

The background of the cover is a close-up photograph of a dried plant specimen, likely a leaf or stem, showing intricate vein patterns and a light beige color. The plant is positioned diagonally across the frame, with the most detailed part of the leaf structure in the lower right corner.

LA MORT

Actes de la XXIX^e

Université française d'été

de l'Association Jan Hus Brno

Prešov, 28 - 29 juin 2021

Ján Drengubiak (ed.)

Prešov 2022



PREŠOVSKÁ UNIVERZITA V PREŠOVE
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
Opera Facultatis 5/2022



La Mort

Actes de la XXIX^e Université française d'été
de l'Association Jan Hus Brno (VNJH Brno)
Prešov, 28 – 29 juin 2021

Ján Drengubiak (ed.)

Prešov 2022

**La Mort - Actes de la XXIX^e Université française d'été de l'Association Jan Hus
Brno (VNJH Brno), Prešov, 28 – 29 juin 2021**

Editor: Ján Drengubiak

Autori: Katalin Bartha-Kovács, Krisztián Bene, Madeleine Biegel, Ján Drengubiak, Petr Kyloušek, Márk Palócz, Nicolas Pelleton, Kateřina Remundová, Eszter Turai, Eva Voldřichová Beránková

Recenzentky: doc. Mgr. Marie Voždová, Ph.D.
Mgr. Marcela Poučová, Ph.D.

Edícia: Opera Facultatis 5/2022

Garantka edície: prof. PhDr. Beáta Balogová, Ph.D., MBA

Vydanie: Prvé

Vydavateľ: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta,
Prešov 2022

Publikácia vychádza vďaka finančnej podpore Vzdelávacej nadácie Jana Husa v Brne a v rámci projektu KEGA 025PU-4/2021 s názvom *Inovácia výučby literatúry v príprave študentov učiteľstva a prekladateľstva francúzskeho jazyka s dôrazom na rozvíjanie primárnych a sekundárnych jazykových kompetencií.*

Všetky práva vyhradené. Toto dielo ani žiadna jeho časť sa nesmie reprodukovať, ukladať do informačných systémov ani inak rozširovať bez predchádzajúceho súhlasu majiteľov autorských práv, s výnimkou citovania podľa *STN ISO 690*.

© Ján Drengubiak, 2022

© Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, Prešov 2022

ISBN 978-80-555-2977-6

EAN 9788055529776

VZDELÁVACIA NADÁCIA JANA HUSA
JAN HUS EDUCATIONAL FOUNDATION



*Publikácia bola vydaná vďaka finančnej podpore
Vzdelávacej nadácie Jana Husa v Brne.*

*La publication des Actes était possible grâce au
soutien financier de l'Association Jan Hus Brno*

Table des matières

Avant propos.....	5
La « mort de l'art » hégélienne deux cents ans plus tard : défis et paradoxes <i>Eva Voldřichová Beránková</i>	7
La mort chez Catherine Mavrikakis <i>Petr Kyloušek</i>	19
La mort provoquée par la littérature chez Jacques Chessex <i>Kateřina Remundová</i>	35
La mort à hauteur d'enfant : <i>Petit lapin Hoplà</i> d'Elzbieta <i>Madeleine Biegel</i>	47
Les hommes illustres face à la mort : les paradoxes énonciatifs du discours nécrologique dans <i>l'Oraison funèbre de Louis XIV</i> par Massillon <i>Nicolas Pelleton</i>	61
Les Légionnaires Austro-Hongrois morts pour la France pendant la Grande Guerre <i>Márk Palócz</i>	73
Les membres hongrois des Forces françaises libres décédés pendant leur service <i>Krisztián Bene</i>	91
Nature morte ou vivante ? Lapins et lièvres morts dans la peinture de Chardin <i>Katalin Bartha-Kovács</i>	105
Le Caravage, au service de la mort <i>Eszter Turai</i>	123

Avant propos

La mention de la mort nous fait automatiquement penser à la mort biologique, surtout à celle de quelqu'un qui nous est proche, car c'est la mort qui touche intimement chacun à un certain moment de sa vie. C'est aussi un sujet personnel parce que cette condition inévitable et irréversible nous attend tous. La mort est alors une source d'angoisse et de tourments par excellence. Par ailleurs, la mort inspire la curiosité. Elle nous accompagne partout et nous la connaissons objectivement, mais elle demeure et demeurera enveloppée de mystère parce qu'elle échappe à notre expérience personnelle.

Toutefois, la conscience de notre finalité est toute particulière à l'humanité comme le disait, entre autres, Voltaire : « L'espèce humaine est la seule qui sache qu'elle doit mourir ». Cette conscience nous distingue de toute autre espèce animale. Elle est matérialisée dans les rites funéraires depuis la Préhistoire et elle est à l'origine de toute la tradition spirituelle. Étant un élément important de la réflexion métaphysique et dotée d'un symbolisme inépuisable, la mort est omniprésente dans tous les aspects de la vie. Le sujet de la mort permet alors de mettre en synergie les réflexions d'un large éventail de chercheurs, appartenant aux domaines les plus divers des sciences humaines, sociales ainsi que naturelles. Tous apportent un éclairage précieux sur les enjeux entourant la mort. Le présent volume qui se veut une contribution à ce débat pluridisciplinaire réunit des communications de chercheurs littéraires, de philosophes, d'historiens ainsi que des historiens de l'art, présentées lors de la 29^e Université française d'été organisée par l'Institut d'études romanes de la Faculté des lettres de l'Université de Prešov avec le soutien de l'Association Jan Hus de Brno (République tchèque).

Ján Drengubiak

La « mort de l'art » hégélienne deux cents ans plus tard : défis et paradoxes¹

The Hegelian "Death of Art" Two Hundred Years Later: Challenges and Paradoxes

Eva Voldřichová Beránková

Université Charles, Prague

Eva.Berankova@ff.cuni.cz

RÉSUMÉ

L'article restitue la genèse de la « mort de l'art », telle qu'esquissée par Hegel et conceptualisée après la mort du philosophe, avant d'en tirer un certain nombre de conséquences pour l'avenir. Loin de se résumer à une disparition physique, les concepts hégéliens de « dissolution – *Auflösung* » ou de « dépassement spirituel – *Aufhebung* » impliquent plutôt un profond changement paradigmatique qui attend l'art post-romantique. Certes, pour Hegel, l'art reste une *gnoseologia inferior* (par rapport à la religion et la philosophie spéculative), mais, dans ses *Cours d'esthétique*, il y a de quoi fonder un art nouveau, dégagé des obligations axiologiques (traduire « l'esprit d'un peuple »), exprimant pleinement l'individualité créatrice et pratiquant une méta-discursivité (post)moderne. Dans une certaine mesure, Hegel pourrait même être considéré comme le père des discussions contemporaines sur l'essence et la finalité de l'art/de la littérature.

Mots-clés : Mort de l'art, G. W. F. Hegel, *Auflösung*, historicité, avenir de la littérature.

ABSTRACT

The article restores the genesis of the "death of art", as sketched by Hegel and conceptualized after the philosopher's death, before drawing a number of consequences for the future. Far from corresponding to a physical disappearance, the Hegelian concepts of "dissolution – *Auflösung*" or "spiritual overcoming – *Aufhebung*" imply a deep paradigmatic change which awaits the post-romantic art. Certainly, for Hegel, art remains a *gnoseologia inferior* (in

¹ L'article s'inscrit dans le Projet Européen du Développement Régional « Créativité et adaptabilité comme conditions du succès de l'Europe dans un monde interconnecté » (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

relation to religion and speculative philosophy), but in his *Lectures on Aesthetics*, there is enough to found a new art, free from axiological obligations (those of translating “the spirit of a people”), fully expressing creative individuality and practicing a (post)modern meta-discursivity. To a certain extent, Hegel could even be considered the father of contemporary discussions on the essence and purpose of art/literature.

Keywords: Death of Art; G. W. F. Hegel; *Auflösung*; historicity; future of literature.

Introduction

Lorsque Hegel affirme dans ses *Cours d'esthétique*, professés dans les années 1818-1829 et parus à titre posthume entre 1835 et 1837, que :

« l'art ne procure plus cette satisfaction des besoins spirituels que les époques et les peuples anciens ont cherchée en lui, et qu'ils n'ont trouvée qu'en lui. [...] Les beaux jours de l'art grec sont passés, ainsi que l'âge d'or du Bas Moyen-Âge. [...] notre époque n'est pas, dans sa situation générale, favorable à l'art » (Hegel 1997/I, p. 61),

il ouvre deux centaines de discussions passionnantes au sujet de la définition de l'art, de ses buts, ainsi que de son éventuel caractère mortel. À l'aube du troisième millénaire, il serait donc propice de revenir – *sine ira et studio* – à l'acuité de la pensée hégélienne, en dégager les grandes lignes et examiner dans quelle mesure elle pourrait être stimulante pour les arts et les littératures contemporaines : l'art est-il réellement mort depuis l'époque de Hegel ? Si oui, dans quel sens ? La mort signifie-t-elle une disparition physique, un dépassement intellectuel ou juste un profond changement de paradigme ? Et quel sera l'art après sa résurrection éventuelle ? Pour esquisser quelques réponses à ces questions, le présent article va d'abord examiner cette notion de « mort de l'art » pour analyser par la suite ce qu'elle implique pour l'avenir.

Hésitations terminologiques et d'interprétation

Une certaine précaution terminologique s'impose d'emblée : au même titre que les *Leçons sur la Philosophie de l'histoire*, celles de la *Philosophie de la religion* ou celles de l'*Histoire de la philosophie*, les *Cours d'esthétique* hégéliens existent sous la forme d'un ensemble de notes manuscrites, plus ou moins rédigées et destinées à l'enseignement, ainsi

que des notes de cours prises par des étudiants. C'est Gustav Hotho (1802-1873), un élève du philosophe, qui a réorganisé ces matériaux accumulés entre 1818 et 1829 pour en constituer progressivement une édition de référence.

Selon la chercheuse Annemarie Gethmann-Siefert, Hotho aurait considérablement infléchi la pensée de Hegel, démocratique et moderne dans l'enseignement oral, en un sens plus nationaliste et plus protestant (Hegel 1998, p. XI). À titre d'exemple, de nombreux passages enthousiastes sur la musique italienne, notamment celle de Spontini ou de Rossini, auraient été supprimés au profit de développements sur Bach et la musique allemande. Or, cette critique se trouve parfois contestée à son tour, puisque des notes prises par d'autres auditeurs des cours de Hegel ont été retrouvées et leur ressemblance avec la version de Hotho est assez grande (Darriculat 2007). Quoi qu'il en soit, il faut toujours tenir compte du fait que le philosophe n'a pas rédigé le livre dont nous disposons aujourd'hui et que nos réflexions actuelles s'appuient donc sur des sources de seconde voire de troisième main.

De plus, le terme « mort de l'art » s'avère beaucoup plus tardif. Hegel, lui, utilisait des notions telles que « dissolution – *Auflösung* » ou « dépassement spirituel – *Aufhebung* » (Hegel 1997/II, p. 717), tandis que les mots « der Tod der Kunst » n'apparaissent nulle part dans ses textes.

Triple historicité chez Hegel

Pour bien dégager le sens de ces notions hégéliennes, résumons brièvement l'idée que le philosophe se fait de l'historicité. Les *Cours d'esthétique*, comme tous les autres ouvrages hégéliens d'ailleurs, illustrent à leur manière un processus bien décrit dans la *Phénoménologie*, à savoir la marche progressive de l'Esprit à travers l'Histoire vers l'accomplissement de la raison, de la liberté et de l'auto-compréhension².

² « L'art se trouve dans le même domaine que la religion et la philosophie. Dans toutes ces sphères de l'esprit absolu, l'esprit se libère des limites oppressantes de son existence, des affaires contingentes de son existence dans le monde, et du contenu fini de ses fins et de ses intérêts, il s'ouvre à la considération et à la réalisation de son être en soi et pour soi » (Hegel 1997/I, p. 158).

Dans le domaine de l'art, cette évolution suppose une triple historicité. Tout d'abord celle des trois grandes périodes esthétiques : le symbolisme (tributaire des despotismes orientaux, de l'Égypte ancienne et de la Mésopotamie), le classicisme gréco-latin, et le romantisme que Hegel définit comme l'art chrétien par excellence et qu'il date à partir du Moyen-Âge. La qualité d'une forme d'art se mesurant, selon Hegel, à la capacité qu'elle possède à exprimer adéquatement, bien que de façon sensible, la vérité de l'idée, une hiérarchie croissante s'établit entre les trois périodes esthétiques (Giovannangeli 1990, p. 87-108). Tandis que les pyramides et les sphinx symbolistes témoignent d'une naissance timide de l'esprit qui n'a pas encore pleinement pris conscience de lui-même, l'art classique marie avec bonheur la forme et l'idée, réalisant une sorte de perfection provisoire que le romantisme va faire éclater à nouveau, introduisant dans l'art la subjectivité moderne, l'intériorité et la souffrance. Le romantisme, notamment sa poésie, représente ainsi un curieux « art de la sortie de l'art » (Ferry 1991, p. 186) : enfin parvenu à une représentation plus ou moins correcte, spirituelle du divin, il s'aperçoit qu'il ne peut plus l'incarner dans un matériau sensible qui le particularise, l'individualise et donc le déforme considérablement. Ainsi, la spiritualisation progressive de l'art à travers l'histoire ne peut déboucher que sur sa dissolution dans la religion, tout d'abord, et puis dans la philosophie spéculative qui représente le sommet des tentatives humaines pour saisir l'essence et la vérité du monde³. Autrement dit, une fois que l'homme/l'Esprit sera capable de s'auto-représenter d'une manière plus adéquate, il abandonnera la mimésis sensible et l'art en tant que tel.

La deuxième historicité se trouve illustrée par les différents types d'art qui se sont relayés au cours de l'histoire : l'architecture symboliste, la sculpture classique et les trois arts romantiques, à savoir la peinture, la musique et la poésie. Toujours selon cette même hypothèse d'une spiritualisation progressive à travers l'Histoire, Hegel considère comme l'art le plus élevé celui qui parvient à s'affranchir au maximum de la sphère du sensible (Schallum 2013). C'est avant tout de la spatialité, cette

³ « L'art symbolique *cherche* l'unité de l'interne et de l'externe. L'art classique la *trouve*. L'art romantique la dépasse et, ce faisant, ouvre le passage à la philosophie : à l'âge romantique succède l'ultime et définitif âge spirituel, l'âge philosophique » (Croce 1991, p. 129).

forme par excellence de l'extériorité, qu'il s'agit de s'émanciper. La sculpture s'avère donc plus spirituelle que l'architecture, la peinture plus spirituelle que la sculpture et la musique plus spirituelle que la peinture. Finalement, la poésie représente une sorte d'art suprême au sein duquel la sensibilité s'efface au point de laisser place à la spiritualité, représentée dans une conscience subjective. De la poésie, cet art du langage, il n'y a d'ailleurs qu'un pas à la religion et à la philosophie, ces deux formes supérieures de la connaissance qui reliaient un jour l'art dans le processus de la recherche de la vérité⁴. C'est donc par la littérature, plus spécifiquement par la poésie (Hegel ne fait qu'évoquer très brièvement le roman), que l'art sortira de lui-même et se dissoudra en des formes cognitives supérieures.

En ce qui concerne la troisième historicité, elle est donnée précisément par cette dissolution progressive de l'art dans la religion et la philosophie. Les jours de l'art grec ou médiéval sont comptés, puisque nous vivons désormais dans une « culture de la réflexion », voire de la raison, qui permet de nous affranchir des cadres de la sensibilité lorsque nous cherchons à penser la vérité :

« L'art n'est plus, pour nous, le mode le plus élevé sous lequel la vérité s'impose en tant qu'existence. [...] On peut certes espérer qu'[il] pourra s'élever et se perfectionner encore. Mais il a cessé en lui-même de répondre au besoin le plus profond de l'esprit. Nous pouvons toujours trouver admirables les divinités grecques, voir que Dieu le Père, le Christ et Marie sont dignement représentés ; nous ne plions plus les genoux » (Hegel 1997/I, pp. 168-169).

L'art, une *gnoseologia inferior*

Il résulte de ce qui précède que les trois historicités concourent au même diagnostic : celui de l'art comme une *gnoseologia inferior*, conceptuellement dépassée et historiquement dissoute en des formes cognitives supérieures, moins tributaires de la sensibilité et plus proches

⁴ « La poésie [...] parvient à spiritualiser à tel point son élément sensible, le son, que cet élément [...] n'est plus qu'un signe dénué d'expression propre. Mais par-là se détruit la fusion du contenu et de la forme à un degré qui commence à ne plus répondre à l'idée originelle de l'art. De sorte que maintenant la poésie court le danger de se perdre elle-même en passant de la région sensible dans celle de la pensée purement spirituelle » (Hegel 1997/II, p. 411).

de la perfection d'un Esprit Absolu. D'où les nombreuses critiques postérieures qui reprocheront à Hegel de subordonner l'art à la religion et l'artiste au philosophe.

À titre d'exemple, mentionnons Bertrand Dejudin qui, dans son ouvrage *L'Art et la raison. Éthique et esthétique chez Hegel*, déplore le monopole cognitif que le penseur allemand semble accorder aux philosophes du futur, excluant les créateurs de tout processus d'interprétation :

« [...] l'artiste est le moins libre de tous les êtres humains. Ayant pour ancêtre l'artisan laborieux qui reproduisait sur commande des symboles, l'artiste grec est au service d'une atmosphère éthique qu'il perçoit sans la comprendre et le romantique est destiné à suggérer une subjectivité dont l'esprit réel lui demeure inconnu. En fait, dans l'esthétique idéaliste, l'artiste n'invente ni le contenu ni la forme de l'art. Son art, non pas son savoir-faire mais son œuvre, ne lui appartient pas » (Dejudin 2008, p. 194).

« Les artistes n'ont plus rien à dire sur l'art. La phénoménologie leur a confisqué leurs œuvres. Si le beau artistique est exclusivement révélé par sa vérité philosophique ou esthétique, laquelle appartient à l'État de droit, cela signifie que la mort de l'art suppose celle de l'artiste comme sujet libre⁵ » (Dejudin 2008, p. 195).

