soviétique à cause de l'attitude des communistes à l'égard des Noirs qui, dans une certaine mesure, consistait à nier l'importance de la discrimination raciale au nom de la lutte des classes. Quand on regarde toute cette complexité des débats socio-politiques autour du panafricanisme et du combat anticolonial, il faut aussi mentionner le contexte du pacifisme. À l'Est, on a un congrès de la paix à Wrocław en 1948 et puis un autre qui se tient à Paris en 1949. Et cela, c'est beaucoup moins connu en France, cela commence à être étudié, mais il faut s'attarder là-dessus pour voir qui s'y déplace, dans quel contexte certaines personnes y prennent la parole, comme par exemple Césaire, qui sera à Wrocław, ou Paul Robeson, qui fait une grande intervention dans la salle Pleyel à Paris en 1949, ou René Depestre qui ira dans d'autres pays de l'Europe de l'Est pour des festivals de la jeunesse. À côté de cela il y a des grands congrès soutenus par les États-Unis, surtout en Afrique, comme par exemple le congrès de Makerere, en 1962, où participent surtout des écrivains anglophones. Or, la même année se tient un grand congrès des africanistes à Accra, soutenu par Kwame Nkrumah. Un peu plus tard, on aura même un congrès des écrivains noirs à Montréal, en 1968, avec Walter Rodney, C.L.R. James ou Stokely Carmichael qui y seront présents. Enfin, il y a des tas d'événements qui sont intéressants parce qu'ils montrent comment ces intellectuels noirs, qu'ils soient de la Caraïbe ou des États-Unis, de la diaspora ou d'Afrique, vont aussi aller chercher ailleurs une manière de réfléchir à leur condition. Et c'est souvent des intellectuels qui ne vont pas uniquement se questionner sur la condition noire, mais sur la condition de colonisé ou de dominé dans un sens plus large et où il y aura de la place pour les peuples asiatiques ou du Maghreb aussi. Il y a des chercheurs qui commencent à travailler là-dessus et je pense qu'il faut continuer à le faire parce

que cela rendra encore plus complexe cette histoire intellectuelle où il faut sortir d'une certaine vision binaire du conflit Est-Ouest et où il faut même sortir de la seule logique tiers-mondiste. Il faut plutôt reconnecter les choses et montrer comment les gens étaient capables de passer d'un monde à un autre, de ne pas rester figés dans leurs convictions et de négocier avec plusieurs autres perspectives.

**MO** : On serait donc là dans une logique de circulation de personnes et d'idées qui dépasse largement le cadre traditionnel selon lequel on voit le plus souvent les rapports entre le Nord et le Sud. Il y aurait en fait d'autres lignes de communication et de solidarité entre les différentes sphères sociopolitiques et culturelles du monde. On pourrait ainsi arriver à une autre idée selon laquelle les étapes traditionnellement délimitées par les chercheurs dans l'histoire du panafricanisme (son émergence au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'époque de la renaissance de Harlem et de la négritude dans les années 1930-50 et ensuite celle des nationalismes africains au moment de la décolonisation) seraient en fait beaucoup plus complexes et que l'on peut voir, déjà aux étapes initiales de l'évolution du mouvement, des traces ou des prémices d'une pensée relationnelle, de cette circulation d'idées que l'on vient d'évoquer. Ceci semble être particulièrement visible sur le plan de la réflexion sur la culture, la littérature et les arts.

**SFS** : Oui. J'ai pu le constater en travaillant récemment sur Senghor. En fait, on plaque souvent un petit peu de choses sur tel auteur, telle personne, tel mouvement, ce qui fait que beaucoup de ce qu'on croit savoir ou qu'on s'imagine n'est le fruit que d'une simplification. C'est à travers des schémas réducteurs qu'on a encore une fois essentialisé les Noirs pour dire que c'étaient des anciens esclaves, des sujets déshumanisés qui ont voulu répondre à cette marginalisation par la négation,

la révolte etc., sans montrer quelque chose de plus. C'est de cette manière que l'on présente souvent la négritude, comme une réaction au racisme blanc. Alors que, si on fouille bien dans les récits, si on relit bien les textes, on comprend que c'était beaucoup plus complexe. Quand on lit la revue *Tropiques*, quand on lit *La revue du monde noir*, on voit des circulations qui, dès le départ, marquaient les conceptions et les différentes façons de définir la culture noire. Un bon exemple de cette circulation qui, en même temps, recèle une part de polémique interne entre les intellectuels noirs est la publication des traductions des écrits de Claude McKay, un grand écrivain jamaïcain de la Renaissance de Harlem, d'abord dans *La revue du monde noir* des sœurs Nardal et puis dans le petit pamphlet *Légitime défense*. Dans la première, on publie l'un des poèmes de McKay qui cadre avec une ligne éditoriale plutôt mitigée de la revue. Par contre, les rédacteurs de *Légitime défense* ne vont pas du tout aller chercher la même chose chez McKay et vont reprendre un extrait du roman *Barjo*, très radical dans son message. Et c'est un moment qui a très fortement marqué la communauté antillaise à Paris. Donc c'est à la fois une circulation de références, d'inspirations et, en même temps, un dialogue interne, voire une polémique entre les différents acteurs de la vie intellectuelle noire qui avancent leurs idées en prenant position les uns par rapports aux autres. Il est donc crucial de revenir aux textes principaux. C'est d'ailleurs quelque chose que j'ai appris de mon père, Jean-Pierre Salgas. Quand on est critique littéraire ou on travaille sur l'histoire de la littérature, on ne peut pas se cantonner dans le théorique qui tente un nombre assez important de gens, de sociologues, etc. qui cherchent des schémas, des règles, des mécanismes. Certes, il faut parfois schématiser, mais, en fait, quand on rentre dans le fond d'une question, on peut tout de suite changer notre perspective. On peut, par



exemple, très bien faire émerger Suzanne Césaire, l'une des rédactrices de *Tropiques*, et dire : « Voilà une voix de femme noire qui s'exprime dans un monde dominé par les hommes ». C'est bien. Mais, ce qui est vraiment intéressant, c'est ce que Suzanne Césaire a vraiment dit dans ses articles et non pas juste le fait qu'elle les a signés.

**MO** : Puisque vous évoquez la nécessité de lire attentivement les textes, je voudrais maintenant aborder un autre aspect de l'histoire des congrès et des festivals, à savoir le rôle de l'écrivain dans la mouvance intellectuelle autour de la « renaissance noire ». Ne serait-ce qu'à travers les noms officiels des deux congrès à Paris et à Rome, on serait tenté de dire que l'écrivain et la littérature occupent une place privilégiée dans ce contexte de débats, de discussions et de projets pour l'avenir. L'écrivain serait-il une figure par excellence de l'intellectuel noir ?

**SFS** : D'abord, il faut noter que ce sont principalement des poètes. Souvent ce sont des hommes qui ont été à la fois poètes et politiciens, en tout cas dans le cas des auteurs de la négritude. Puis, il y a eu des écrivains qui étaient en même temps des dissidents politiques. Si on regarde un peu plus tard et que l'on prenne par exemple le cas d'un Mongo Beti, on voit des intellectuels qui, déjà après la décolonisation, sous des gouvernements indépendants, sont passés du côté de la dissidence et de la critique à l'égard du pouvoir, comme celui au Cameroun qui très vite allait pencher vers une quasi-dictature. Donc, oui, pour le monde francophone, il y aura souvent des écrivains, des poètes. Pour le monde anglophone, peut-être un peu moins car là, on aura plutôt des chercheurs comme Jomo Kenyatta, qui était anthropologue, Kwame Nkrumah qui a fait des études de journalisme. J'ai l'impression donc que dans le monde anglophone, ce sont plutôt des personnes

ancrées plus dans les sciences humaines qu'en littérature. Sans pour autant oublier un Wole Soyinka ou un Ngũgĩ wa Thiong'o.

**MO** : Pour les francophones, cela fait penser un peu au modèle de l'intellectuel français, c'est-à-dire à celui de l'écrivain engagé connu depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, avec Zola, et plus tard, au XX<sup>e</sup> siècle, Sartre. Ce serait donc peut-être une sorte de continuation de cette tradition, n'est-ce pas ?

**SFS** : Oui. Il faudrait mentionner aussi toute la mouvance autour de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture et de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires dont Aragon, entre autres, était membre dans les années 1930.