Nous en venons à l'interprétation traditionnelle de la « mort de l'art » hégélienne : dans la mesure où l'art est considéré comme une phase du développement de la pensée libre et du sujet absolu, une fois cette phase dépassée et l'État rationnel constitué, l'art risque d'être placé, exposé, immobilisé dans des musées où il serait conservé comme une sorte de vestige de la progression spirituelle de l'humanité vers la liberté. D'un objet de culte vivant, il serait devenu le témoin privilégié de notre passé, le gardien de notre mémoire.

Problématisation du concept

Or, au moins trois éléments du texte remettent en cause un tableau aussi univoque du futur. Tout d'abord, le concept hégélien

⁵ La même thèse est défendue par Luc Ferry dans *Homo Aestheticus* où il accuse Hegel d'opérer une « contre révolution copernicienne » (p. 165) et de faire perdre à la sensibilité « l'autonomie qu'elle avait acquise chez Kant » (p. 46).

d'« Aufhebung » suppose un dépassement sans élimination ou, autrement dit, le maintien des éléments dépassés dans une synthèse conciliatrice (Herla 2008, pp. 3-22). Dans le cas de la marche de l'Esprit, la philosophie triomphante serait donc censée résoudre la contradiction dialectique entre l'art et la religion en les dépassant, tout en les sauvegardant tous les deux dans leur unicité. L'art devrait ainsi survivre à sa propre mort, sous une forme supérieure, spiritualisée, conceptualisée. Il continuerait à exister et à se déployer au sein de la philosophie. Dans cette optique, il serait intéressant d'examiner le roman francophone contemporain (Houellebecq, Despentès, mais aussi Chamoiseau, Soucy ou Mavrikakis et bien d'autres auteurs), puisque ce genre a, plus que jamais dans l'histoire, tendance à s'appropriier des concepts philosophiques pour les inclure dans ses recherches créatives. (C'est donc la littérature qui semble aujourd'hui absorber la philosophie, et non pas le contraire. Mais l'idée hégélienne de la fusion progressive des deux demeure actuelle.)

Un autre argument que nous pourrions opposer à la « mort de l'art », telle que théorisée traditionnellement, consiste dans la spécificité de ce dernier :

« Comme mode d'expression de l'esprit, l'art n'a d'autres finalités que lui-même et sa propre perfection. Il ne sert ni la science, ni la religion, ni la connaissance, ni l'État. L'art exprime l'être dans une forme sensible, singulière, finie, objective et exposée. C'est en ce sens que, pour Hegel comme pour Kant, l'art ne sert à rien : il ne répond à aucune satisfaction utilitaire... » (Dejardin 2008, p. 32).

Une telle affirmation pourrait paraître en légère contradiction avec l'hypothèse générale des *Cours d'esthétique* – à savoir que l'art, au même titre que tout le reste dans l'Histoire humaine, sert la progression de l'Esprit. Or, en réalité, ni l'art, ni l'industrie, ni la politique ni aucune autre activité humaine n'est *a priori* destinée à « donner un coup de main » à l'Esprit Absolu. Les hommes les développent dans bien d'autres buts et seule une « ruse de la raison » (Hondt 1995, pp. 293-310) les amène à servir, inconsciemment, un projet qui les dépasse.

L'art constitue donc une entreprise autonome, permettant d'incarner la vérité sous une forme spécifique, sensible, qui n'est *a priori* accessible ni à la religion ni à la philosophie. C'est pourquoi tout porte à croire qu'il

survivrait même à l'époque éventuelle d'une rationalité supérieure et ne se ferait pas étouffer ni remplacer par des concepts désincarnés.

Finalement, la troisième raison qui nous fait douter du sérieux de la mort de l'art relève des nombreuses contradictions du texte. Tout au long des *Cours d'esthétique*, le Hegel philosophe semble se heurter au Hegel amateur d'art (Darriulat 2007) qui, lui, n'a pas du tout envie de voir « mourir » l'objet de sa passion.

En effet, contrairement à Kant qui n'avait pas beaucoup de goût pour la beauté artistique, Hegel ne s'est jamais contenté de lire des théoriciens (de Hérodote à Winckelmann) et explorait personnellement des pinacothèques européennes (Munich, Cologne, Bruxelles, Amsterdam, Vienne, Prague, Paris, Heidelberg, Dresde, Berlin, etc.). Amateur de musique, il participait en auditeur aux nombreux concerts de musique de chambre qui avaient lieu dans les salons berlinois, côtoyant les compositeurs ainsi que les plus grandes cantatrices allemandes de son temps⁶. Il allait jusqu'à se procurer un piano et, en bon père bourgeois, à pousser ses enfants à l'entraînement quotidien. Sa passion pour la littérature et le théâtre était aussi légendaire.

À la lecture des *Cours d'esthétique*, il est frappant à quel point Hegel consacre de longs passages enthousiastes à des formes d'art qui, en fait, infirment ses propres théories philosophiques, mais qu'il aime personnellement. Songeons par exemple au chapitre analysant la peinture hollandaise (Grimaldi 1983, pp. 72-93) qui est devenu un passage obligé de toutes les études critiques destinées à remettre en cause la logique hégélienne.

Une fois rassurés quant à la survie physique de l'art même à des époques beaucoup plus développées sur le plan spirituel et philosophique que ne l'est la nôtre, voyons brièvement à quoi il pourrait ressembler.

Avenir de l'art après sa propre « mort »

Tout porte à croire que, à partir du moment où l'art sera détaché de sa destination absolue et ne servira plus une religion officielle, il s'établira dans la contingence et s'affirmera davantage comme une production

⁶ Pour un résumé des rapports que Hegel entretenait avec les différents types d'art voir Monvailler 2011, pp. 35-39.

individuelle, exprimant la créativité d'une subjectivité. L'artiste, lui aussi, se libérera définitivement de son statut d'artisan travaillant sur commande et de l'impératif de développer des sujets didactiques, « socialement utiles ». Le texte hégélien semble ainsi annoncer à la fois l'autonomisation des champs artistique et littéraire à l'époque post-romantique, théorisée plus tard par Pierre Bourdieu (2015), et l'essor de la peinture abstraite ou de la musique atonale. Un art post-religieux aura tendance à rompre de plus en plus d'avec la mimésis traditionnelle.

Il sera aussi beaucoup moins consensuel, ne traduisant plus forcément l'« esprit d'un peuple », et les critères indispensables au jugement de sa qualité se relativiseront, s'individualiseront, voire se démocratiseront. En effet, au cours des époques symboliste, classique et romantique, du moins au début de cette dernière, l'art ne provenait pas, selon Hegel, du génie individuel. Une œuvre était toujours « collective », dans ce sens-là qu'elle servait une fin commune et traduisait une nécessité substantielle supérieure. L'art provenait d'un peuple arrivé à un certain niveau de culture et de connaissance de soi, sachant désormais ce qu'il veut dire et comment l'exprimer. Enfin, la reconnaissance publique était moins un hommage rendu à la réalisation unique d'un artiste particulier que la confirmation du goût d'un public qui s'observait et se comprenait à travers l'œuvre en question. Une fois abandonnée cette optique collective, c'est la spécificité de l'art, à savoir son côté formel, matériel, technique, qui attirera l'attention sur lui-même et tendra à devenir l'un des principaux critères de jugement. De la même façon que les plasticiens exploreront de la matière brute pour en tirer de nouvelles esthétiques, les néo-romanciers concevront des mondes artificiels et écriront des « livres sur rien » qui se tiendront d'eux-mêmes « par la force interne de [leur] style⁷ ».

L'art évoluera en même temps vers une méta-discursivité de plus en plus ouvertement affichée et, plus sensible aux questions formelles, il théoriserà ses particularités méthodologiques et génériques. Tout en

⁷ « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela ce peut. [...] C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se plaçant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses » (Flaubert 1980, p. 31).

peignant ou écrivant, l'artiste s'auto-observera et conceptualisera son approche du tableau ou du livre (voir les approches de Proust ou Gide, pour ne citer que les plus grands). Ses commentaires accompagneront l'œuvre, s'intégreront dans sa structure, voire se substitueront complètement à elle, dans les cas les plus extrêmes. L'artiste reprendra en partie ses droits par rapport au philosophe, dont il contestera le monopole interprétatif.

Quant au public, il suivra, ou se lassera. Lorsque l'art ne sera plus considéré comme l'émanation de l'esprit d'un peuple, à chaque spectateur de voir s'il est personnellement intéressé ou non par le message proposé. L'enthousiasme de quelques spécialistes peut être facilement accompagné par l'indifférence du grand public qui ne voit pas de rapport entre l'œuvre exposée/le livre publié et ses propres aspirations, rêves ou craintes. Un écart entre la culture des masses et le contenu des salles d'exposition ou des séminaires académiques sera donc à craindre.

Conclusion

Il résulte de ce qui précède que le questionnement sur la « fin de l'art », au double sens de « finis » et de « telos », relève beaucoup plus de la philosophie que de l'esthétique à proprement parler. Le texte hégélien comporte, certes, des réflexions sur la nature du beau, ainsi que sur l'évolution historique des goûts, mais son but principal consiste à vouloir jeter les bases d'une véritable « philosophie de l'art » (Hegel 1997/I, p. 51). Il se propose ainsi de répondre aux questions fondamentales de savoir ce qu'est l'art et à quoi il sert dans l'histoire de l'humanité.

Une ambition aussi grande ne manque pas, bien sûr, de s'attirer de nombreuses critiques de la part des spécialistes. On a tout reproché à Hegel : l'anachronisme de certains jugements⁸, des erreurs factuelles – notamment en ce qui concerne les arts les plus éloignés dans le temps,

⁸ Henri de Monvailler remarque ainsi que Hegel inclut dans « le symbolisme » l'art musulman qui s'avère bien postérieur à l'art grec et contemporain du début de l'art romantique. Les poètes persans tels que Rumi (1207-1273) et surtout Hafiz (1320-1389) vivaient à l'époque du Moyen-Âge européen et le second était un contemporain de Dante, que Hegel classe très clairement dans l'art romantique.

comme ceux de l'Orient – (Mitter 1992, p. 126), l'incapacité à toujours distinguer ses goûts personnels d'une appréciation objective (Darriulat 2007), la tendance à trop spiritualiser et conceptualiser l'Histoire (Ferry 1991), afin de l'assimiler au mouvement de l'Esprit absolu, etc.

Or, à lire les *Cours d'esthétique* dans le même esprit d'une recherche prudente et méthodique de la vérité qui a inspiré Hegel lui-même, force nous est de constater que son texte comporte de nombreuses intuitions très justes. De plus, dans les questions posées par ce philosophe, contemporain du romantisme et mort bien avant l'éclosion des avant-gardes européennes, il y a de quoi nourrir un débat très passionnant sur l'essence et le futur de l'art (post)moderne.

Avec un brin d'exagération, nous pourrions même dire que toute réflexion sur l'avenir devrait se baser, en premier lieu, sur la mort du passé et du présent, sur tout ce que l'art avait été et ne sera plus, sur tous ces concepts et idées désormais dépassées qui l'ont nourri avant de céder le pas à de nouvelles formes et paradigmes. La mort devient ainsi une métaphore du changement perpétuel, de la métamorphose, d'un monde en mouvement que la philosophie hégélienne n'a pas eu peur d'affronter.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU, Pierre, 2015. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Points.
- BRAS, Gérard, 1989. *Hegel et l'art*. Paris: Presses universitaires de France.
- CROCE, Benedetto, 1991. *Essais d'esthétique*. Traduction de Gilles A. Tiberghien. Paris: Gallimard.
- DARRIULAT, Jacques, 2007. Hegel. *Cours d'Esthétique : une histoire philosophique de l'art ?* In: *Introduction à la philosophie esthétique*. [en ligne]. [consulté le 17/6/2021]. Disponible sur : <http://www.jdarrilat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Hegel/HegelEsthetique.html>.
- DEJARDIN, Bertrand, 2008. *L'Art et la raison. Éthique et esthétique chez Hegel*. Paris: L'Harmattan.
- FERRY, Luc, 1991. *Homo Aestheticus : L'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris: Le Livre de Poche.
- FLAUBERT, Gustave, 1980. *Correspondance*. Édition Jean Bruneau. Tome II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GIOVANNANGELI, Daniel, 1990. *La Fiction de l'être. Lectures de la philosophie moderne*. Paris: De Bœck Supérieur.
- GRIMALDI, Nicolas, 1983. *L'Art ou la feinte passion*. Paris: Presses universitaires de France.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1997. *Esthétique*. Traduction de Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria. Commentaires et notes par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria. Tome I. Paris: Librairie Générale Française.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1997. *Esthétique*. Traduction de Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria. Commentaires et notes par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria. Tome II. Paris: Librairie Générale Française.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1998. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*. Annemarie Gethmann-Siefert, éd. Hamburg: Meiner.
- HERLA, Julien, 2008. La sursomption (Aufhebung) de la raison théorique et de la raison pratique dans la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel. In: *Bulletin d'Analyse Phénoménologique*, vol. IV, n. 3 « Théorie et pratique », pp. 3-22.
- HONDT, Jacques D', 1995. La ruse de la raison. In: *Laval théologique et philosophique*, 52(2), pp. 293-310.
- MITTER, Partha, 1992. *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MONVAILLER, Henri de, 2011. *Le Musée imaginaire de Malraux et Hegel. Essai de lecture croisée*. Paris: L'Harmattan.
- SCHALLUM, Pierre. Hegel, l'art et le problème de la manifestation : l'esthétique en question. In: *Phares. Revue philosophique étudiante de l'Université Laval*, 9/2013 [en ligne]. [consulté le 17/6/2021]. Disponible sur : <https://revuephares.com/wp-content/uploads/2013/09/Phares-XIa-03-Schallum-Pierre.pdf>.

La mort chez Catherine Mavrikakis

Death by Catherine Mavrikakis

Petr Kyloušek

Université Masaryk, Brno

kylousek@phil.muni.cz

RÉSUMÉ

Dès son premier roman *Deuils cannibales et mélancoliques* (2000), Catherine Mavrikakis a partie liée avec le thème de la mort. Constatée, exaltée, métaphorisée, souvent comme une glorification baroque de la vie *a contrario*, la mort se déploie à travers son œuvre qu'il s'agisse de *Fleurs de crachat* (2005), du *Ciel de Bay City* (2008), d'*Omaha Beach* (2008), des *Derniers jours de Smokey Nelson* (2011), du roman dystopique *Oscar de Profundis* (2016) ou de son roman d'espionnage *L'Annexe* (2019). Elle est présente aussi dans ses récits d'autofiction ou fictions familiales *La Ballade d'Ali Baba* (2014), *Ce qui restera* (2017) et *L'Absente de tous bouquets* (2020). La présente contribution tentera de cerner l'imaginaire de la mort, notamment les modalités de sa scénographie et de sa rhétorique.

Mots-clés : roman québécois, Catherine Mavrikakis, imaginaire de la mort, scénographie.

ABSTRACT

From her first novel *Deuils cannibales et mélancoliques* (2000), Catherine Mavrikakis has been involved with the theme of death. Observed, exalted, metaphorized, often as a baroque glorification of life *a contrario*, death unfolds throughout her work whether it is *Fleurs de crachat* (2005), *Le Ciel de Bay City* (2008), *Omaha Beach* (2008), *Les Derniers jours de Smokey Nelson* (2011), her dystopian novel *Oscar de Profundis* (2016) or spy novel *L'Annexe* (2019). It is also present in her autofictional stories or family fictions *La Ballade d'Ali Baba* (2014), *Ce qui restera* (2017) and *L'Absente de tous bouquets* (2020). The contribution will attempt to identify the imaginary of death, including the modalities of its scenography and rhetoric.

Keywords: Quebec Novel, Catherine Mavrikakis, imaginary of death, scenography.

« Le vieil homme se mit aussitôt à rire très fort. Il s'interrompit pour me dire : « Mais tu ne crois quand même pas à tes sornettes logiques ? Tu n'es tout de même pas une fanatique de la mort, toi, la romancière... Et en plus une romancière à qui l'on reproche sans cesse de ne parler que de macchabées. J'ai lu les critiques sur tes livres, ce n'est pas toujours élogieux de ce point de vue. Mais qu'est-ce que ces Nord-Américains, ces Occidentaux peuvent comprendre à la mort ? Il faut être oriental pour approcher cela... » (Mavrikakis 2014, p. 29).

Dès son premier roman *Deuils cannibales et mélancoliques* (2000), Catherine Mavrikakis a partie liée avec le thème de la mort. Constatée, exaltée, métaphorisée, souvent comme une glorification baroque de la vie *a contrario*, la mort se déploie à travers son œuvre qu'il s'agisse de *Fleurs de crachat* (2005), du *Ciel de Bay City* (2008), d'*Omaha Beach* (2008), des *Derniers jours de Smokey Nelson* (2011), du roman dystopique *Oscar de Profundis* (2016) ou de son roman d'espionnage *L'Annexe* (2019). Elle est présente aussi dans ses récits autofictionnels ou fictions familiales *La Ballade d'Ali Baba* (2014), *Ce qui restera* (2017) et *L'Absente de tous bouquets* (2020).

Les paroles placées en exergue du père fictionnel de la narratrice, Vassili Papadopoulos, et qui cache sans aucun doute le père de la romancière, résume l'omniprésence paradoxale du thème de la mort dans l'ensemble de l'œuvre de Catherine Mavrikakis. Le rappel des origines orientales de la lignée paternelle qui contraste avec l'euroanéité accentuée de la lignée maternelle, normande et parisienne dans *Ce qui restera* (2017) et *L'Absente de tous bouquets* (2020) semble conditionner les multiples manifestations paradoxales de l'imaginaire de la mort. On pourrait certes se poser la question du « roman familial » au sens freudien : la famille désunie et le divorce des parents, le traumatisme de la guerre, évoquée par la mère de la romancière, les propensions homicides et suicidaires du père que la fille découvre en elle-même et qu'elle cherche à éliminer par des séances psychanalytiques. Tous ces éléments sont suffisamment évoqués dans les trois (auto)fictions familiales, mentionnées ci-dessus.

Or, la littérature ne se réduit pas aux « autobiographèmes » aussi importants soient-ils. Le texte littéraire se présente avant tout comme une charpente thématique et narrative. C'est en ce sens que nous interrogerons l'usage de la mort. En ce qui concerne la narration, l'attention sera portée à la problématique de la temporalité et, conjointement, de la spatialité. Les spécificités de la scénographie spatiotemporelle nous permettront d'envisager la tension dramatique des récits qui sont souvent conçus comme un drame à la fois familial ou communautaire dans le cadre de la nécessité matérialisée par l'histoire événementielle avec, comme corollaires la transcendance éthique et le pathos tragique.

Temporalité

Dans son ouvrage narratologique *Die Logik der Dichtung*, Käte Hamburger identifie les formes verbales du passé et la temporalité écoulée comme consubstantielles au récit¹. En effet, il faut se situer au présent de l'écriture et en rétrospective pour pouvoir résumer une histoire qui s'est déroulée et que l'on transforme en récit. Cette sorte de constante anthropologique pourrait certes être contredite par l'évidence des utopies et des dystopies projetées dans un avenir non encore advenu. Toujours est-il que la nécessité d'un arc temporel tendu entre deux points, celui de départ et celui d'arrivée, s'impose comme l'élément ontologique fondamental du récit. Cela étant posé, il importe de préciser les caractéristiques et les spécificités de cet espace temporel dans les romans de Catherine Mavrikakis.

Les destinées individuelles inscrites dans le temps peuvent se conformer à différents types de configuration : chez Mavrikakis c'est la typologie de la saga familiale et communautaire projetée sur un fond historique qui semble dominer. En effet, c'est l'horizon temporel de la famille ou de la communauté qui cerne la portion de l'histoire éclairée par le récit. C'est évident, bien sûr, dans le cas des (auto)fictions familiales : *La Ballade d'Ali Baba* est centrée sur l'histoire du père et la réconciliation *post mortem* de la fille-narratrice avec son père

¹ Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1968. Voir notamment les passages « Das epische Präteritum », p. 59 sqq., et « Die Wirklichkeit des Bühne und das Problem der Gegenwart », p. 167 sqq.

problématique, *L'Absente de tous bouquets* se présente comme un dialogue posthume avec sa mère conflictuelle dans une volonté de compréhension des traumatismes que celle-ci avait vécus. *Ce qui restera* met en scène les trois moments cruciaux de la narratrice : l'affirmation de l'autonomie face à l'autorité maternelle, la révolte contre les tentations homicides du père et les prises de conscience de la même tentation inconsciente dans son propre for intérieur. Toutes les morts de la large parenté sont consignées comme autant de jalons temporels sur le fond de l'histoire événementielle. En portion réduite et sous forme de micro-récits des décès et suicides des amis et collègues, la même temporalité gère les *Deuils cannibales et mélancoliques*.

Quant aux grands textes fictionnels, les segments temporels découpés dans l'histoire événementielle correspondent eux aussi à la mémoire générationnelle d'une famille, d'une parenté ou d'une communauté. *Le Ciel de Bay City* raconte l'éducation sentimentale d'Amy sur un fond historique allant de l'holocauste et l'extermination de la parenté juive des Rosenzweig et Rosenberg à la naissance de la fille Heaven Rosenzweig-Rosenberg qui perpétue la lignée. Dans *Fleurs de crachat*, la mémoire familiale, activée par le décès de la mère, remonte, elle aussi, à la folie historique de la guerre qui conditionne, à l'autre bout de l'histoire narrée, l'acte de violence du frère de la narratrice. *Omaha Beach* encadre l'action entre la naissance des jumeaux Victor et Paul Weaver et la mort de Diana Weaver Forcier en dessinant un arc temporel entre le passé et le présent coïncidant avec la visite de la famille au cimetière militaire d'Omaha Beach où Paul et Victor sont enterrés. *Les Derniers jours de Smokey Nelson* s'étendent sur deux décennies séparant le meurtre et l'exécution du criminel condamné, événements qui rassemblent quatre personnes en une communauté désunie. La dystopie *Oscar de Profundis* se situe, certes vers 2084, mais ici encore, l'histoire événementielle est délimitée par les traumatismes familiaux du protagoniste et par les histoires personnelles des membres de la communauté révoltée, dirigée par Kate Bérubé, contre l'extermination cynique des marginaux de Montréal par le gouvernement mondial. *L'Annexe*, enfin, met en contraste la victime de l'holocauste Anne Frank et la narratrice, une espionne assassine prise dans l'engrenage des luttes secrètes entre le Bien du réseau Agathos et le Mal du réseau Echthros. Les deux, Anne et la narratrice, partagent le sort de séquestrées dans les deux Annexes : la première Annexe, celle

d'Anne, durant l'occupation nazie d'Amsterdam, est partagée par les familles juives, l'autre se situe au présent, à Montréal, et elle est peuplée par une communauté d'agents d'espionnage, séquestrés et éliminés à tour de rôle.

Si le cadre temporel semble à chaque fois bien délimité, enfermé dans une sorte de cyclage événementiel, la structuration interne de la temporalité est bien plus compliquée. Le brouillage pratiqué par Catherine Mavrikakis peut être illustré par la citation de Hamlet qu'elle assigne à son père (auto)fictionnel Vassili Papadopoulos :

« Let us go in together,
And still your fingers on your lips, I pray.
The time is out of joint — O cursed spite,
That ever I was born to set it right!
Nay, come, let's go together » (Mavrikakis 2014, p. 59).

Ce n'est pas la première constatation du « temps déboîté », « hors des gonds » (Mavrikakis 2014, p. 58). Nous trouvons un passage analogue dans *Deuils cannibales et mélancoliques* :

« Dans l'ascenseur de mon immeuble, je rencontre le temps et sa souveraine folie. À chaque fois que la porte s'ouvre, je rencontre un voisin que je n'ai pas vu depuis la veille ou depuis six mois. Je suis suspendue à l'arbitraire despote des rencontres. Avec l'ascenseur, je mesure la démence du temps sans établir la véritable logique temporelle » (Mavrikakis 2015, p. 61).

La folie du temps peut assumer, chez Mavrikakis, des aspects multiples : effacement de la causalité, imprévisibilité, mais aussi violence souveraine, porteuse de la mort. C'est dans ce contexte que s'inscrivent certains actes comme celui d'Amy dans *Le Ciel de Bay City* :

« J'aurai tant à accomplir ce soir très tard pour les délivrer tous, Bebette, Denise, Victor, Gustavo, Angelo, du poids du temps. Mon plan est conçu depuis que Georges m'a dit en me regardant intensément : « Il faut incendier le ciel. Mets donc le feu à tout cela. » Je pense que ce soir, je vais avoir besoin de courage pour les sauver eux aussi, mes grands-parents, de la folie de l'histoire » (Mavrikakis 2011, p. 230).

Le passage cité indique le double usage narratif de la temporalité cyclée. D'un côté, la narration crée une nécessité dérivée à partir de l'Histoire, mais qui se constitue en « causalité parallèle », une sorte de

fatum qu'il s'agit de briser. La tension entre l'enfermement cyclé et la révolte libératrice qui pourra nier aussi bien le cyclage temporel lui-même que l'histoire événementielle cernée par le cyclage représente un principe structurant de la narration mavrikakissienne. Avant de revenir à cet aspect, donnons un exemple de la manière dont le brouillage causal et le cyclage temporel sont faits.

L'allusion à la non-rationalité orientale énoncée par le père de l'auteure (Mavrikakis 2014, p. 29) indique les ruses qui cassent la causalité événementielle en confrontant les personnages porteurs du récit à différentes apparitions, prémonitions ou morts-vivants. Il s'agit de créer « une sorte d'entre-deux du temps » (Mavrikakis 2014, p. 58). C'est ainsi que la narratrice rencontre son père Vassili au milieu d'une tempête de neige, en février 2013, neuf mois après sa mort et son incinération. Elle le suit dans son nouveau domicile montréalais, fait connaissance de sa nouvelle compagne Sofia qui prépare un vrai café grec. Ils se séparent sur la promesse de se revoir la nuit du 23 juin au cimetière de Montréal, tout peuplé de « travailleurs de la mort, d'ombres besogneuses et blanches » (Mavrikakis 2014, p. 81), où le spectre du père conduit la narratrice à sa tombe en lui demandant de déterrer l'urne et de le libérer en jetant ses cendres à la mer, à Key West, ce qu'elle réalise en souvenir d'un autre voyage commun, heureux, accompli le 31 décembre 1968. C'est dans ce cercle temporel entre 1968 et 2013 que s'inscrit l'évocation de la vie du père.

Le mélange spectral des morts et des vivants est le fil conducteur du *Ciel de Bay City*. L'acte homicide-libérateur de la narratrice, indiqué par la citation précédente ne conduit qu'à une perpétuation et un renouvellement du cercle. L'incendie de la maison de Bay City prolonge en fait l'holocauste : le rachat que la narratrice a espéré en donnant naissance à une fille n'a pas lieu, car sa fille Heaven est prise dans les rets du temporel, entourée de tous les spectres de la famille :

« Un rayon de lune vient frapper le visage qui se lamente. Je reconnais immédiatement mon grand-père Georges Rosenberg. À l'autre bout du lit, ma grand-mère ronfle. Heaven est couchée entre mes deux grands-parents et enlace le corps d'Elsa. [...] Je scrute la chambre. Sur le sol sont étendus pêle-mêle ma tante Babette, mon oncle Gustavo, ma mère Denise, mon cousin Victor, mon petit frère Angelo, ma sœur Angie tout bébé et les trois chiennes de mon enfance, Josée, Cindy et Bonecca, que mes chiennes lèchent doucement. [...] Je voudrais crier, hurler de

douleur. Ma fille chérie habite elle aussi l'histoire. [...] L'Amérique est notre sépulture. Le ciel, une belle ordure » (Mavrikakis 2011, p. 291-292).

Le texte qui pullule de spectres en les confrontant aux vivants est sans aucun doute la pièce de théâtre *Omaha Beach*. C'est aussi le texte qui explicite le mieux le brouillage temporel, car les soldats américains et allemand inhumés aux cimetières normands restent éternellement jeunes en comparaison avec la sœur cadette des jumeaux :

« Oui, oui, vieille femme, tu es notre sœur. Nous ne pouvons en douter. [...] Et je suis heureux [Victor], en examinant ta face ravagée, d'être mort si jeune et de ne pas avoir un corps aussi putréfié que le tien. La mort à vingt ans, cela conserve. [...] Oui, tu es notre sieur, mais tu es surtout un épouvantail, tout près de la mort, celle des vieux, des squelettes qui continuent de respirer illicitement. Tu auras la pire des morts, celle des essoufflés » (Mavrikakis 2010 p. 57).

Il serait loisible de considérer le principe dramatique des trois unités — temps, lieu, action — non seulement comme un principe de construction d'*Omaha Beach*, mais aussi comme un principe structurel des proses mavrikakissiennes. Le cyclage temporel de l'histoire lié au brouillage de la logique temporelle génère non seulement l'unité de temps, mais aussi, comme nous l'avons mentionné, une tension entre la fermeture et la pulsion qui veut briser le carcan. On ne saurait séparer la construction temporelle de celle de la spatialité.

Spatialité

Dans *Omaha Beach*, la scène du cimetière américain est aussi un concentré des hors-scène projetés dans l'espace-temps : New York, Montréal, différentes localités états-uniennes et françaises liées aux personnages. C'est en même temps un jeu entre la fermeture et l'ouverture, réelle et symbolique — celle de la tombe que l'on quitte, celle du lieu restreint d'où l'on veut s'échapper et, comme nous le verrons plus loin, celle de la nécessité que l'on veut dépasser.

La dualité caractérise aussi les dominantes spatiales des autobiographèmes de *Ce qui restera*. C'est d'abord l'appartement dominé par la mère angoissée qui contraste avec la cour et les rues où l'auteure-petite fille s'aventure pour se libérer de la surveillance maternelle ; c'est aussi la contrainte de la famille et du foyer-prison qui

explique en partie le comportement suicidaire et homicide du père — un être aérien, fantasque, imprévisible, donjuanesque dans ses relations extraconjugales, préférant le risque à la stabilité, épris de la voiture et de la vitesse. C'est également la prison de la drogue, faussement libératrice, à laquelle succombe l'amie de la narratrice et, enfin, au niveau métaphorique et mental, la pulsion homicide que la narratrice cherche à contenir en elle-même, alors qu'elle la voit s'extérioriser chez son père et dans les actes de violence des attentats scolaires. Du concret au symbolique, la spatialité joue sur les limites de l'enfermement et de la rupture libératrice.

Une disposition spatiale analogue traverse *Le Ciel de Bay City*. L'espace-temps où se concentre à la fois la conflictualité familiale et où s'inscrit progressivement le Mal historique de l'holocauste est celui de la maison « bleue métallisée » en « tôle » de Veronica Lane 4211 (Mavrikakis 2011, p. 11). La promesse initiale — « une rue au nom sans histoire, une rue de l'avenir » (Mavrikakis 2011, p. 10) — ne se réalise pas. La description de la maison accentue l'enfermement analogue à celui d'un bunker ou d'une prison, car l'espace préféré de la narratrice, mais aussi de sa mère et de sa tante, et le *basement*, autrement dit la cave. C'est là que la narratrice Amy, au moment du grand ménage, découvre le cagibi où se cachent les spectres grabataires de ses grands-parents, porteurs et témoins de la mémoire familiale et communautaire (Mavrikakis 2011, p. 80 sqq.) :

« Voici Elsa Rosenzweig et voici son mari, Georges Rosenberg, tes grands-parents », hurle ma tante, couchée tout au long sur le plancher du *basement*, Elle est visiblement en transe. Son corps tremble et ses mots se veulent assassins. J'écarquille les yeux. « Ah, tu voulais savoir, Amy, eh bien, tu sais maintenant... [...] » (Mavrikakis 2011, p. 83).

Le point nodal du récit est une scénographie de l'unité de lieu et de temps, avec un temps brouillé, déboîté, où les spectres du passé se mêlent au présent. C'est à cet espace fermé que s'oppose l'espace de la promesse américaine, apparemment non chargée par le temps : c'est le hall commercial et le parking de K-Mart, la voiture de son copain David Freiberg lancée sur les autoroutes, le paysage du Nouveau Mexique prolongé dans celui de Bénarès où Amy entreprend un pèlerinage initiatique et libérateur. Et, surtout, il y a le ciel et le métier de pilote qui semble décharger la narratrice du poids de la terre et de l'histoire. Or,

comme le montre l'excipit précité du roman, il est impossible d'échapper au temps déboîté qui se dépose dans la mémoire familiale, en lieu fermé, celui de la chambre de Heaven endormie (Mavrikakis 2011, pp. 291-292).

Un agencement analogue en fermeture/ouverture structure *L'Annexe*, dominé par le contraste entre l'Annexe d'Anne Frank d'où la seule sortie possible n'a pu conduire qu'à la mort au camp de concentration et l'autre annexe, celle de l'Hôtel Budapest où le gérant Celestino élimine à tour de rôle les agents secrets non recyclables. À la différence d'Anne, la narratrice réussit à se libérer et sortir du piège de la mort. Ici aussi nous avons affaire à une variante de l'unité de lieu avec scène et hors-scène.

Dans *Oscar de Profundis*, la dichotomie fermeture/ouverture est développée en un système de cercles concentriques allant de l'infini au centre, du plus large au plus restreint : force cosmique qui enserme la Terre et la menace d'anéantissement, autorité planétaire du Gouvernement mondial qui impose sa loi à la ville de Montréal, cartographie de la ville dont le territoire s'articule en zone de banlieues aisées qui entoure un centre-ville squatté par les exclus et les marginaux. Ce ghetto de démunis contient en son centre un îlot qui échappe à la détérioration et qui représente une sorte de lieu où le temps est brouillé et aboli, à savoir la maison Ormund qui concentre en elle le passé et la culture de Montréal et où s'installe temporairement le chanteur-poète Oscar de Profundis avec son équipe. Oscar ajoute à la mémoire de la ville, celle de son propre traumatisme qui a fini par détruire sa famille — enlèvement et mort de son frère cadet.

L'action est conditionnée par la mort. Les gueux du *downtown* sont exterminés par une épidémie disséminée par le gouvernement en vue du nettoyage du centre-ville dont le périmètre est hermétiquement fermé par l'armée. Ainsi la révolte de Kate Bérubé et de son groupe ne peut se diriger que contre le point central du centre, la maison Ormund, car la séquestration d'Oscar de Profundis apparaît, paradoxalement, comme la seule possibilité de briser l'encerclement et d'aspirer à la libération, ne serait-ce que de manière symbolique, au moyen des média susceptibles de diffuser non seulement la nouvelle de la séquestration, mais aussi l'information scandaleuse sur la situation du centre-ville. Ainsi, comme dans *Omaha Beach*, *Oscar de Profundis* orchestre le jeu des unités dramatiques en créant un lieu central autour duquel est disposé un hors-

scène. Le cloisonnement étanche de la fermeture, accentuée par la séquestration d'Oscar dans un souterrain, à la manière du *basement* dans *Le Ciel de Bay City* et des tombeaux dans *Omaha Beach*, dirige l'attention vers l'ouverture du dépassement libérateur qui s'effectue sous forme de mémoire culturelle : le nouvel album du chanteur va en effet inscrire le souvenir montréalais, y compris la peste et la révolte de Kate Bérubé, dans la longue liste des œuvres d'art qui constituent un espace-temps échappant aux contraintes dictatoriales imposées par le gouvernement mondial, mais aussi à celles de la temporalité restreinte. En effet, Oscar de Profundis est un des derniers défenseurs des livres, du cinéma, de l'architecture et des cimetières, abolis et éliminés partout dans le monde dystopique. Le roman est traversé d'évocations de séances musicales et auditions de *Parsifal* (Mavrikakis 2016, p. 67 sqq.) d'impressions et souvenirs cinéphiles, telle *Melancholia* de Lars von Trier (Mavrikakis 2016, p. 145), de descriptions architecturales, telle la villa *Taliesin West* conçue par Frank Lloyd Wright et qu'Oscar avait restaurée pour retrouver et faire revivre le passé (Mavrikakis 2016, p. 78 sqq.). S'y ajoutent de nombreuses citations de Baudelaire (p. ex. Mavrikakis 2016, pp. 102, 143, 156), Wilde (Mavrikakis 2016, pp. 87, 269), Shakespeare (Mavrikakis 2016, p. 159) Lucrèce (Mavrikakis 2016, pp. 213-214), Rimbaud (Mavrikakis 2016, pp. 304-305), Scott Fitzgerald (Mavrikakis 2016, pp. 295-296), etc. La révolte de Kate Bérubé est certes un échec, terminé par la mort, mais grâce à l'art d'Oscar Kate réussit à briser l'enfermement de l'oubli.