**MO** : Dans ce large contexte, comment percevez-vous la figure de l'intellectuel noir, telle qu'elle émerge premièrement des rencontres à Paris et à Rome et, plus tard, des festivals des années 1960-70 ? Bien sûr aussi en référence au milieu de *Présence Africaine* comme revue, mais aussi comme maison d'édition.

**SFS** : En général je dirais que c'est un étudiant qui est venu étudier dans la capitale de l'empire où, à l'époque, il n'y avait pas beaucoup de possibilités de se rassembler. Chacun avait sa chambre à la Cité universitaire où des Caraïbéens sont venus aussi, comme Glissant, par exemple, qui était logé rue Blondel. Ils étaient tous dans les mêmes endroits, sans pour autant disposer d'un espace où ils pourraient se rencontrer. *Présence Africaine* allait fédérer ces gens-là. Il est vrai que c'étaient plutôt des hommes, sauf qu'il ne faut pas oublier qu'il y avait aussi quelques femmes, comme les sœurs Nardal, Sarah Maldoror ou même Christiane Yandé Diop, la femme d'Alioune Diop. En fait, il y a tout un travail à faire là-dessus car il devait y avoir d'autres femmes dans cette communauté étudiante dont on ne cite le plus souvent que Césaire

et Senghor. Après, il ne faut pas oublier qu'il y avait d'autres types de Noirs à Paris qui étaient surtout des ouvriers et qui cherchaient, eux, une émancipation sociale. Si la plupart des intellectuels qui nous viennent à l'esprit, c'étaient au départ des boursiers ou des personnes évoluant dans un cadre universitaire, il faut penser aussi à d'autres qui appartenaient à d'autres milieux. Il y a donc d'autres parcours que ceux que l'on associe traditionnellement à la prise de conscience des Noirs. Quand on voit les profils des femmes et des hommes qui sont passés par la capitale, par la France à travers le monde ouvrier, on se rend compte dans quelle mesure les parcours de vie sont variés et dans quelle mesure la lutte pour la réhabilitation des Noirs a été multidirectionnelle. Il suffit de consulter le Maitron – Dictionnaire biographique du monde ouvrier – pour accéder à cette autre dimension, syndicale, qui est tout à fait intéressante. On pourrait mentionner également la revue *Droits et libertés* qui était une revue du PCF et où des auteurs antillais et africains francophones ont publié leurs textes. Ceci dit, j'ai l'impression que l'on a très souvent tendance à réduire cette figure de l'intellectuel noir, donc du militant noir, à cette figure d'un homme intellectuel, universitaire, attaché aux convictions ou à la pensée politique de gauche. Alors que si on regarde même le déroulement des congrès de Paris ou de Rome, on y voit aussi une part importante accordée par exemple à la religion, aux religions africaines, ce qui correspondrait quand même à un autre monde, c'est-à-dire à d'autres perceptions, à d'autres mentalités, d'autres convictions politiques. La force de ces congrès consistait justement en cette capacité des participants d'être ensemble, d'accepter les contradictions entre les diverses opinions et perspectives et de discuter malgré tout. C'est cela qui manque beaucoup aujourd'hui dans les débats de tout genre, c'est-à-dire cette capacité d'assumer ses convictions intimes, ses

convictions politiques tout en respectant la complexité des enjeux par rapport auxquels on prend position. Je pense qu'aujourd'hui ce serait nécessaire de savoir sortir, en discutant, de ses propres compartimentages car en France on n'arrive plus à se parler, je crois. On reste campé sur ses positions, on a peur soit de se faire accuser de trahir son camp, soit de passer pour réactionnaire, tandis qu'il faudrait assumer sa vision du monde sans idéaliser ou caricaturer non plus tel ou tel camp. Tout comme c'est le cas du tiers-mondisme où on désigne normalement le côté qui critiquait de manière très radicale l'Amérique et l'autre qui s'en prenait, de manière aussi radicale, à l'URSS. Alors qu'il faudrait montrer comment les intellectuels tentaient d'aller piocher un peu partout, d'avoir certes plus d'affinité avec un des deux camps de l'époque, mais d'aller en même temps chercher des inspirations de l'autre côté de la barricade. Je pense d'ailleurs à Senghor qui est souvent catalogué comme un francophone favorable à une coopération avec l'ancienne métropole et l'Occident. Mais quand on lit un peu ses textes et les relations internationales du Sénégal sous sa présidence, on voit que c'est beaucoup plus complexe, que beaucoup de Sénégalais ont par exemple été envoyés en Union soviétique. S'il s'était senti vraiment lié uniquement à l'Europe de l'Ouest et aux États-Unis, il n'aurait pas créé de liens de ce genre.