Modélisation dramatique

On peut constater que l'apparition des morts et des spectres dans les œuvres de Catherine Mavrikakis ne relève pas seulement de la thématique, mais contribue à l'agencement de la temporalité et de la spatialité. La tendance que nous avons tenté de dégager est la transformation de la narration épique en une mise en scène dramatique. En effet, la configuration de la temporalité joue sur la tension entre une période close sur elle-même et le brouillage et le bouleversement de la logique temporelle/causale à l'intérieur du cyclage produit. L'unité de temps ainsi formée est secondée par l'agencement spatial en scène et hors-scène (*Omaha Beach*, *Oscar de Profundis*) ou entre la fermeture et

l'ouverture (*Le Ciel de Bay City, Ce qui restera, La Ballade d'Ali Baba, L'Absente de tous bouquets, L'Annexe*, microrécits de *Deuils cannibales et mélancoliques*). Cette disposition touche à la fois la diégèse, sous forme de contrainte opposée à la liberté et la soif de pureté, et l'éthos qui est celui de la nécessité — *fatum/ananké* — de la tragédie antique.

Ce dernier trait est accentué par des allusions récurrentes. Dans *Omaha Beach*, une des filles de Eunice Weaver Forcier, Angélica, est caractérisée comme Cassandre (Mavrikakis 2010, pp. 25, 67) et le chœur des corneilles — mères qui ne se consolent pas de la mort de leurs fils-soldats — évoque les Erinyes vengeresses. La tragédie *Cassandre* de Friedrich von Schiller et le nom de la fille de Priam sont cités au tout début de *Ce qui restera* (Mavrikakis 2017, p. 18) en rapport avec le rêve prémonitoire du père qui détermine le prénom de la narratrice Catherine pour la lier à jamais à la destinée de sa grand-mère (Mavrikakis 2017, p. 15). Cassandre est aussi la figure en laquelle se projette la narratrice des *Deuils cannibales et mélancoliques* :

« Les tarots rassurent. Même lorsque j'y vois le pire, je me tiens au-dessus de la mêlée, je suis devenue médium. Médium : c'est le métier que j'aurais très certainement exercé au dix-neuvième siècle. J'aurais été pythie chez les Grecs ou encore Cassandre maudite » (Mavrikakis 2015, p. 175).

Dans *Le Ciel de Bay City*, les rêves d'Amy sont considérés comme prophétiques par sa tante Belette, et Amy, telle une élue et quasi sainte (Mavrikakis 2011, p. 115) se sent piégée par ce *fatum* : « Je ne sortirai jamais de l'enfer du ciel. Pourtant, je continue à vivre comme si j'étais encore vivante » (Mavrikakis 2011, p. 42). Cette fatalité est encore renforcée par la construction du roman qui utilise la technique de la « mort annoncée », en l'occurrence l'incendie de la maison de Veronica Lane qui est le point convergeant du récit.

Un autre roman majeur de Catherine Mavrikakis, *Oscar de Profundis*, adopte une autre stratégie en instaurant le cadre du *fatum/ananké* dès l'incipit sous forme de prophétie cosmique :

« Cette nuit-là, la Lune grosse, blafarde, s'était encore éloignée de la terre. Son refroidissement s'était vraisemblablement accusé. Elle semblait grelotter dans le ciel éteint. Depuis des années, les planètes prenaient leurs distances. Dans leur course, elles accentuaient un écart de plus en plus évident, comme si l'ici-bas ne séduisait plus l'immensité

cosmique. [...] pour tous ses habitants, la Terre était abandonnée du ciel.
[...] On savait sa fin proche » (Mavrikakis 2016, pp. 9-10).

La fatalité du roman et la tension dramatique sont soulignées par des récurrences motiviques, notamment celles de la neige et de l’oiseau. Ainsi les corbeaux suivent l’enterrement du frère d’Oscar, Oliver, au milieu du paysage hivernal (Mavrikakis 2016, p. 159), le vol de l’épervier Babel accompagne la silhouette mystérieuse, celle de Cate Bérubé, qu’Oscar regarde l’observer dans la nuit enneigée et en qui il entrevoit un défi de combat et un danger imminent (Mavrikakis 2016, pp. 169, 170, 173).

La fatalité peu encore prendre l’apparence d’un terrain de jeu culturel comme dans *L’Annexe* où les modèles littéraires — Moumou de Tourguenief, Meursault de Camus, Mata Hari, Madame de Sévigné — annoncent la mort des agents secrets séquestrés dans l’Hôtel Budapest. La narratrice est informée dès le début par Celestino que sa mort à elle sera conforme au scénario du « *Baiser de la femme araignée, El beso de la mujer araña*, ce merveilleux roman de l’écrivain argentin Manuel Puig. Molina y trahit Valentin avec lequel il partage l’intérieur d’une cellule de prison » (Mavrikakis 2019, p. 101).

Complétons les tendances scénographiques de l’écriture mavrikakissienne par quelques détails. L’un des éléments qui viennent à l’esprit est le nom récurrent d’Hervé incarnant différents personnages des *Deuils cannibales et mélancoliques*. Les personnes provenant de la référence du monde autofictionnel de la narratrice se trouvent ainsi placées sous le signe d’un masque et d’un rôle dans le tourniquet des morts évoquées. Ajoutons-y la tendance dialogique des autofictions de l’auteure : le dialogue avec le père décédé dans *La Ballade d’Ali Baba* et surtout, de manière systématique, avec la mère dans *L’Absente de tous bouquets*.

Le modèle de la tragédie antique qui semble sous-tendre l’écriture de Catherine Mavrikakis est sans aucun doute une manière d’opposer à la nécessité existentielle — la mort inéluctable — et historique — le Mal produit par l’homme — une voie d’issue qui serait libératrice. L’agencement de la spatio-temporalité qui y contribue ménage des scénarios qui respectent le paradoxe de la conflictualité tragique. Le Bien ne l’emporte pas sur le Mal, ni la Vie sur la Mort, mais le contraire est tout aussi vrai : ni le Mal ni la Mort ne pourront réprimer la conscience

vivante, ni nier la victoire non sans doute sur le plan ontologique, mais sur le plan éthique. Pourrait-on y voir une sorte d'anagnorisis et de catharsis spécifiques ? Celles que l'on ressent en conclusion des réconciliations paradoxales en acceptation/refus des récits autofictionnels consacrés aux parents (*La Ballade d'Ali Baba*, *L'Absente de tous bouquets*) ou bien en conclusion des traumatismes de l'Histoire (*Omaha Beach*, *Le Ciel de Bay City*, *L'Annexe*). La simultanéité du passé et du présent, de la scène contraignante et du hors-scène libérateur, de la fatalité et de sa négation fait surgir le pathos qui conjugue la tension dramatique et le ton élégiaque du temps révolu, irréparable, des textes mavrikakissiens.

Y aurait-il un dépassement possible ? Celui-ci semble indiqué dans les passages du *Ciel de Bay City* consacrés au voyage d'Amy en Inde et à ses réflexions bouddhistes. Leurs échos résonnent dans les scènes contemplatives d'*Oscar de Profundis* : la sortie de l'Être pourrait être le Non-Être :

« Il revoyait [Oscar] le fleuve à la Malbaie où ses parents passaient parfois l'été, le sable sur la grève où il avait l'habitude de jouer [...] Là, devant le fleuve, en faisant avec des galets des ricochets à l'infini, tout jeune il avait pensé à la mort. Il avait eu envie de disparaître dans l'eau, de ne faire qu'un avec les flots. Il avait un instant contemplé son absence. Ce désir de ne plus être et même de ne jamais avoir été ne l'avait jamais quitté par la suite... » (Mavrikakis 2016, p. 215).

Serait-ce là le point de fuite à partir duquel surgissent les images qui peuplent les textes de Catherine Mavrikakis. Son positionnement existentiel ?

En guise de conclusion

L'approche de Käte Hamburger dans *Die Logik der Dichtung* que nous avons évoquée et qui se rapporte à l'ontologie temporelle du récit permet de mettre en évidence certaines stratégies narratives opérant un détournement de l'épique vers le dramatique, autrement dit une substitution de la causalité liée à la perspective temporelle par le *hic et nunc* de la mise en scène. Ainsi le passé n'est pas « expliqué » dans un sens rationalisable, mais devient un scandale toujours présent auquel il s'agit en tout temps de se référer pour en rendre compte. C'est dans ce contexte que nous avons tenté de caractériser l'usage de la mort, des

morts-vivants et des spectres qui traversent l'œuvre de Catherine Mavrikakis. En effet, on peut y voir non seulement une récurrence thématique, mais aussi une des clés de la spécificité scripturale : la construction de l'éthos en catharsis au moyen de la charpente spatiotemporelle. La tension dramatique est à la fois un des ressorts de la narration, mais aussi un des principes structurants de l'axiologie qui pose une grille de valeurs contrastée sur la réalité du monde actuel. Les textes de Catherine Mavrikakis sont une connaissance et un jugement qu'elle porte sur la réalité.

BIBLIOGRAPHIE

- ARINO, Marc, 2007. *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, « Eidôlon ».
- BERGERON, Patrick, 2019. The Art of Not Dying: Station Eleven by Emily St. John Mandel and Oscar De Profundis by Catherine Mavrikakis. In: A. J. Ransom et D. Grace, éd. *Canadian Science Fiction, Fantasy, and Horror: Bridging the Solitudes*. Cham: Springer, pp.101-116.
- BIRON, Michel, 2017. Passion de la décadence. In: *L'Inconvénient*. No 67, pp. 40-41.
- CHASSAY, Jean-François, CLICHE, Anne Éline et GERVAIS, Bertrand, éd. 2005. *Des fins des temps. Les limites de l'imaginaire*. Montréal: Université du Québec à Montréal.
- CHASSAY, Jean-François, éd. 2008. *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*. Montréal: Le Quartanier.
- KYLOUŠEK, Petr, 2009. Le drame religieux dans le théâtre de Michel Tremblay. In: T. Bremer, éd. *Literature in Cultural Contexts. Rethinking the Canon in Comparative Perspectives*. Halle: Martin-Luther-University, pp. 223-232.
- KYLOUŠEK, Petr, 2017. Apocalypses : entre Marie-Claire Blais, Éric Dupont et Nicolas Dickner. In: *TransCanadiana. Polish Journal of Canadian Studies / Revue Polonaise d'Études Canadiennes*,. Poznań: Polish Association for Canadian Studies / Association Polonaise des Études Canadiennes, No 9, issue 1, pp. 365-379.
- LERALU Josiane, 1986. Hubert Aquin : entre le littéraire et le théologique. In: *Voix et Images*, vol. 11, No 3 (33), pp. 495-506.
- MAVRİKAKIS, Catherine, 2015. *Deuils cannibales et mélancoliques*. Montréal: Hélio trope, (1^{ère} éd. 2000).
- MAVRİKAKIS, Catherine, 2005. *Fleurs de crachat*. Montréal: Leméac.
- MAVRİKAKIS, Catherine, 2010. *Omaha Beach*. Montréal: Hélio trope, (1^{ère} éd. 2008).
- MAVRİKAKIS, Catherine, 2011. *Le Ciel de Bay City*. Montréal: Hélio trope, (1^{ère} éd. 2008).
- MAVRİKAKIS, Catherine, 2011. *Les Derniers jours de Smokey Nelson*, Montréal: Hélio trope.
- MAVRİKAKIS, Catherine, 2014. *La Ballade d'Ali Baba*, Montréal: Hélio trope.
- MAVRİKAKIS, Catherine, 2016. *Oscar de Profundis*. Montréal: Hélio trope.
- MAVRİKAKIS, Catherine, 2017. *Ce qui restera*, Montréal: Québec Amérique.
- MAVRİKAKIS, Catherine, 2019. *L'Annexe*. Montréal: Hélio trope.

- MAVRIKAKIS, Catherine, 2020. *L'Absente de tous bouquets*. Montréal: Hélio trope.
- OUELLET, François, 2003. Le nouveau roman québécois et la métaphore christique : fragments d'un discours amoureux. In: *Laval théologique et philosophique*. Vol. LIX, No 3, pp. 451-459.
- SELAO, Ching, 2016. La fin du monde, la fin d'un monde. In: *Voix et Images*. Vol. 42, No 1 (124), pp. 121-126. <https://doi.org/10.7202/1038593ar>

La mort provoquée par la littérature chez Jacques Chessex

Death caused by literature in writing of Jacques Chessex

Kateřina Remundová

Université Masaryk, Brno

katkare@seznam.cz

RÉSUMÉ

L'article présente un roman de Jacques Chessex intitulé *La Mort d'un Juste* qui décrit le cas particulier de la mort causée par la littérature. L'auteur est connu pour son écriture pleine de provocations et de dualités et l'analyse dans cet article essaie de démontrer les thèmes les plus récurrents dans son écriture. Le personnage principal est un théologien qui a écrit un poème pour honorer ses anciennes étudiantes et pour glorifier leurs corps. Le poème peut être lu comme une prière et il combine l'univers de l'érotisme et de la religion ce qui a pour conséquence la tension des lecteurs et leur suicide successif. L'analyse fait état des différents symboles de la mort évoqués dans le roman et leur perception par l'écrivain. Il croit qu'il existe une autre trinité pour lui – la femme, Dieu et la mort qui sont inséparables et liés.

Mots-clés : Jacques Chessex, mort, religion, érotisme.

ABSTRACT

The article presents a novel by Jacques Chessex titled *La Mort d'un Juste* which describes a specific case of a death caused by literature. The author is known for his provocative and dualistic writing and the analysis presented by this article tries to prove it and show the most typical topics and procedures in his writing. The novel tells a story of a theologian who wrote a poem to honor his former students and glorify their bodies. His poem can be read as a prayer, and it combines the universe of erotism and religion which leads to a tension the readers feel and their consequent suicide. The analysis shows different symbols of death mentioned in the novel and how the author perceives them. He believes there is a trinity of his own – woman, God and death which are inseparable and connected.

Keywords: Jacques Chessex, death, religion, erotism.

Introduction

« Vous me dites que vous avez beaucoup écrit sur la mort, poursuivait-il en se moquant. Voyez-vous, la plupart des écrivains que j'ai aimés parlent peu de la mort. Ils la montrent, la mort, ou plutôt, ils montrent des gens qui meurent. Flaubert, l'agonie d'Emma. Tolstoï, Anna se jetant sous le train... » (Chessex 1996, p. 87).

Le thème de la mort ne représente rien de surprenant dans la littérature. Comme nous le savons, la littérature vise souvent à refléter ou à imiter la réalité dont une des parties essentielles est aussi la mort. Nous avons choisi d'introduire notre réflexion avec une citation du roman qui nous servira d'exemple pour illustrer notre raisonnement. L'auteur du roman est Jacques Chessex, ces mots auraient été néanmoins prononcés par Vladimir Nabokov, écrivain russe qui a passé ses dernières années en Suisse, pays natal de Chessex. Nabokov nous confirme l'idée que la mort n'est point surprenante dans la littérature. Le roman que nous analyserons, *La Mort d'un juste*, aborde le thème de la mort à l'aide de symboles et d'allusions. Le narrateur essaie de comprendre la mort inévitable et c'est aussi l'une des raisons pour laquelle nous l'avons choisi.

Dans le cas du roman étudié, c'est la littérature qui a entraîné la mort des personnages. Nous nous proposons ici d'étudier cet exemple extraordinaire, et nous essayerons de l'analyser du point de vue de la mort et de la culpabilité. Il sera aussi visible que la mort est souvent liée au personnage féminin, à l'érotisme et à la sensualité qui représentent des thèmes caractéristiques chez Jacques Chessex. L'œuvre chessexienne est ancrée dans le contexte religieux, il est donc possible de l'étudier à travers les différents symboles bibliques qui dirigeront nos réflexions concernant la mort et sa perception dans le roman. Nous aimerions montrer qu'il existe une trinité dans l'écriture de Chessex dont les membres sont liés : la femme, la mort et Dieu. Cela représente-t-il un équivalent à la Sainte trinité religieuse pour l'auteur ? A-t-elle la même valeur ? Nous allons d'abord observer la position de la littérature dans le roman analysé et la problématique de la culpabilité, puis nous étudierons la représentation de la mort et son rôle dans l'histoire. Finalement, nous verrons le lien entre la religion et la femme.

Introduction méthodologique

Au moment où nous décidons de pénétrer et d'étudier l'œuvre d'un écrivain, il importe de réfléchir sur l'approche méthodologique que nous allons adopter. Ainsi, la méthode psychocritique nous semble être la mieux appropriée pour l'analyse des métaphores obsédantes de Jacques Chessex. Cette méthode a été utilisée par Charles Paul Mauron lorsqu'il a analysé les œuvres des plus célèbres écrivains de la littérature française dans sa thèse de doctorat. Nous avons mentionné dans notre introduction que les thèmes principaux qui hantent l'écriture chessexienne sont présentés sous forme de dualités (ou bien de trinité) et sont présents dans chacun de ses romans. C'est la raison pour laquelle la théorie de Mauron nous a paru pertinente pour notre analyse car Mauron définit les métaphores obsédantes comme « des réseaux fixes d'associations » (Mauron 1963, p. 11) qui se répètent dans plusieurs textes de l'écrivain. De plus, il soutient que ces associations ne sont pas exprimées volontairement, c'est-à-dire qu'elles viennent à l'esprit de l'écrivain naturellement et sans effort. Il l'explique à l'aide du concept de « moi profond » de l'écrivain qui intervient dans la création des artistes ; c'est ce « moi » qui est responsable de la créativité. En utilisant la désignation « la personnalité inconsciente » (Mauron 1963, p. 14) de l'écrivain, cette critique ouvre la voie de l'analyse littéraire vers la psychanalyse. Mauron évoque l'idée de Valéry selon laquelle « le rêve touche l'art » (Mauron 1963, p. 15) et sa théorie fait appel aux notions d'inconscient et d'onirisme dont nous parlerons aussi au cours de notre analyse. Nous adopterons donc une approche similaire en suivant le thème de la mort, du sexe et de la religion dans l'écriture de Jacques Chessex. Nous aimerions identifier la dimension symbolique de chaque thème pour l'écrivain et déterminer si ce dernier se positionne plutôt du côté du rêve ou de la réalité. En dernier lieu, nous voudrions réfléchir sur ses métaphores obsédantes liées avec la Bible et la mort.

La littérature dangereuse

Avant de passer à l'analyse, nous résumerons brièvement l'histoire du roman pour une meilleure orientation et compréhension. Le narrateur, Aimé Boucher, est un théologien, qui a écrit un poème sous un

pseudonyme intitulé *La Sainte Cène*. Déjà, son nom mérite notre attention, car nous pouvons y voir la créativité de l'auteur tout comme sa passion pour la provocation par les détails. Le nom peut donc être interprété comme un homme qui aime et qui tue, les deux peut-être en même temps, on le verra plus loin dans notre analyse. Malgré ce titre renvoyant à la religion, le poème ne porte pas sur le corps de Jésus mais sur le corps féminin que le poète « déguste ». Le poème a été inspiré par son ancienne étudiante avec qui il a eu une relation. Or, après avoir lu le poème, la fille s'est suicidée.

L'intention du narrateur était donc de célébrer le corps féminin en faisant allusion à la thématique biblique. Pourquoi mélanger ces deux univers, la femme comme incarnation de la sexualité et la religion qui opère si prudemment comme l'illustre la citation ? Jacques Chessex est connu comme provocateur, il n'est donc pas surprenant qu'il associe ces deux pôles. En revanche, le fait qu'un théologien écrive un poème qui célèbre le corps féminin en utilisant des symboles religieux est d'un côté génial, mais, de l'autre profanatoire. Le narrateur reconnaît qu'il s'agit d'un blasphème, nous pouvons lire son combat intérieur entre la passion et la croyance. Le sentiment de la vénération du corps féminin prédomine et, hormis la célébration, nous pouvons percevoir le poème comme un appât qui devrait attirer de nouvelles sources d'inspiration :

« Il y avait accord entre la chose et sa représentation. Il y avait rencontre entre le possible, l'imaginaire, la métaphore, et leur origine pratique. Le corps chanté, respiré, avalé dans le corps du poème, et le corps de la jeune fille, et pourquoi pas tous ceux que je ne connaissais pas encore à cette heure, que je n'avais jamais vus, jamais touchés, jamais mangés ! Et que le poème, une fois paru, ne tarderait pas à attirer sur ma sainte table pour de nouvelles célébrations » (Chessex 1996, p. 123).

Il est donc possible de constater que les intentions du théologien étaient douteuses. C'est une autre raison pour laquelle son œuvre est désignée coupable d'avoir terni le symbole religieux par le péché. Malgré cela, l'œuvre est reçue aussi positivement de la part du docteur de la Résidence : « Et je crois que je le donnerai à lire à toutes les femmes qui se trouveront sur ma route. Celles que j'aimerai, pour m'exprimer mieux. C'est le seul commentaire que je puisse faire » (Chessex 1996, p. 82). En lisant ces phrases, le lecteur doute ; faut-il admirer le poème ou le maudire ? C'était probablement le but de Chessex qui jouait sur la dualité

du monde et qui voulait que les lecteurs le perçoivent de la même manière. Il faut souligner que le poème « maudit » n'apparaît jamais en entier dans le roman, il y a seulement deux extraits qui sont révélés au lecteur, voici le deuxième :

« Heureux celui qui touche de la langue au Fruit créé
Il entend le chant de l'Éden au fond de la pulpe
Heureux qui plante la dent dans la Chair voulue
Il entend le vent de Golgotha dans la fibre
Qui m'allégera de mon poids d'os et de vieille pensée ?
Heureux celui qui sera à table dans le royaume de Dieu »
(Chessex 1996, p. 156) !

L'anaphore et la forme du poème nous rappellent une prière prononcée par le théologien, elle n'est cependant pas destinée à Dieu mais à une femme. Les symboles bibliques sont minutieusement choisis, le Fruit renvoie dans ce cas au sein de la femme dont nous reparlerons au cours de notre analyse. Il est clair que le narrateur perçoit la femme comme le royaume de Dieu qui lui offre l'entrée au paradis. Nous devons aussi souligner sa manipulation des cinq sens, leur connexion et coordination permettant de s'approcher de Dieu, au moins selon ce qu'il en dit.

En lisant ces vers, une question nous vient à l'esprit : est-ce qu'ils pourraient causer la mort d'une personne ? Le poème intime met en contraste la chair féminine et la chair chrétienne. Nous constatons ici que la dualité entre le spirituel et le charnel fascine Chessex, provoquant l'imagination et stimulant les sens. Nous aurions pu d'ailleurs supposer que ce poème eût été scandaleux aux yeux de la jeune fille fort croyante, mais ce ne fût pas le cas. S'agissait-il donc d'un amour malheureux ? Le théologien ne voulait apparemment pas rester fidèle à une seule femme et cela pourrait être la raison de son suicide.

Le dernier point à analyser est l'origine du poème. Nous avons déjà dit que le théologien s'est inspiré de sa maîtresse et aussi de sa croyance. Néanmoins, il avoue de ne pas avoir agi volontairement :

« Je l'avais écrit sous la dictée d'un violent désir : un texte à la fois imposé, et rendu ingénieux par la passion qui me possédait. Mais... me possédait ? Travailleur furieux, c'est le moins que je puisse dire. On rira peut-être si j'avoue reconnaître une manifestation de l'Ennemi dans

cette histoire de possession. Et dans celle de ce poème » (Chessex 1996, p. 31).

Nous entendons une certaine violence de la part du théologien lorsqu'il écrit le poème et cette violence ne vient pas de son intérieur mais du côté du Mal puisqu'il mentionne « l'Ennemi » en se référant au Diable. Tout au début du roman, la femme qui mène la persécution dit que le Diable est le maître du théologien-poète. De même, le poète confie sentir une présence de l'au-delà autour du poème. Le poème incarne donc le Bien et le Mal, il illustre le monde plein de contradictions qui ne peuvent pas être séparées.

« Mais surtout, à mesure que je relisais ces pages, j'y ressentais mieux ce que je dois nommer l'appel du divin. Comme une voix seconde dans le texte, une voix en miroir, et qui s'y est mise à parler parce qu'elle fuse au fond de la chair, parce qu'elle rayonne et illumine dans le secret du corps de l'autre. Une voix pareille à une lampe, elle éclaire dans le corps aimé. Une voix comme l'odeur, comme le parfum de ce corps. Une voix comme la musique et le bruit profond de ce corps. Une voix immatérielle, je veux dire une voix qui n'est pas celle d'un corps mortel, mais elle parle dans le corps que j'aime, et que mon poème célèbre » (Chessex 1996, p. 138).

C'est la voix de Dieu qui parle au théologien et cette voix est cachée à l'intérieur du corps féminin. Nous pouvons donc y voir une autre preuve que la connaissance de Dieu peut passer par une femme. Il faut également encore souligner l'importance de la perception des sens, le théologien parle d'une voix qui peut être vue, sentie et il nous dit par-là que nous connaissons Dieu par la voie des sens. Le poème contient Dieu et Diable, il a été écrit par un homme qui croit en Dieu mais qui sent aussi la présence du Diable dirigeant sa passion. Le poème cause la mort parce que son contenu provoque le lecteur en prônant excessivement la femme. Nous pouvons aussi percevoir le théologien comme le porteur de la mort à cause de sa personnalité contradictoire qui joue avec le Bien et le Mal.

La manifestation de la mort

En réfléchissant sur la problématique de la mort, il faut s'arrêter sur le titre du roman. *La Mort d'un juste* se réfère à la Bible, c'est Jésus Christ qui a été tué à cause de sa culpabilité même s'il incarnait l'innocence. Il

s'agit donc de nouveau de la dualité entre le Bien et le Mal qui est ici traitée, nous pouvons citer précisément : « On s'attaque à la vie de l'innocent. Le juste que l'on tue est déclaré coupable » (Psaume 94 : 20). Dans le cas du roman, le juste peut désigner aussi le narrateur qui est vu comme coupable malgré le fait que lui-même n'en ai pas toujours conscience.

Quoique le thème de la mort paraisse évident, il se présente souvent sous forme de symboles et d'allusions qui soulignent le mystère et le jeu créés par Chessex. La première représentation de la mort a déjà été mentionnée, ce sont les fantômes qui se montrent au cours de l'histoire et qui transgressent la frontière entre le monde des vivants et celui des morts. Cette frontière fonctionne d'ailleurs comme un rappel de la dualité, le fait que les deux pôles soient opposés mais inséparables.

Nous voudrions citer à cet endroit une scène précise du roman qui est liée avec la mort et qui nous montre des traits naturalistes dans l'œuvre de Chessex. Nous trouvons ce type de déviation dans la plupart de ses romans et elle s'enracine dans sa création poétique. Nous parlons de l'admiration pour des situations morbides, cruelles et impactant tous les sens. Dans *La Mort d'un juste*, la scène nous décrit l'abattoir.

« J'ai oublié aussitôt ma séance de douches, de glaise magnétique et de physiothérapie, pour m'engluer dans un spectacle autrement boueux et fétide. Toujours excité par les cris, je poussai une porte épaisse et pénétraï dans un couloir plein de bruits et d'odeurs sales. Au bout, dans un violent éclairage au néon, une salle hérissée de structures métalliques où étaient suspendues des pièces de viande sanguinolentes, marbrées de jaune, de cloques graisseuses, de veines violettes et rougeâtres. Odeur basse et sucrée des chairs encore presque vivantes, déjà mortes, et se figeant dans cette lumière d'au-delà. Crucifixion. Et d'un lieu qu'on ne voit pas, mais sonore à amplifier chaque bruit comme une salle de concert, les cris de panique des porcs coincés dans le couloir de la mort » (Chessex 1996, p. 254).

Il faut mettre en valeur le lexique qui souligne l'ambiance de l'extrait et donne l'impression au lecteur de faire partie du spectacle regardé par le narrateur. Il affirme que les cris des animaux l'excitent, il les compare à un concert. Il décrit la perception de chacun de ses sens pour l'expérience maximale. De nouveau, nous voyons la comparaison avec le thème religieux, le « spectacle » de l'abattoir lui inspire la crucifixion : les animaux meurent lentement, ils souffrent tel Jésus sur la croix. Cette

description nous fait penser au poème de Baudelaire *La Charogne*, les deux écrivains perçoivent la beauté dans la mort et dans ce qui paraît répulsif pour les autres.

Le symbole qui se trouve dans la plupart des romans de Chessex et dont nous pouvons dire qu'il est lié avec la mort est l'oiseau. Jacques Chessex est fasciné par les oiseaux et le roman analysé n'est pas une exception. Le narrateur aime regarder ces animaux et apprécier leur beauté. L'oiseau représente avant tout le symbole de la liberté qui est indispensable pour Chessex. Il déteste toute contrainte et c'est peut-être la raison pour laquelle il a choisi cet animal. L'oiseau est aussi lié avec la notion du rêve que nous avons mentionnée plus haut et il incarne la relation entre le ciel et la terre. Pour les croyants, la mort libère et envoie l'âme au ciel vers Dieu. Les oiseaux peuvent donc être perçus comme les âmes libres qui surveillent les vivants. « Les oiseaux sont des anges près de nous. Aussi insaisissables qu'une flamme. Les oiseaux nous parlent des morts et de la vie éternelle. Les oiseaux nous racontent la vie des amoureuses » (Chessex 1996, p. 61). Ils nous prouvent encore une fois la présence de la dualité qui relie le monde. Il y a une autre référence aux oiseaux dans le roman : « Savez-vous que les oiseaux d'eau représentent l'idéal érotique » (Chessex 1996, p. 101)? L'oiseau est ainsi également relié à la femme ou à l'érotisme. Nous pouvons encore soutenir cette idée par une autre citation :

« Vous rêvez que vous volez ? Ce sont des rêves voluptueux, n'est-ce pas, monsieur Aimé ? Ce que les oniristes appellent les « rêves à sperme ». Mais oui, vous m'avez parfaitement entendue. Vous traversez des nuées, vous planez sur une vallée comme sur un corps, vous montez, vous descendez, vous frisez le sol, parfois vous touchez une haie, une forêt, le mamelon d'une colline, vous descendez dans des ravins pour rejaillir en pleine lumière » (Chessex 1996, p. 102-103).

C'est de nouveau le motif du vol dont il est ici question, chargé d'érotisme. Toute la réflexion vise à provoquer, elle est très détaillée et poétique en même temps et le lecteur perçoit à cet endroit l'âme poétique de l'auteur. La nature est comparée au corps féminin et il est vrai que pour Chessex, la nature représente le pouvoir et la beauté absolue au même titre que la femme. La femme représente pour Chessex (pour le narrateur) une porte vers la connaissance de Dieu et elle représente aussi la mort d'une certaine manière. Au moment de

l'orgasme, nous percevons le sentiment du vertige qui se répand dans notre corps et il y a un court moment où nous avons presque l'impression de voler, nous atteignons le sommet qui nous satisfait au point de nous sentir un peu mal à cause du vertige. L'orgasme trouve son synonyme dans la petite mort et c'est cette métaphore avec laquelle Chessex travaille.

« Faites-moi voler, Aimé. [...] Ou l'on se recouche au sol humide et chaudement on joue au mort. À être mort. Aussi longtemps qu'on veut être mort. Le plaisir de doser l'éternité en comptant le temps souple. Vole encore, âme passagère. Vole et dis-moi ce que tu vois dans ton voyage... » (Chessex 1996, p. 152-153).

L'orgasme et l'acte sexuel nous rapprochent de la mort, nous pouvons prétendre être mort, inertes, vides et pleins en même temps. Le lien entre la femme et la mort est encore plus visible dans cette citation :

« Dis-lui le goût du fruit que l'on nomme aréole, du pulpeux fruit que l'on nomme sein, apprends-lui à dire ces choses sur les confins des errants spectres, et le surgissement de ces choses hors du linge périssable, oh choses mortelles elles aussi, et dégradables, et pourrissables dans la terre des morts. Mais aujourd'hui choses vivantes et frémissantes dans ma bouche, et qui font ma bouche toucher à la nerveuse rondeur du fruit de l'Arbre. Et dis-lui bien, Kramer, que j'aime aussi ces choses parce qu'elles sont mortelles. Et que c'est une raison et une déraison de plus de les aimer comme je les aime, parce qu'elles portent le poids du péché originel, qui n'est, en toute légèreté cette fois, que la finitude et la mort liées à notre pauvre espèce » (Chessex 1996, p. 149-150).

Le narrateur révèle la raison pour laquelle il admire le corps féminin : la femme est mortelle, elle est capable de mourir dans sa perfection, elle ne peut pas tenir pour l'éternité et il faut donc profiter de chaque instant avec elle. C'est elle qui provoque l'amour et le péché originel. Nous pouvons y voir une certaine affection envers la condition humaine, nous sommes condamnés à naître et à mourir et c'est en même temps beau et misérable. Les traits existentialistes sont fréquents chez l'auteur et ils sont aussi importants pour la perception de la mort. « Mortel, menacé et dégradable. Quel recours, contre ce portrait trop exact pour ne pas m'y regarder à tout instant » (Chessex 1996, p. 256) ?

Il existe un autre animal qui vole, qui est cité dans le roman et dont la symbolique nous paraît importante. Il s'agit du papillon. Nous avons

introduit notre analyse avec une citation de Nabokov et son activité principale en Suisse consistait à chasser des papillons. Cet insecte symbolise de la transformation, voire la résurrection. À la manière de l'oiseau, il est lié à la vie spirituelle en ce sens qu'il rappelle Dieu ou la mort, et leur lien sacré.

« Puis il se posa sur l'herbe presque invisible, mais les ailes azurées luisaient encore et l'insecte demeurait immobile, comme défait de tout désir, maintenant, d'aucune attache avec le monde, et que la mort pût venir prendre cette forme pure, la désencombrer d'elle-même dans le néant ou la cendre. L'Argus bleu » (Chessex 1996, p. 83-84).

Conclusion

Nous avons tenté de montrer la présence d'une dualité entre la vie et la mort dans le roman de Jacques Chessex. Le roman, qui porte la mort déjà dans son titre, la traite du point de vue de la religion, de la femme, et de l'existence. La mort devient chez Jacques Chessex un outil littéraire, un poème plus précisément, qui a été créé pour glorifier le corps féminin. Néanmoins, l'auteur du poème exerce la profession de théologien et le contenu du poème matérialise une fusion entre la sensualité et la cérémonie religieuse. C'est donc ce contraste qui provoque le mépris en premier lieu, mais aussi l'admiration surtout de la part des femmes, qui sont envoûtées. Au cours de l'histoire, nous nous rendons compte que ce n'est pas exactement le poème qui mène à la mort mais plutôt son auteur qui incarne la dualité mentionnée, le combat incessant entre le spirituel et le charnel.

Finalement, nous avons montré différents symboles qui annoncent la mort dans le roman. Le motif de la frontière entre le monde des vivants et le monde des morts manifesté par la présence des fantômes, le côté naturaliste décrivant l'abattoir et le narrateur qui le perçoit comme un spectacle merveilleux, les espèces animales qui symbolisent le cycle de la vie, le rapport avec le ciel et la mort. Tout cela pour nous rendre compte de l'omniprésence de la mort et de son inéluctabilité.

L'idée principale de notre travail visait à montrer le lien entre trois champs : le champ féminin, le champ de la mort et le champ divin. « Cette espèce de trinité – Dieu, l'amour, la mort, ou selon un autre ordre, l'amour, la mort en Dieu – représente pour moi un tout, dans lequel se fond et se prolonge la littérature que j'écris » (Bridel 2002, p. 92). La

trinité de Chessex est essentielle pour comprendre sa création et pour mettre en valeur ses réflexions. Il ne méprise pas Dieu, il essaie au contraire de le trouver dans la femme et à travers la femme. Il ne craint pas la mort, il veut la comprendre et elle le fascine. Il ne se sent pas supérieur aux femmes, bien au contraire, la femme représente pour lui une source d'inspiration, incarnant dans le même temps, la religion, la mort, et la naissance.