**MO** : Parlons donc un peu plus de Senghor, figure de proue de la négritude, mais aussi, tout simplement, une personne, un individu marqué par ses dons et ses propres limites. Avec Mamadou Diouf et Sarah Ligner, vous lui avez consacré une exposition au Musée du quai Branly-Jacques Chirac, intitulée « Senghor et les arts. Réinventer l'universel ». Quelle est votre perception de ce personnage historique à la fois légendaire et controversé ? Quels sont les aspects de son parcours artistique et politique que vous avez voulu mettre en vedette dans l'exposition ?

**SFS** : Ce qui est intéressant là, pour revenir à ma manière de travailler sur ces questions, c'est qu'à vrai dire, Senghor ne m'avait jamais particulièrement intéressée. On est toujours plus fasciné par Aimé Césaire ou Léon Gontran Damas. Pour moi, personnellement, il y a quelque chose de plus attirant dans la poésie de ces deux derniers. Et puis, Senghor, c'était quand même un président un peu autoritaire, rattaché par le discours historique à la francophonie institutionnelle. Or, là encore, ce ne sont que des cases dans lesquelles on l'avait mis. Ce qui est donc intéressant aujourd'hui, c'est d'aller voir ce qui se cache derrière ce portrait public schématique. Et c'est aussi grâce à Mamadou Diouf (qui, lui aussi, avait été dans sa jeunesse un intellectuel sénégalais très critique à l'égard de Senghor) que j'ai eu envie de m'émanciper un peu de cette image galvaudée et de relire certaines propositions intellectuelles que Senghor avait faites, y compris ses interventions au congrès de 1956. Je ne les avais jamais lues, alors qu'il est très intéressant de voir son idée de la réinvention de l'universel, un projet qui s'inscrit dans un contexte global et dans une conversation transnationale. Bien entendu, il ne s'agit pas de faire du coup un éloge ou une apologie d'une telle ou autre figure historique, mais de montrer plutôt comment elles s'inscrivent dans une discussion permanente et un échange d'idées. Ce qui est aussi très important dans le cas de Senghor, c'est qu'il a mené une politique culturelle de manière très volontariste. La culture avait donc une place privilégiée dans la politique du Sénégal gouverné par Senghor, avec tout un éventail de conséquences allant d'un fort essor des activités artistiques et des échanges internationaux jusqu'à l'implication de la culture dans une sorte de diplomatie culturelle de l'État. En tout cas, pour nous, ce qui est crucial dans l'exposition, c'est de montrer la manière senghorienne de conceptualiser la réinvention de l'universel. On essaie surtout de montrer que c'est une

redéfinition qui s'est écrite collectivement et que c'est fondamental pour comprendre la pensée de Senghor. Si jamais on s'imagine quelqu'un qui est seul dans sa chambre et qui se dit « Je vais redéfinir l'universel », il faut se détromper, cela n'existe pas, même si on aime bien avoir des modèles comme cela. C'est toujours rassurant d'avoir un modèle, mais je pense que notre rôle, soit en tant que chercheur, soit en tant que commissaire d'exposition dans un musée, c'est de déconstruire les modèles et de les inscrire tout le temps dans les débats d'époque.

**MO** : Dans la conception de l'universel, telle que théorisée et promue par Senghor, une place à part est réservée au dialogue des cultures et, dans une certaine mesure, des idéologies qui viennent avec chaque culture, chaque nation ou chaque communauté humaine. Ce qui est intéressant chez Senghor, c'est que cette idée de dialogue, de communication ou d'interrelation se reflète jusque dans ses œuvres où l'on voit souvent un dialogue entre les arts, c'est-à-dire la poésie et les arts visuels. Parmi les objets présentés dans le cadre de l'exposition, on note les éditions des poésies de Senghor accompagnées d'illustrations de Marc Chagall (*Lettres d'hivernage*, Seuil, 1973), d'André Masson (*Chants d'ombre*, Éditions Regard, 1976) ou d'Alfred Manessier, Zao Wou-Ki, Maria Helena Vieira da Silva, Etienne Hajdu et Pierre Soulages (*Les Élégies Majeures*, Éditions Regard, 1978). Il s'agit donc d'une série de publications qui misent sur une intermédialité entre le texte poétique et l'image.