BIBLIOGRAPHIE

- BRIDEL, Geneviève, 2002. *Jacques Chessex : Transcendance et transgression*. Lausanne: La bibliothèque des arts.
- CHESEX, Jacques, 1996. *La mort d'un Juste*. Paris: Grasset.
- CHESEX, Jacques, 2013. *Hosanna*. Paris: Grasset.
- DEVESA, Jean-Michel, 2015. *Jacques Chessex ou Comment s'inventer au miroir de Dieu*. Bordeaux: Presses universitaires de bordeaux.
- MAURON, Charles Paul, 1963. *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la Psychocritique*. Paris: Librairie José Corti.
- La Croix croire* [en ligne]. [consulté le 11/10/2021]. Disponible sur : <https://croire.la-croix.com/Paroisses/Textes-du-dimanche/2017/19e-dimanche-ordinaire-dimanche-13-aout-2017/La-mort-du-juste>

La mort à hauteur d'enfant : *Petit lapin Hoplà* d'Elzbieta

Death at the height of a child: Petit lapin Hoplà by Elzbieta

Madeleine Biegel

Université Charles, Prague

madeleine.biegel@pedf.cuni.cz

RÉSUMÉ

Abondamment traités dans l'album contemporain, les thèmes de la mort et du deuil demeurent des sujets difficiles à aborder pour la toute petite enfance. Dans *Petit Lapin Hoplà*, Elzbieta propose à l'enfant un double regard sur la mort, à sa hauteur et sans jamais dépasser les limites des connaissances de l'adulte lui-même. Grâce une réinterprétation réfléchie de la célèbre comptine anglaise *Cock Robin*, par le biais d'un discours théâtralisé et ritualisé jouant subtilement de l'implicite, elle donne à entendre au jeune lecteur la possibilité de la mort d'un enfant, voire même de la sienne propre. Le sens profond des rituels funéraires qui soudent la communauté des vivants dans l'accompagnement du mort est aussi dévoilé à l'enfant avec justesse et subtilité : les moyens offerts à chacun pour participer à la cérémonie d'adieu, le respect dû au corps, l'humanisation des lieux où la dépouille repose et où le recueillement sera possible, le processus intime et douloureux du deuil partagé par tous ceux qui ont aimé l'absent, la présence fragile de celui-ci dans le souvenir de ceux qui restent.

Mots-clés : album de jeunesse, littérature pour la petite enfance ; la mort, les rites funéraires, le deuil.

ABSTRACT

Themes such as death and mourning are often dealt with in contemporary illustrated books, but they remain difficult subjects for young children. In *Petit Lapin Hoplà*, Elzbieta offers children a double view of death, at their level and without ever exceeding the limits of the adult's own knowledge. Through a thoughtful reinterpretation of the famous English nursery rhyme *Cock Robin*, by means of a theatrical and ritualised discourse that subtly plays on the implicit, she gives the young reader a sense of the possibility of a child's death, and even of his own. The meaning of the funeral rituals that unite the community of the living in the accompaniment of the dead is also revealed to the child with accuracy and subtlety: the means offered to each person to take part in the

farewell ceremony, the respect due to the body, the humanisation of the places where the body rests and where recollection will be possible, the intimate and painful process of mourning that is shared by all those who loved the absent person, and the fragile presence of the latter in the memories of those who remain.

Keywords: illustrated French children's books, death, funeral rites, mourning.

Introduction

La grande profusion d'albums contemporains sur le thème de la mort et du deuil, d'où émergent des œuvres originales et ambitieuses¹, ne doit pas masquer la difficulté de l'enjeu : trouver une parole juste à destination de très jeunes enfants sur cette expérience universelle ; dire l'inéluctable finitude humaine, le scandale de son irruption qui peut emporter les enfants à l'aube de leur vie comme les vieilles gens ; évoquer le cheminement intime, douloureux et si personnel du deuil. Deux écueils menacent cette fragile parole : au poids du silence pour protéger la sensibilité de l'enfant ou masquer l'impuissance et le désarroi de l'adulte répond le risque d'un discours mensonger, faussement docte et vertueux sur une expérience dont nul vivant ne pourra jamais témoigner, dont personne ne revient, dont on ne sait rien.

Elzbieta, auteur d'une quarantaine d'albums, a régulièrement traité de sujets difficiles auxquels les enfants peuvent être confrontés². Nous analyserons ici une œuvre très courte, *Petit Lapin Hoplà* (Elzbieta 2001), centrée sur les rites funéraires et le processus de deuil. Comparé au complexe entrecroisement des voix narratives chez Kitty Crowther, au foisonnement visuel et l'inventivité langagière de Claude Ponti, à la flamboyance carnavalesque des illustrations d'Etienne Delessert, à l'humour malicieux de Christian Voltz³, cet album frappe par sa sobriété, sa structure répétitive, sa grande simplicité langagière et visuelle. Une parole à hauteur d'enfant en émerge, délicate et bouleversante.

¹ Cf. Ponti (2007) et Crowther (2000). Ces albums sont analysés de façon détaillée dans l'article de Gaiotti (2005).

² Le rejet, l'abandon maternel et le manque affectif (Elzbieta 1990 et 2011), la prédation sexuelle (Elzbieta 1990), la guerre et ses ravages (Elzbieta 1993), l'exclusion sociale, la précarité et la misère (Elzbieta 1995)

³ Outre les deux albums précédemment cités, voir Voltz (2005) et Delessert (2004).

Nous verrons d'abord comment les choix judicieux opérés dans l'adaptation de la comptine anglaise *Cock Robin* permettent à l'auteur de trouver la distance nécessaire, grâce à une langue codifiée adaptée à la ritualisation des cérémonies funéraires, au choix de personnages attachants, et au pacte de lecture permettant de saisir implicitement l'indicible.

Dans les parties suivantes, nous analyserons comment l'album touche aux limites de la connaissance humaine sur la mort, entre absence au monde et présence pour l'autre, puis suggère le sens profond du rituel et du processus de deuil, à la fois accompagnement collectif et cheminement personnel et intime.

De *Cock Robin* à *Petit lapin Hoplà* : une langue codifiée et distanciée, un pacte de lecture basé sur la distanciation et l'implicite

Elzbieta fait le choix de proposer une énième adaptation de *Cock Robin*, une comptine traditionnelle anglaise qui relate le meurtre sanglant et sans mobile d'un rouge-gorge par un moineau et les cérémonies funéraires qui le suivent, grand classique de la culture enfantine anglo-saxonne. Choix un peu surprenant puisque la comptine est largement méconnue en France et peut difficilement chez l'enfant créer un horizon d'attente, se nourrir d'intertextualité ou de rappels intericoniques qui seraient immédiats pour un petit anglais. En analysant cependant comment l'auteur tire profit des caractéristiques formelles du « petit genre » qu'est la comptine et le réinterprète, on peut saisir la pertinence du regard et de la réflexion qu'elle propose à l'enfant sous forme distanciée, implicite et voilée.

Il est intéressant de rappeler que, plus peut-être qu'en France, la réinterprétation de comptines populaires est une veine centrale de la littérature enfantine anglo-saxonne qui parcourt l'histoire de l'album de Randolph Caldecott (1878) à Maurice Sandak (1993). Même si les origines du poème *Cock Robin*⁴ sont vraisemblablement plus anciennes, la première édition connue du texte remonte à 1744, où on en retrouve les quatre premiers vers dans le *Pretty Song Book of Tommy Thumb*, premier

⁴ Également connu sous les noms de *Who killed Cock Robin* ou *Death and Burial of Poor Cock Robin*. Elle est répertoriée sous le numéro 494 dans l'index de référence *Roud Folk Song Index*, Vaughan Williams Memorial Library.

recueil conservé à ce jour de nombreuses *Nursery Rhymes*. Deux gravures sur bois, imprimées à l'encre rouge et noire représentent le moment où le rouge-gorge, qui vient d'être mortellement touché, tombe en flèche à côté de son meurtrier perché sur un arbre avec arc et flèche, puis la victime gisant tragiquement sur un linceul, ailes écartées, tête pathétiquement rejetée en arrière, flanc ensanglanté rappelant clairement les gisants christiques de l'iconographie chrétienne (ill.1 et 2).



Tommy Thumb's Pretty Song Book, 1744, British Library, illustrations p. 38 et 40.

D'après le *Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (Opie et Opie 1951, pp. 130-133), une version longue du poème est publiée en 1770,

composée de 14 quatrains réguliers en rimes embrassées, qui servira désormais de texte de référence : après le meurtre, différents animaux (un poisson, des insectes dont une mouche, différentes espèces d'oiseaux puis un bœuf) se relaient pour accomplir chacun un rite funéraire. Le dernier quatrain réunit « Tous les oiseaux du ciel, / Tombés de sanglots et de soupirs/ Ayant entendu les cloches sonner / Pour le pauvre Rouge-Gorge. » De nombreuses variations circulent dès la fin du XVIII^e siècle, versions dramatisées, tragi-comiques, parodies littéraires ou poétiques, polars pour enfants, etc. qui font entrer la comptine dans la culture grand public anglaise et américaine. Il devient une sorte de prototype littéraire du meurtre sanguinaire et sans mobile. Elzbieta, sans suivre cette interprétation traditionnelle, reprend avant tout la structure formelle et le rythme propre de la comptine.

Dans *Petit lapin Hoplà*, si certains éléments de versification du texte anglais ont disparu (les rimes embrassées, la longueur des vers), la forme régulière des couplets en quatrains structurés comme de courts dialogues en stricte focalisation externe est conservée. Un locuteur anonyme pose une question rituelle sous forme d'interpellation (« Qui ? ») et appelle un personnage-animal à chaque fois différent à se désigner (« c'est moi »/ « c'est moi qui »), décliner son identité (« dit le chien »/ « dit la taupe ») et assumer ou revendiquer la part active qu'il a joué ou souhaite accomplir dans le déroulement du drame puis du rituel (« j'ai conduit à l'hôpital »/ « je creuserai une tombe »). Cette rythmique lente et régulière imprime une gravité solennelle au récit, à la fois plainte, oraison et chant d'adieu au petit lapin dont le nom est inlassablement répété de même que l'adjectif « petit ». Il est ainsi compris par l'enfant comme une langue à la fois codifiée, harmonieuse et poétique, différente de celle du quotidien, adaptée à la ritualisation des cérémonies funéraires.

La situation d'énonciation de l'album, reprenant celle de la comptine, le structure fortement en trois parties. L'accident puis la mort du lapin sont relatés au passé composé : récit, constat du drame par ceux qui en furent les principaux protagonistes et témoins. Puis le dialogue organise au futur le déroulement détaillé des rites funéraires qui vont suivre, de l'annonce de la mort à la mise en terre. Ainsi le moment précis où le présent du dialogue rejoint celui de l'acte de lecture correspond à la tourne des pages 7 et 8. La dernière double page se présente comme une

sorte d'épilogue, où un chœur collectif réunit les intimes de lapin Hoplà, évoquant pour la première fois leur tristesse.

La distanciation créée par la codification du texte est doublée d'un effet de théâtralisation dans l'image. L'image en page de droite représente le locuteur-personnage en cours d'action, comme un rôle qu'il revendique, puis endosse et interprète. Dessinés d'un simple contour noir, avec une gestuelle limitée, les animaux s'apparentent à de petites marionnettes de papier entrant successivement en scène pour disparaître définitivement, réduits à une action unique. Avant la dernière double page, aucun lien de parenté n'est explicitement signifié.

Chacun des animaux choisis, souvent différents de la comptine originale trouve du fait de ses caractéristiques intrinsèques un rôle parfaitement taillé à sa mesure, à ses moyens (souvent « petits », mais nullement dérisoires), adaptés à la part qu'il revendique dans le rite funéraire. Le coq des contes traditionnels est celui qui annonce le jour mais aussi les bonnes ou mauvaises nouvelles ; le hérisson, le chat, l'écureuil sont des animaux issus du quotidien, attachants et rassurants ; les merles, oiseaux des villes sont choisis mimétiquement pour leur plumage noir ; la colombe est conservée pour ses attributs littéraires de douceur et de tendresse ; l'alouette est celle de la comptine traditionnelle française, associée au vol et à la plainte. Relevons surtout le choix de la taupe jardinière, animal associé au monde souterrain qu'il habite et qui lui est familier, à qui incombe logiquement la tâche de préparer la dernière demeure du mort. L'image remplace celle des asticots et vers de terre, vision perturbante de décomposition et de pourriture du corps, objets de tant de fantasmes enfantins (Elzbieta 2001, p. 11).

Les objets fonctionnels et pratiques permettent comme des accessoires théâtraux de mener à bien la tâche que chacun s'est assignée. Cette théâtralisation de la mort, non pas mortifère mais grave, est un jeu sérieux, interprété par les psychanalystes comme un « auxiliaire au travail psychique de symbolisation », une façon détournée, médiatisée de « mettre en scène l'inconcevable de façon à tenter de se le réapproprier » (Romano 2007, p. 98). Implicite ici, cette fonction de jeu se retrouve plus clairement dans d'autres albums contemporains sur le même sujet⁵.

⁵ Cf. Nilsson, Eriksson (2006) et Delessert (2004).

Comme dans les contes traditionnels, ces animaux existent donc uniquement dans l'action et la parole, sans introspection ni psychologisation. Si on plaignait pathétiquement le « pauvre » Cock Robin dans la complainte anglaise, l'adjectif a ici disparu. Ce rapport avec le jeune lecteur est ainsi justifié par Elzbieta :

« Dans mes histoires, je reste autant que possible à l'extérieur de mes personnages. Je n'explique pas ce qu'ils éprouvent, c'est à chaque lecteur de le déduire lui-même. Et il me semble qu'en respectant ainsi l'intégrité de mes personnages de fiction, en ne violant pas leur enveloppe, je rassure l'enfant sur sa propre intégrité. Ce qui est au-dedans de lui-même lui appartient. Ce qu'il éprouve, ses pensées (sauf s'il les avoue spontanément) sont un bien intangible et privé » (Elzbieta 2014, p. 171).

Extériorisation qui n'est donc pas simplification mais « pacte tacite qui (la) lie avec l'enfant », invitation à imaginer, déduire, ce qui n'est pas dit ni montré, s'adressant à son aptitude à « la saisie de contenus implicites » (Elzbieta 2014, p. 183).

Le grain du papier japon, la douceur des images, la délicatesse du trait, les tons pastel aquarellés évitent cependant toute froideur, créant au contraire une relation pudique, pleine de tendresse. La critique Joëlle Turin caractérise ainsi ce pacte de lecture : « auteur et lecteur sont ici en confiance et ce pacte d'amitié, de complicité voire de générosité s'accompagne d'une exigence de sobriété, de profondeur et de grande qualité esthétique » (Turin 2010).

Arrêtons-nous enfin sur le personnage principal. Le rouge-gorge, dont le plumage ensanglanté rappelle son statut de victime, est remplacé par un petit lapin. Issu de l'univers du conte, animal très familier des enfants, traditionnellement doux, vif et sautillant, c'est un personnage récurrent dans l'album de jeunesse depuis *Pierre Lapin* de Beatrix Potter, qui donne à l'animal anthropomorphe « non pas un masque d'humanité, mais d'abord un masque d'enfance », en fait une « figure projective de l'enfant », qui « occupe dans la fiction pour enfant une fonction de détour et de mise à distance » selon la critique Isabelle Nières-Chevrel (2009, p. 147)⁶. On le retrouve dans différents albums d'Elzbieta comme *Flon-Flon et Musette* et *Petit-Gris*, mettant aussi en scène des petits lapins confrontés à la dureté et la profonde injustice du monde. Le choix du nom

⁶ À propos des animaux de Beatrix Potter.

est très signifiant. Dans le langage oral courant, l'interjection familière « hop-là ! » est utilisée pour stimuler, faire sauter, c'est une expression d'encouragement affectueux dans les premiers jeux actifs entre un enfant et un adulte, qu'on retrouve dans des comptines d'action que l'enfant chante et mime, comme autant de petits exploits « mimétiques ». L'invitation à l'identification est donc forte pour le petit lecteur. Par suite, la possibilité, l'hypothèse de la mort d'un enfant, de sa propre mort lui est implicitement suggérée, dans le cadre clairement distancé de la fiction. Les personnages de l'album jouent alors théâtralement, sobrement ce qui se dirait de sa mort en son absence, et qui se passerait, s'exprimerait ensuite dans le monde des vivants où il ne serait plus.

Absence au monde, présence pour l'autre : la mort aux limites de la connaissance et de la représentation.

Notons que ni l'image de couverture, ni celle de la page intérieure de titre ne représentent le personnage, que le texte nomme sans cesse tout au long de l'album mais qui ne sera représenté que deux fois. Être mort veut dire avant tout être absent au monde, même si son souvenir est sans cesse rappelé dans le texte et l'image par les liens tissés par les vivants.

À sa première apparition en page 3, le petit lapin ne saute pas au cours d'un jeu encouragé par ses parents : dans un mouvement inverse, il tombe violemment à la renverse, marionnette désarticulée projetée en arrière, pattes en l'air, bras pendants et oreilles à la verticale, avec au mieux une expression de stupeur suggérée par le simple point de sa bouche. La tache brune (est-ce l'ombre du lapin ou d'un véhicule au-dessus de lui ? une tache de sang ? ou plus symboliquement une ouverture béante dans le sol ?) laissent imaginer la violence de l'accident : le choc contre le pare-brise métallique, l'impact brutal de la tête sur le béton, l'intense douleur physique, l'horreur du sang versé. Nul effet morbide donc mais image sans fard de l'accident fatal. Le texte précise qu'il a été fauché par une petite auto conduite par un renard. Le choix du terme « faucher » a une valeur à la fois familière – il est utilisé pour raconter de violents accidents de voiture ou mettre en garde les enfants avant de traverser une rue – mais réfère aussi à la grande faucheuse, personnification traditionnelle de la mort. Remarquons ici le

choix délibéré de ne pas représenter, personnifier la mort comme d'autres auteurs⁷, et comme Elzbieta avait pu le faire avec la guerre (dans *Flon-Flon et Musette*). L'adjectif « petite » associé à l'auto pourrait aussi évoquer une mise en scène théâtralisée de l'accident avec de petits jouets (la petite auto du texte associée à la marionnette de l'image). Notons enfin que le renard, prédateur traditionnel dans la littérature enfantine avoue et assume dans le texte sa responsabilité (locution emphatique « c'est moi » répétée à deux reprises) mais sans être associée à une intention meurtrière délibérée contrairement à la comptine initiale. La transformation du meurtre en accident de voiture, loin d'être une pâle édulcoration soucieuse de préserver la sensibilité enfantine fait porter sur l'irruption brutale de la mort un autre regard. Si le meurtre appelle colère, vengeance et ressentiment tant que le crime n'aura pas été puni et réparé, l'album suggère que la mort frappe le plus souvent sans intention, sans distinction, sans explication. Très peu circonstanciés, ni le texte ni l'image n'explicitent non plus les causes de l'accident (erreur de conduite du renard ? saut imprévisible et fatal du lapin ? faute d'inattention du parent qui en avait la garde ?). Les sentiments et fantasmes de culpabilité, de faute à expier qui accompagnent si souvent la perte d'un être aimé sont ici hors de propos. Au deçà de l'interprétation, l'image, centrée sur le drame subi par le petit animal fauché, montre implicitement que la mort frappe injustement et sans explication.

Dans les deux doubles pages suivantes (Elzbieta 2001, p. 5, p. 7), les scènes sont resituées dans un cadre contemporain et très concret, dont les informations sont données à la fois dans le texte (l'hôpital) et dans l'image (la route, l'ambulance, le gyrophare et les phares allumés, puis le lit à barreaux en fer, la perfusion, les bandages, la blouse et le bonnet blanc de l'infirmière). Le chien et la souris, professionnels du soin et du secours d'urgence, échouent pourtant à sauver petit lapin Hoplà. Constat implacable de l'impuissance des adultes. Le moment de la mort elle-même, ô combien mystérieux, est loin des représentations pathétiques des rouges-gorges gisants de nombreuses versions de la comptine. Les phares allumés, le lit, la présence de la souris, animal nocturne, laissent supposer que la scène se déroule dans l'intimité de la nuit. L'image traditionnelle de la mort comme apaisement est reprise ici, le lapin qui

⁷ Cf. Crowther (2004) et Erlbruch (2007).

meurt est allongé, les yeux clos comme s'il dormait. Mort, il ne voit plus rien, ne ressent plus rien, ne respire plus, ne souffre plus ; la mort abolit le mouvement, la pensée et la conscience. Sur le visage du lapin, la bouche est un trait neutre, doublé d'un très léger point bleu : il ne grimace ni ne sourit. Son expérience intime est mystérieuse, inconcevable et incommunicable aux vivants, qui ne peuvent suivre le mort au delà. Là, montre l'image à l'enfant, s'arrêtent les limites du savoir humain.

Dans l'album, le lapin ne meurt cependant pas seul. Froidement objective, la mouche de la comptine constatait le décès de Cock Robin de ses petits yeux (apparaissant comme de gros globes disproportionnés et dans de nombreuses illustrations de la comptine), mouche vaguement repoussante peut-être attirée là par le sang du cadavre encore chaud. La souris qui la remplace ici, animal bienveillant, veille au contraire à côté du mourant, l'accompagne de sa présence qu'elle manifeste par ses minuscules pattes simplement posées sur la couverture et son « petit œil », son regard qui ne se détourne pas. La psychiatre et psychanalyste Ginette Rimbault, qui a recueilli les paroles d'enfants hospitalisés et se sachant condamnés, a rapporté leur souhait impérieux et répété de ne pas mourir seul, d'être accompagnés par la présence, le regard de l'autre jusqu'au bout (Rimbault 1995, pp. 40-41).

Des gestes rituels aux souvenirs : le sens profond du deuil.

On a vu que les rituels funéraires théâtralement interprétés et mis en scène montraient à l'enfant la part active, toujours à sa portée qu'il était invité à prendre dans le deuil. Ces actions concrètes s'accompagnent dans l'image d'éléments plastiques suggérant le sens profond de ces rites : répétitions et variations de formes et lignes abstraites, sens symboliques de certains détails, images de l'intériorisation progressive du deuil, du souvenir de l'intime.

Observons les signes visuels, tour à tour concrets et abstraits, évoquant la demeure, l'abri protecteur. On trouve d'abord une maison très reconnaissable, avec toit et appareils ménagers, espace familial des vivants représenté grâce à des papiers colorés, découpés ou déchirés en un trait net (Elzbieta 2001, p. 11). A l'image suivante (Elzbieta 2001, p. 13), s'emboîtent dans un bâtiment lui aussi parfaitement identifiable

une pièce fermée et un cercueil, demeure du défunt. Son contour est souligné à l'extérieur par deux grosses lignes perpendiculaires à l'encre noire, abstraites et translucides. La ligne protectrice du toit trouvera ensuite écho dans celle de la rose grimpante et de la barrière blanche du cimetière (Elzbieta 2001, p. 15), puis celle de la branche de chêne, enfin celle du couvercle du cercueil plus symbolisé que représenté (Elzbieta 2001, p. 17). Dans cette superbe illustration, les quatre merles ne portent pas le cercueil mais sont placés symboliquement à l'intérieur de celui-ci, explicitant visuellement le sens de la marche d'accompagnement vers le cimetière. Les larges traits noirs de la page 13 réapparaissent eux aussi sous forme de variations signifiantes aux pages suivantes : une ligne horizontale à l'encre puis en papier déchiré (Elzbieta 2001, p. 16, p. 18), des bandes verticales noires (évoquant à la fois un rideau scénique et la peine déchirante exprimée par les sanglots des pleureuses) et à nouveau des bandes horizontales colorées ou papiers déchirés, vertes et brunes aux pages 21 et 23 (représentant les couches de terre où repose désormais la dépouille de petit lapin Hoplà). Alternativement, l'espace se ferme ainsi comme entre des rideaux scéniques dans le déchirement du sanglot et s'ouvre vers l'infini du paysage dans la libération par le chant ; la pensée s'élève dans le ciel avec l'oiseau puis s'enracine dans le sol avec la rose et les fleurs sauvages pour rejoindre symboliquement l'absent. L'espace du mort est donc à la fois concrètement matérialisé (la terre, le cimetière comme lieu privilégié de recueillement) et dématérialisé (la pensée et le souvenir des vivants où le mort est désormais présent).

Les métamorphoses des matières et des représentations végétales enrichissent également le récit de significations symboliques. C'est le support d'abord, un papier artisanal aux fibres végétales très apparentes, qui fait de l'espace de représentation une matière organique, animée de courants ou de fluides (particulièrement visibles dans l'image de la mort du lapin). Ces lignes organiques, parfois soulignées par l'artiste, se métamorphosent en tiges végétales ou en oiseau (Elzbieta 2001, p. 9, p. 24), en racines (Elzbieta 2001, p. 15, p. 22) ou écoulement liquides (Elzbieta 2001, p. 17), évoquent le vent ou des souffles d'air (Elzbieta 2001, p. 21, p. 25), créent des mouvements ascendants ou s'encrant dans la terre, peut-être l'image mouvante de la pensée ou des états d'âme de l'endeuillé, ou plus largement le cycle du vivant. L'auteur invite en tout cas l'enfant à interpréter, déchiffrer ces fibres comme des éléments

potentiellement signifiants, supports ouverts à l'imagination, à la pensée propre du lecteur.

Les représentations végétales sont de plus en plus présentes dans les images. La branche de chêne, sous laquelle s'abritent les merles et sur laquelle se perche la colombe, est le symbole rassurant de la solide stabilité du temps long. Les fleurs du cimetière, qui en font un jardin cultivé et humanisé ainsi que la rose plantée par l'écureuil dont l'enracinement crée un lien concret avec l'espace du mort, sont de clairs symboles du cycle de la vie. Les fleurs sauvages de la dernière page sont la dernière image, fortement symbolique, de l'intériorisation du deuil par chacun de ceux qui ont côtoyé et aimé petit lapin Hoplà. Les petites larmes évoquées par le texte sont symbolisées par des fleurs sauvages, image de la tristesse, de la peine mais aussi des souvenirs, tour à tour fugaces ou plus précis, qui s'estompent puis se revivifient, d'une présence perpétuée grâce au souvenir changeant de ceux qui restent. Symbole simple et beau du deuil intime, accessible au jeune enfant (Elzbieta 2001, p. 25). Dans cette dernière double page, le pronom nous et les pronoms possessifs nos et notre, expriment pour la première fois explicitement l'expression d'une émotion partagée, une communion de sentiment grâce au lien affectif, filial ou amical entre les personnages, le locuteur, mais peut-être aussi le lecteur et ses proches avec le mort.

Conclusion

Ainsi cet album d'apparence fort simple ne se limite pas à une présentation « didactique » des rites funéraires auquel un enfant peut être associé. Dans la sobriété minimaliste du texte et de l'image, il propose au jeune lecteur un double regard sur la mort, à sa hauteur et sans jamais dépasser les limites des connaissances de l'adulte lui-même. Une identification au petit lapin vif et sautillant lui indique implicitement la possibilité de la mort d'un enfant, voire de sa propre mort et lui donnent à entendre un discours fictif distancé, théâtralisé et ritualisé, un dialogue sur lui et sans lui, dans un monde où sa voix et sa présence ne seraient plus. En les présentant tour à tour, il dévoile implicitement le sens des rituels funéraires qui soudent la communauté des vivants dans l'accompagnement du mourant et du mort. Ceux-ci témoignent du respect apporté au corps, ancrent géographiquement

et symboliquement les lieux humanisés où la dépouille repose et où le recueillement sera possible. Ils sont à la portée d'un enfant pour exprimer et partager la douleur de la perte (par le jeu, l'offrande, le chant, les larmes ou le souvenir). Ils permettent l'acceptation de la tristesse, du processus douloureux du deuil, intime mais partagé avec ceux qui ont, chacun à leur manière, aimé l'absent.

BIBLIOGRAPHIE

- CALDECOTT, Randolph, 1879. *The House that Jack Built*. London: Routledge.
- CROWTHER, Kitty, 2000. *Moi et Rien*. Bruxelles, Paris: Pastel/l'école des Loisirs.
- CROWTHER, Kitty, 2004. *La visite de petite mort*. Bruxelles, Paris: Pastel/l'école des loisirs.
- DELESSERT, Etienne, 2004. *Qui a tué le Rouge Gorge ?* Paris: Gallimard.
- ELZBIETA, 1990. *Cornefolle*. Bruxelles, Paris: Pastel/l'école des loisirs.
- ELZBIETA, 1990. *Un porcelet tout nu*. Bruxelles, Paris: Pastel/l'école des loisirs.
- ELZBIETA, 1993. *Flon-Flon et Musette*. Bruxelles, Paris: Pastel/l'école des loisirs.
- ELZBIETA, 1995. *Petit-Gris*. Bruxelles, Paris: Pastel/l'école des loisirs.
- ELZBIETA, 2001. *Petit lapin Hoplà*. Bruxelles, Paris: Pastel/l'école des loisirs.
- ELZBIETA, 2011. *L'écuyère*. Rodez: Éditions du Rouergue.
- ELZBIETA, 2014. *L'enfance de l'art*. Rodez: Éditions du Rouergue.
- ERLBRUCH, Wolf, 2007. *Le canard, la mort et la tulipe*. Paris: La joie de lire, 2007 (Traduit de l'allemand. Titre original : Ente, Tod und Tulpe. Kunstmann, 2007)
- GAIOTTI, Florence, 2005. Figures du deuil dans la littérature de jeunesse contemporaine : Claude Ponti, Kitty Crowther, Florence Seyvos. In: *Deuil et littérature, Textes réunis et présentés par Pierre Glaudes et Dominique Rabaté, Modernités*. No. 21. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, pp. 413-430.
- HERVÉ, Guy, 2002. Comment dire l'indicible. In: *La littérature de jeunesse face à la mort, TDC No. 843*, pp. 6-17.
- NIERES-CHEVREL, Isabelle, 2009. *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris: Didier Jeunesse.
- NILSSON, Ulf – ERIKSSON, Eva, 2006. *Nos petits enterrements*. Bruxelles, Paris: Pastel/l'école des loisirs.
- OPIE et OPIE, P., 1951 [2^e édition, 1997]. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford: Oxford University Press.
- PONTI, Claude, 2007. *L'arbre sans fin*. Paris: L'école des Loisirs.
- POTTER, Béatrix, 1902. *The Tale of Peter Rabbit*. London: Frederick Warne & Co.
- RAIMBAUD, Ginette, 1995. *L'enfant et la mort*, Paris: Dunod.
- ROMANO, Hélène, 2007. L'enfant face à la mort. In: *Études sur la mort*. 2007/1 (n° 131), p. 95-114.
- SANDAK Maurice, 1993. *We Are All in the Dumps with Jack and Guy*. New York: HarperCollins.

TURIN, Joëlle, 2010. L'enfant, un débutant qui s'essaye à la vie.... In: *Parole*, Revue de l'Institut suisse Jeunesse et Médias. [en ligne]. [consulté le 15/6/2021]. Disponible sur : <https://www.ricochet-jeunes.org/articles/lenfant-un-debutant-qui-sessaye-la-vie>

TURIN, Joëlle, 2012. *Ces livres qui font grandir les enfants*. Paris: Didier Jeunesse.

VOLTZ, Christian, 2005. *La caresse du papillon*. Rodez: Éditions du Rouergue.

Les hommes illustres face à la mort : les paradoxes énonciatifs du discours nécrologique dans *l'Oraison funèbre de Louis XIV* par Massillon

Great statemen in front of death: uttering paradoxes of necrologic discourse in Louis XIV's Funeral Oration by Massillon

Nicolas Pelleton

Université Paul-Valéry Montpellier 3, Montpellier
nicolas.pelleton@wanadoo.fr

RÉSUMÉ

Dans l'économie de la mort et des pratiques funéraires sous l'Ancien Régime, l'oraison funèbre tient une place fondamentale. En effet, c'est le moment où l'Église rend un hommage à la fois théologique, moral et public aux grands de ce monde. Or dans *l'Oraison funèbre de Louis XIV*, qu'il prononce le 17 décembre 1715, dans la Sainte-Chapelle de Paris, Massillon, évêque de Clermont, détourne le discours et la rhétorique épideictiques, topiques dans le genre de l'oraison funèbre, et en fait paradoxalement la modalité dominante d'une critique authentique de la vie et des actions du défunt roi. Dans une perspective à la fois énonciative et rhétorique, cet article se donne pour objectif d'analyser les ressorts de ce tour de force rhétorique, en étudiant notamment les désignations du roi et les tableaux par lesquels l'orateur présente la vie du défunt. Nous verrons que, pour Massillon, la mort n'efface pas les fautes, mais qu'elle est l'occasion de tenir aux vivants un discours moral ferme, quitte à mettre à mal la mémoire des défunts.

Mots-clés : Massillon, mort, oraison funèbre, épideictique, énonciation.

ABSTRACT

The funeral oration played an important part in funeral practice during the Ancien Régime. By this way, Catholic Church theologically, morally and publicly honored great statesmen. However, when the Massillon, bishop of Clermont, pronounced the *Louis XIV's Funeral Oration* in the Sainte-Chapelle of Paris on the 17th of December 1715, he deflected the epideictic rhetoric of a funeral oration and, paradoxically, seemed to criticize the life and acts of the dead king. This article analyzes in both enunciative and rhetoric perspective the bedrocks of this rhetorical tour-de-force. By analyzing the features of the king and the

representations of the deceased's life, we will see that according to Massillon, death doesn't erase the faults. It can serve as a pretense for a moral address to the living, even if the discourse damages the memory of the deceased.

Keywords: Massillon, death, funeral oration, epideictic, utterance.

Introduction

Dans l'économie de la mort et des pratiques funéraires sous l'Ancien Régime, l'oraison funèbre tient une place fondamentale. En effet, c'est le moment où l'Église rend un hommage à la fois théologique, moral et public aux grands de ce monde. En tant qu'il est à la fois garant du discours ecclésiastique et de l'autorité publique au nom de laquelle est rendu l'hommage, le prédicateur porte une parole ambiguë, conjointement efficace sur la scène d'énonciation¹ religieuse et sur la scène d'énonciation publique, sinon politique. Le discours moral et édifiant adressé aux vivants est topique du genre de l'oraison funèbre². Or dans l'oraison funèbre que Massillon, évêque de Clermont, prononce en hommage à Louis XIV, le 17 décembre 1715³, dans la Sainte-Chapelle de Paris, la parole revêt une dimension très nettement politique. Dans le discours affleurent des dispositifs énonciatifs, susceptibles de mettre en question le caractère topique de ce discours édifiant.

Le « texte » choisi par le prédicateur (c'est-à-dire, la phrase biblique qui sert de support énonciatif, rhétorique et moral du discours) est en soi représentatif des ambiguïtés de la rhétorique épideictique dans l'*Oraison funèbre de Louis XIV* :

« Ecce magnus effectus sum, et praecessi omnes sapientiâ qui fuerunt antè me in Jerusalem..., et agnovi quod in his quoque esset labor et afflictio spiritûs.

Je suis devenu grand, j'ai surpassé en gloire et en sagesse tous ceux qui m'ont précédé dans Jérusalem ; et j'ai reconnu qu'en cela même, il n'y avait que vanité et affliction d'esprit (Eccles., I, 16, 17.) » (Massillon 1835, p. 675).

¹ La scène d'énonciation (ou scène englobante) « correspond à ce qu'on entend communément par 'type de discours' » (Maingueneau 2004 rééd. 2014, p. 191).

² C'est le cas chez Bossuet, chez Fléchier, et chez Massillon lui-même, dans les oraisons funèbres qu'il a prononcées avant celle de Louis XIV.

³ Entre le 15 octobre 1715 et le 1^{er} novembre 1716 ont été prononcées trente oraisons funèbres du Roi-Soleil. À ce sujet, voir Sabatier et Saule 2015, p. 325.

Cette phrase s’articule autour de deux thèmes antithétiques, celui de la grandeur – constant chez Massillon – et celui de la vanité. Cette mise en tension est propre à signifier la vacuité du pouvoir et des biens terrestres, face à la misère de l’Homme et face à la toute-puissance de la mort. Cette phrase ancre dans l’interdiscours biblique l’énoncé initial de l’oraison funèbre : « Dieu seul est grand, mes frères, [...] », ce qui permet de « remettre en cause de façon brutale la grandeur de Louis XIV, à travers son surnom bien connu de Louis le Grand » (Macé 2015, p. 625). Dès lors, sur un axe paradigmatique, Massillon se conforme à la visée illocutoire attendue d’une oraison funèbre (l’éloge du défunt et l’édification des fidèles), alors que, sur un axe syntagmatique, il réoriente cette visée et laisse affleurer, par prudence politique, les marques d’un discours critique authentique.