**SFS** : Oui, c'est aussi visible sur le plan institutionnel. La peinture a toujours été parmi ces pratiques que Senghor a voulu défendre, même si certains peintres se rangeaient parmi ses opposants politiques. Ces derniers le reconnaissent d'ailleurs, comme par exemple les artistes du laboratoire Agit'art, un mouvement

collectif artistique qui se positionnait particulièrement contre la politique culturelle étatique de Senghor. Les peintres d'Agit'art reconnaissent qu'il y avait quand même un cadre pour critiquer cette politique. C'est ainsi qu'El Hadji Sy, un grand artiste sénégalais issu de ce collectif, à l'occasion d'une grande exposition en Allemagne, a demandé une préface à Senghor, même si, à la même époque, ils menaient une discussion politique loin d'être apaisée. Cette approche s'inscrit dans un certain état d'esprit de l'époque, que *Présence Africaine* a aussi favorisé. Par ailleurs, on trouve également chez Senghor l'idée du donner et du recevoir qu'il énonce très clairement, de manière moins fougueuse que Césaire, et que Glissant va par la suite reprendre en reformulant certains aspects avec d'autres concepts, ses codes à lui, tout en restant tout près du principe de base. Dans sa vision de la Caraïbe comme un espace de métissage et de créolisation, qui est certes plus organique, on voit de toute manière une sorte de proximité ou de continuité conceptuelle avec le métissage de Senghor, alors que l'on va rarement associer ces deux penseurs.

**MO** : Le dialogue entre les arts, si visible dans les éditions des poésies de Senghor, est également crucial pour comprendre la dynamique du Festival de Dakar en 1966, le premier à tenter de présenter toute la richesse des différents arts africains non pas comme une réalité figée, mais en circulation permanente.

**SFS** : Effectivement, à Dakar, il y a eu du théâtre, de la musique, y compris du jazz bien entendu, du spectacle de rue, beaucoup de choses qu'il faut ensuite décortiquer pour voir comment chaque pays a décidé, après les indépendances, d'écrire son roman culturel national, comment chaque pays voulait se représenter et comment ces nouvelles représentations entraient en jeu avec celles héritées de la colonisation. Par exemple, pour le

Nigeria, le fait de choisir pour la programmation du festival un certain nombre d'artistes provenant d'une telle ou telle région, cela en dit long sur la problématique politique dans ce pays à cette époque-là. Derrière la sélection des artistes, il y a donc des enjeux sociopolitiques très importants à considérer aussi. Il en va de même pour les questions littéraires, car il faut regarder très attentivement comment les écrivains se positionnent les uns par rapport aux autres, par rapport à leurs pays d'origine et au climat politique qui y règne ainsi que par rapport à la narration historique de leur propre nation. Il faut donc voir les grands événements, tels que les festivals de Dakar ou d'Alger, comme les expressions particulières de certaines idéologies nationales au moment même où ces idéologies et ces narrations nationales naissent, émergent ou se cristallisent. Il est particulièrement intéressant de voir comment la littérature, les arts et plus généralement la culture évoluent à l'instant même où les grandes catégories ou conceptions idéologiques se définissent. Je pense qu'il y a là de la matière pour tout un programme de recherche.

**MO** : Dans cette perspective-là, que l'on a d'ailleurs assez souvent mentionnée, à savoir cette nécessité de réexaminer certains aspects des congrès et des festivals panafricains, il faut mentionner les archives que vous dirigez au Musée du quai Branly-Jacques Chirac. Que recèlent ces archives ?

**SFS** : J'ai beaucoup travaillé sur le festival de 1966 et j'ai notamment travaillé avec deux chercheurs, Cédric Vincent et Dominique Malaquais (décédée en 2021), qui réalisaient un projet tout à fait passionnant, « PANAFEST Archive »<sup>1</sup>, dont l'objectif était justement de proposer une autre lecture des quatre grands festivals (Dakar, Alger, Kinshasa et Lagos). Le

---

<sup>1</sup> Voir le site : <https://panafest.org.za>



projet englobe les archives officielles de ces événements et les archives, pour ainsi dire, non officielles. Les premières se composent de tracts, de petits dépliants et de toutes autres petites publications parues à l'occasion des festivals. Les archives non officielles ont été constituées à travers des interviews réalisées par les deux chercheurs avec un grand nombre de protagonistes de ces événements. Leur travail a permis de rendre visibles ces grands événements et invite à une relecture de ces derniers au prisme, d'abord, des documents et, ensuite, des expériences vécues des participants. Pour moi, cette collaboration a été une formidable expérience qui a abouti à une exposition. De plus, ils ont donné au musée tout le fonds qu'ils ont collecté à deux ainsi qu'avec l'aide d'autres chercheurs. Par conséquent, nous disposons actuellement d'un fonds tout à fait extraordinaire sur ces quatre grands événements grâce au PANAFEST, mais aussi parce que le Musée du quai Branly est l'héritier du Musée de l'homme et du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie. Ces deux institutions avaient activement participé à l'organisation de certaines parties des festivals, notamment des expositions d'art ancien. On dispose ainsi des archives des personnes qui y étaient engagées sur le plan institutionnel, mais, de plus, d'archives non institutionnelles, comme celles par exemple de Michel Leiris qui était très proche de *Présence Africaine*, qui a participé au grand colloque qui accompagnait le festival de 1966 et qui est donc allé à Dakar et en a ramené beaucoup de petits documents et d'autres petits objets. Nous avons aussi tout simplement la collection complète de *Présence* et de nombreux catalogues d'expositions qui ont eu lieu dans le cadre de ces événements. En somme donc, je pense qu'on est l'un des lieux au monde où l'on peut trouver le plus de traces de ces manifestations. Bien entendu, pour en avoir une vue d'ensemble, il faut aller aussi chercher dans les

archives nationales de chaque pays, mais en général, je pense que l'on a un fonds assez inouï. C'est un vrai outil de travail. Depuis un certain temps c'est l'un des fonds les plus consultés. Je vois beaucoup de chercheurs qui s'y intéressent. Récemment j'étais en contact avec un chercheur qui travaille sur la place du Brésil pendant le festival de Dakar. Car il faut comprendre qu'à la même époque, vers 1966, il y a une dictature très raciste au Brésil et que le gouvernement brésilien préférait envoyer à Dakar des danseuses de rumba plutôt que des représentants du théâtre noir. C'est un exemple de ce processus de sélection des représentants des différents pays dont je parlais tout à l'heure et à travers lequel on peut observer les politiques culturelles de chaque État. Et voilà, des gens un peu de partout viennent fouiller et relire tous ces documents. D'ailleurs, j'ai moi-même mené un grand projet de recherche au sein du musée pour faire un dictionnaire du festival, un guide des sources pour aider à adopter cette approche complexe de ces événements.

**MO** : Pour terminer, puisque vous évoquez certains projets que vous avez menés et puis que vous êtes peut-être aussi en train de réaliser, pourriez-vous dévoiler vos projets pour l'avenir ?

**SFS** : Oui. Il y a une grande exposition qui va ouvrir au Grand Palais en 2025 sur le festival de Dakar. Et ceci parce que la grande exposition d'art ancien qui a été présentée à Dakar en avril 1966 est venue en juin de la même année à Paris, justement au Grand Palais. Et cela a été l'exposition inaugurale de cet espace d'exposition international. Pour cette exposition, prévue pour 2025, je travaille avec Yves Le Fur, Sarah Ligner et Malik Diaye. Pour 2024, je travaille en solo sur trois femmes, anthropologues africaines-américaines, formées à l'anthropologie par des Blancs et qui vont s'émanciper de leur formation et devenir artistes, écrivaines et militantes,

à savoir Eslanda Robeson, Catherine Dunham et Zora Neal Hurston. Je pense que c'est important de faire ce genre de choses, un petit peu comme des écrins, parce que je suis dans un musée. Et un musée, c'est fait pour les gens, pour discuter avec eux, avec des visiteurs qui ne connaissent pas toutes ces questions-là. Cela reste en fait près de cette logique dont on parlait aujourd'hui, qui va de l'universel au particulier, du collectif au personnel ou très subjectif, du macro au micro. C'est ce qui permet de voir la complexité des événements que l'on présente.

**MO** : Merci, Sarah Frioux-Salgas, pour cet entretien et je vous souhaite bon courage pour la préparation des deux expositions à venir en 2024 et en 2025.

## **bibliographie**

- Bridet G. et al. (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala, 2018.
- Diagne S. B., *L'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve, 2019.
- Diouf M. et al., *Senghor et les arts: Réinventer l'universel*, Paris, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 2023.
- Frioux-Salgas S., « Le 1<sup>er</sup> Congrès international des écrivains et artistes noirs (Paris, Sorbonne, 19-22 septembre 1956) : replay », [dans :] *Hommes & migrations*, 2021, n°1332.
- Ki-Zerbo L. (dir.), *Le mouvement panafricaniste au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Organisation Internationale de la Francophonie, 2014.
- Khellas M., *Le Premier festival culturel panafricain Alger, 1969 : une grande messe populaire*, Paris, l'Harmattan, 2014.
- Langellier J-P., *Léopold Sédar Senghor, Paris, Perrin, 2021*.
- French Studies in Southern Africa*, 2021, n°51.1 (numéro spécial « Les manifestes littéraires et artistiques d'Afrique francophone subsaharienne: formes et enjeux » sous la direction de L. N. Maïssa et al. ).
- Malaquais D., Vincent C., PANAFEST Archive [En ligne], <https://panafest.org.za/>.
- Murphy D. (dir.), *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: contexts and legacies*, Liverpool, Liverpool University Press, 2016.
- Ponzanesi S., « Postcolonial intellectuals: new paradigms », [dans :] *Postcolonial Studies*, 2021, n° 24 (4).
- Wane I., Mbaye S., *Le Premier Festival mondial des arts nègres : mémoire et actualité*, Paris, l'Harmattan, 2020.

## **abstract**

### Black Writers' and Artists' Congresses and Pan-African Festivals - values and issues of intellectual debates and artistic events from the 1950s to today - interview with Sarah Frioux-Salgas

Focusing on the major intellectual debates surrounding the Black and African Renaissance, the interview with Sarah Frioux-Salgas, head of archives and collections' resources at the Musée du quai Branly-Jacques Chirac media library, covers topics such as the role of Black writers' and artists' congresses and art festivals in the cultural reaffirmation of Black people during the decolonization era of the 1950s-60s, the place of literature in the shaping of Black pan-African and transcontinental solidarity, the figure of the Black intellectual, particularly that of Léopold Sédar Senghor, and the networks of ideological affinities and antagonisms formed by Black writers, artists and activists. The interview aims to highlight the complexity of the socio-political and aesthetic issues at stake, all too often summed up in simplified definitions of projects such as negritude or Pan-Africanism.

## **keywords**



Pan-Africanism, négritude, Présence Africaine, Léopold Sédar Senghor

## **mots-clés**

panafricanisme, négritude, Présence Africaine, Léopold Sédar Senghor, intellectuel noir

## michał obszyński

Michał Obszyński : maître de conférences à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie. Ses intérêts scientifiques portent sur la littérature francophone, en particulier du Québec, des Caraïbes et d'Afrique. Il travaille sur des sujets tels que le discours littéraire francophone, les manifestes et programmes littéraires des espaces francophones et le marché de l'édition des pays francophones. Il mène actuellement des recherches sur les déterminants idéologiques du statut de l'écrivain et de la littérature dans les débats des congrès littéraires et des festivals panafricains de 1945 à nos jours.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 19.07.2023 Accepted : 21.08.2023 Published : 30.09.2023	VARIA	
ORCID : 0000-0002-5489-6530			
M. Obszyński, « Autour des congrès des écrivains et artistes noirs et des festivals panafricains – entretien avec Sarah Frioux-Salgas », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 35, pp. 125-148. DOI : 10.4467/23538953CE.23.027.18477			
<a href="http://www.ejournals.eu/CahiersERTA/">www.ejournals.eu/CahiersERTA/</a>			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			

Note: Les recherches qui sont à la base du présent texte ont été financées dans le cadre de la bourse de recherche Sonata (n° 2020/39/D/HS2/00638), accordée par le Centre National de la Science, Pologne (National Science Center, Poland). Dans le cadre de la politique de libre accès, l'auteur a appliqué une licence de droit d'auteur public CC-BY à toute version du manuscrit accepté par l'auteur (AAM) découlant de cette soumission.