« Je suis devenu grand » : la rhétorique épидictique comme support paradigmatique de l’hommage

La rhétorique épидictique, qui structure l’éloge du défunt, est consubstantielle au genre même de l’oraison funèbre. Elle fonde une représentation magnifiée du roi, de sa vie et de ses actes. À ce titre, la rhétorique du sublime est extrêmement patente. En traduisant le *Traité du sublime* de Longin, Boileau a donné aux écrivains et aux orateurs de l’Ancien Régime un cadre théorique de réflexion sur le sublime. Elle est d’autant plus fondamentale que l’oraison funèbre est une *praxis* sociale, et qu’elle est le support d’un discours officiel, quasi doxique ou – du moins – topique : « [...] les panégyriques et tous ces discours qui ne se font que pour l’ostentation ont partout du Grand et du Sublime ; [...] » (Longin 1995, p. 83) Le sublime a ceci de propre qu’il éloigne les pensées et les mots de toute forme de vulgarité et d’abaissement, et suscite chez l’auditeur une élévation de l’âme, une joie, une noblesse :

« Je veux dire qu’il faut bien se donner de garde d’y prendre [dans les « ouvrages des poètes et des orateurs »] pour Sublime une certaine apparence de grandeur bâtie ordinairement sur de grands mots assemblés au hasard, et qui n’est, à la bien examiner, qu’une vaine enflure de paroles, plus digne en effet de mépris que d’admiration. Car tout ce qui est véritablement Sublime, a cela de propre, quand on l’écoute, qu’il élève l’âme, et lui fait concevoir une plus haute opinion d’elle-même, la remplissant de joie et de je ne sais quel noble orgueil,

comme si c'était elle qui eût produit les choses qu'elle vient simplement d'entendre » (Longin 1995, p. 81).

Les procédés qui relèvent du sublime doivent provoquer chez l'auditeur une réaction psychologique, et à ce titre, ils peuvent poursuivre un but argumentatif, édifiant, et se charger d'une valeur rhétorique⁴. Dès lors, Massillon pose un paradigme désignationnel pluriel, fondateur d'une éthopée du défunt Roi-Soleil dont la rhétorique sublime exaltante est sensible :

- (1) Louis se trouva seul, jeune, paisible, absolu, puissant, à la tête d'une nation belliqueuse [...] avide de gloire, environné des vieux chefs, dont les exploits passés sembloient lui reprocher le repos où il les laissait encore (Massillon 1835, p. 677).
- (2) Il est vrai que les soins de Louis pour augmenter l'éclat et le bon ordre du royaume, ne se proposaient plus de bornes. [...] Au milieu de ce chaos régnèrent l'ordre et la paix ; et dans ce concours innombrable d'hommes si inconnus les uns aux autres, nul presque ne fut inconnu à la vigilance du magistrat (Massillon 1835, p. 678-679).
- (3) Que manquoit-il, dans ces temps heureux, à la gloire de Louis ? arbitre de la paix et de la guerre, maître de l'Europe ; [...] le patriarche de la famille royale [...] (Massillon 1835, p. 679-680).
- (4) Dès la première démarche que Louis eut faite dans la voie de Dieu, il y marcha toujours d'un pas égal et majestueux (Massillon 1835, p. 682).

Louis XIV est représenté tour à tour en chef de guerre (1), en chef d'État (2), en chef de la diplomatie (3), en *paterfamilias* (3), et enfin – surtout ? – en roi très-chrétien (4). Ce quadruple paradigme désignationnel éthique se fonde sur plusieurs stylèmes saillants : le vocabulaire euphorique et abstrait (« gloire », « l'éclat », « le bon ordre », « l'ordre et la paix », « la vigilance », « la paix et la guerre »), les syntagmes à rythme binaire, tantôt sur le mode de l'antithèse axiologique (« arbitre de la paix et de la guerre »), tantôt sur le mode de l'équilibre

⁴ « [L]a rhétorique est l'art de persuader par le discours », écrit Olivier Reboul (1991 rééd. 2013, p. 4).

autoritaire (« l'ordre et la paix », « d'un pas égal et majestueux »), les pluriels de majesté (« les exploits passés », « hommes si inconnus »), la question rhétorique (« Que manquoit-il [...] à la gloire de Louis ? »), les marqueurs de la totalité (« les exploits passés », « ce concours innombrable »), posent le paradigme désignationnel et descriptif de la figure royale, un paradigme dont la dimension axiologique euphorique est revendiquée comme telle.

Le sublime est relayé par l'antonomase, figure qui consiste à substantiver un nom propre, afin de lui attribuer une valeur générique. Elle opère une modification et un glissement sémantiques, caractéristiques des tropes. Le genre de l'oraison funèbre⁵ affectionne l'antonomase, en ce qu'elle exalte la figure du défunt, et en fait un modèle paradigmatique de la morale chrétienne, à valeur d'*exemplum* en vue de la conversion des auditeurs : « Ce fut ce grand jour qu'il parut comme un nouveau Charlemagne, établissant ses enfants souverains dans l'Europe ; [...] » (Massillon 1835, p. 680) L'antonomase est elle-même relayée par la comparaison. Stéphane Macé (2015 : 628-632) remarque le parallèle constant entre Louis XIV et d'une part Salomon, et d'autre part David qu'établit constamment Massillon :

- (1) [...] qui, semblable à Salomon, n'a pas attendu que toute sa gloire expirât avec lui au lit de la mort, [...] (Massillon 1835, p. 675)
- (2) Nos flottes, aidées de ces secours, nous apportoient tous les ans, comme celles de Salomon, les richesses du Nouveau-Monde. (Massillon 1835, p. 678)
- (3) Vous l'avez frappé dans son peuple, ô mon Dieu, comme David ; [...] (Massillon 1835, p. 683)

Dans ces trois exemples, les figures de David et de Salomon ont une fonction de paradigme à la fois politique et religieux, par lequel Louis XIV est glorifié, et par lequel il devient pleinement un personnage historique. Ainsi donc, en tant que tropes, les antonomases et les comparaisons ont

⁵ C'est, par exemple, le cas chez Fléchier : « On diroit qu'il va combattre des rois confédérés avec sa seule maison, comme un autre Abraham ; [...] » (Fléchier 1802, p.155). C'est également le cas chez Bossuet : « Nous vîmes *un Abraham* prêt à immoler Isaac, et quelques traits de Marie quand elle offrit son Jésus » (Bossuet 1926, p. 194).

pour effet de fixer le paradigme désignationnel et descriptif de la figure du roi, à la fois comme modèle de gouvernement et comme modèle de piété.

« [...] il n’y avait que vanité et affliction d’esprit » : réorientations énonciatives et syntagmatiques de l’hommage

Si, sur l’axe paradigmatique, les auditeurs de l’oraison funèbre attendent un discours édifiant sur la vanité et la fragilité des biens terrestres, sur l’axe syntagmatique l’*Oraison funèbre de Louis XIV* opère ce tour de force de biaiser le caractère édifiant et topique du discours sur la grandeur et sur la vanité. Par là même, l’éloge du défunt dissimule subtilement un blâme authentique de Louis XIV. Mais par prudence politique, cette délicate visée illocutoire doit passer par des phénomènes d’effacement énonciatif.

À un niveau strictement stylistique et micro-stylistique, ces phénomènes passent principalement par trois figures : la métonymie, la prétérition et l’épanorthose. Celles-ci ont pour effet de dissoudre le discours critique dans l’emphase du discours épideictique et de construire une énonciation et une communication biaisées, en disant sans dire, en disant sans sembler dire :

« Vous pouvez le dire ici à ma place, anciens et illustres sujets occupés autour de sa personne. Au milieu de vous ce n’étoit plus ce grand roi, la terreur de l’Europe, et dont les yeux pouvoient à peine soutenir la majesté ; c’étoit un maître humain, facile, bienfaisant, affable : l’éclat qui l’environnoit, le déroboit à nos regards ; nous ne voyions que sa gloire, et vous voyiez toutes ses vertus » (Massillon 1835, p. 680-681).

Ici, à un niveau communicationnel, la prétérition consiste en un relais énonciatif, par lequel le prédicateur délègue potentiellement sa voix aux auditeurs : « Vous pouvez le dire ici à ma place, anciens et illustres sujets occupés de sa personne. » Or il est singulier que le *hic et nunc* de l’énonciation, actualisé par l’adverbe « ici », thématise, non pas la personne du roi, mais celle de ses sujets. Dès lors, la métonymisation passe par un déplacement de la grandeur du roi vers ses sujets, ce qui a pour effet de blâmer le roi en semblant le louer. La suite du discours renchérit sur cette articulation de la prétérition et de la métonymie, actualisée par une épanorthose, c’est-à-dire, une figure de correction :

« [...] ce n'étoit plus [...] c'était [...] » Or cette nouvelle caractérisation du roi, dans le second temps de l'épanorthose, le présente comme un homme éloigné de toute grandeur. En soi, l'épanorthose n'est pas ici dépréciative, puisqu'elle permet de mettre en avant les vertus humaines du roi. Mais en refusant au roi les caractérisants qui lui sont traditionnellement attribués (« l'éclat », « la gloire »), Massillon prouve indirectement la thèse initiale du discours⁶ : « Dieu seul est grand [...] » (Massillon 1835, p. 675).

Or bien qu'elle soit légitimée par une scène d'énonciation⁷ religieuse, cette thèse initiale n'en contredit pas moins le discours doxique sur le défunt Louis le Grand. Dès lors, tenir explicitement un discours critique est pour l'orateur une prise de risque déraisonnable. C'est pourquoi, à un niveau communicationnel, les réorientations énonciatives de l'hommage supposent le recours à ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle les « tropes "non classiques" » (Kerbrat-Orecchioni 1986 rééd. 1998, p. 107). Ces tropes ne relèvent pas des figures, du style ni de la rhétorique, mais de l'« implicitation » (Kerbrat-Orecchioni 1986 rééd. 1998, p. 93). Ce sont des « procédés qui permettent d'adoucir » « la formulation des actes de langage » (Kerbrat-Orecchioni 1986 rééd. 1998, p. 93). Dans le cas de l'éloge funèbre de Louis XIV, ils ont pour effet d'adoucir la critique dans une forme d'indécision argumentative et référentielle et, par là même, de maintenir le discours critique dans la rhétorique épideictique officielle et attendue. Le trope communicationnel est un de ces « tropes "non classiques" ». Il « met en cause la *hiérarchie* [...] des actants de l'énonciation » (Kerbrat-Orecchioni 1986 rééd. 1998, p. 131). Il est construit autour de deux pôles de réception du discours : un « "destinataire direct" » (Kerbrat-Orecchioni 1986 rééd. 1998, p. 131), auquel le locuteur s'adresse « explicitement », et un « "destinataire indirect" » (Kerbrat-Orecchioni 1986 rééd. 1998, p. 131). Ce dernier fonctionne comme un « témoin », mais il est le vrai destinataire du discours. Cette forme d'effacement énonciatif permet à Massillon de

⁶ Olivier Audurand commente ainsi l'*Oraison funèbre de Louis XIV* par Massillon : « L'oraison exalte la grandeur de Dieu en soulignant que la toute-puissance d'un homme n'est plus rien lorsqu'il passe de vie à trépas » (Audurand 2019, p. 82). D'une certaine façon, c'est là la thèse topique de toute oraison funèbre, mais Massillon utilise la dimension topique de cette idée, pour en faire le support d'un discours critique ciblé et authentique.

⁷ Voir note 1.

tenir un discours critique sur la vie du défunt, tout en se conformant – ou, du moins, tout en feignant de le faire – à l'éloge que les auditeurs attendent de lui. Il en va ainsi dans cette prière adressée au mort :

« Retournez donc dans le sein de Dieu d'où vous étiez sortie, ame héroïque et chrétienne ! [...] et si, comme nous l'espérons, la sainteté et la droiture de vos intentions a suppléé devant Dieu ce qui peut avoir manqué, durant le cours d'un si long règne, au mérite de vos œuvres et à l'intégrité de vos justices, veillez du haut de la demeure céleste sur un royaume que vous laissez dans l'affliction, sur un enfant roi qui n'a pas eu le loisir de croître et de mûrir sous vos yeux et sous vos exemples ; et obtenez la fin des malheurs qui nous accablent, et des crimes qui semblent se multiplier avec nos malheurs » (Massillon 1835, p. 688).

Ici, le défunt est le destinataire direct, et les auditeurs sont le destinataire indirect. Mais le dispositif énonciatif de la prosopopée (s'adresser à un allocutaire absent) permet de comprendre que les auditeurs sont le destinataire principal et que le défunt est le destinataire secondaire. Ainsi, ce glissement communicationnel devient le support même de la critique. En effet, l'antithèse entre les « intentions » du roi et ses actions, exprimée sur un mode hypothétique (« si [...] la sainteté et la droiture [...] »), permet une reconfiguration énonciative et axiologique du propos, ainsi qu'une critique politique biaisée, en ceci que c'est peut-être ce qui « peut avoir manqué » aux « mérites [des] œuvres du roi » qui explique que le tout jeune Louis XV « n'a pas eu le loisir de croître et de grandir sous » les exemples de son arrière-grand-père. Or Massillon détourne la critique en la dissimulant dans des phénomènes d'emphase épictique attendus dans une oraison funèbre (« ame héroïque et chrétienne »). C'est donc pas le biais de l'implicite que la critique politique est incorporée à l'énonciation.

Alors que le trope communicationnel agit au niveau des composantes de la communication, le trope implicatif permet d'adoucir la critique au niveau du contenu notionnel du discours. Dans le trope implicatif, « il y a [...] renversement de la hiérarchie usuelle des niveaux de contenu – le contenu implicite, normalement secondaire, devenant essentiel, et le contenu explicite, normalement essentiel, se trouvant marginalisé » (Kerbrat-Orecchioni 1986 rééd. 1998, p. 116). Par là même, l'ironie relève de ce type de trope, en ce qu'elle participe d'une distanciation critique et

axiologique vis-à-vis des actions du roi. Ainsi en va-t-il de l'évocation de Louis XIV comme *dux bellorum* :

« Telle fut la grandeur de Louis dans la guerre. Jamais la France n'avait mis sur pied des armées si formidables : jamais l'art militaire, c'est-à-dire l'art funeste d'apprendre aux hommes à s'exterminer les uns les autres, n'avait été poussé si loin : [...] Mais, hélas ! triste souvenir de nos victoires, que nous rappelez-vous ? Monuments superbes élevés au milieu de nos places publiques, pour en immortaliser la mémoire, que rappellerez-vous à nos neveux, lorsqu'ils vous demanderont, comme autrefois les Israélites, ce que signifient vos masses pompeuses et énormes ? [...] Vous leur rappellerez un siècle entier d'horreurs et de carnage : l'élite de la noblesse française précipitée dans le tombeau ; tant de maisons anciennes éteintes ; [...] » (Massillon 1835, p. 677).

Dans les trois premières lignes de ce passage, l'ironie est structurée autour d'une distorsion entre les stylèmes qui relèvent de la rhétorique épидictique (« la grandeur de Louis », « des armées si formidables », « n'avait été poussé si loin »), qui actualisent nettement l'image euphorique d'un roi glorieux, et un syntagme définitoire de « l'art militaire » (« l'art funeste d'apprendre aux hommes à s'exterminer les uns les autres »), qui, du fait de son caractère dysphorique, mine de l'intérieur la dimension épидictique de l'évocation. L'ironie est d'autant plus cinglante que cette définition de l'art militaire n'est pas pertinente d'un point de vue logique, et qu'elle est même explétive. Sa seule valeur est donc axiologique et critique à l'égard du roi, ce que confirme la suite du discours, où Massillon propose une évocation nettement dysphorique des ravages de la guerre. La critique est encore adoucie par la construction passive « n'avait été poussé si loin » : en effet, bien que le complément d'agent soit absent, on peut déduire que l'agent est Louis XIV, du fait de la métonymisation du roi par le syntagme « la France ». Là encore, l'énonciation épидictique est biaisée, sur l'axe syntagmatique, par un discours politique fort.

L'effet des « tropes "non classiques" » est alors de vider l'évocation de la vie et des actions du défunt roi de son plein ancrage référentiel, social et historique, et d'inscrire dans la rhétorique épидictique de l'oraison funèbre une visée critique dissimulée. Par suite, le langage lui-même se détache en partie de sa fonction référentielle et représentative. Dès lors, c'est la fonction métalinguistique qui est exhibée, et qui devient un ressort linguistique par lequel passe la réorientation énonciative de

l'hommage. En effet, l'actualisation de la fonction métalinguistique est une façon de vider les mots de leur plein contenu sémantique, référentiel et axiologique et de les faire participer de ce que Christian Belin (2020 : 335-347) considère, dans les oraisons funèbres de Bossuet, comme « la faillite de la nécrologie ». Or dans le cas si particulier de *l'Oraison funèbre de Louis XIV*, la faillite du discours nécrologique revêt une dimension critique et politique forte. Dans le genre de l'oraison funèbre, la fonction métalinguistique est un stylème constant :

- (1) [...] ne parlons de la gloire et de la grandeur de son règne, que pour en montrer les écueils et le néant qu'il a connu ; [...] (Massillon 1835, p. 676).
- (2) Que nous reste-t-il ici, que d'en parler pour notre instruction (Massillon 1835, p. 673) ?

D'un point de vue syntaxique, la fonction métalinguistique est renforcée dans ces deux exemples par la négation exceptive, et, dans la citation (2), par l'interrogative. Or Massillon introduit subtilement une distanciation ironisante avec la fonction métalinguistique, par laquelle la vanité même de la vie du défunt roi semble moquée :

« O fléau de Dieu ! ô guerre ! cesserez-vous enfin de ravager l'héritage de Jésus-Christ ? O glaive du Seigneur ! levé depuis si long-temps sur les peuples et sur les nations, ne vous reposerez-vous pas encore ? *O mucro Domini ! usquequò non quiesces* (Jerem. XLVII, 6) ? Vos vengeances, ô mon Dieu ! ne sont-elles pas encore accomplies ? n'auriez-vous encore donné qu'une fausse paix à la terre ? L'innocence de l'auguste enfant que vous venez d'établir sur la nation, ne désarme-t-elle pas votre bras, plus que nos iniquités ne l'irritent ? Regardez-le du haut du ciel, et n'exercez plus sur nous des châtimens qui n'ont servi jusqu'ici qu'à multiplier nos crimes : *O mucro Domini ! usquequò non quiesces ? Ingrederè in vaginam tuam, refringerare, et sile* » (Massillon 1835, p. 678).

Si aucun lexème ne pose ici explicitement la fonction métalinguistique, la surenchère des « ô » exclamatifs, que ce soit dans le discours de Massillon ou dans les interdiscours bibliques en latin, dénonce *l'amplificatio* propre à la rhétorique épideictique. La périphrase verbale inchoative « vous venez d'établir » renvoie le *nunc* de l'énonciation au temps de la naissance du roi (« l'auguste enfant »), présenté comme un moment d'espoir. Mais cet espoir est neutralisé par

la syntaxe interrrogative, qui – comme nous l’avons vu – vide le langage de sa fonction référentielle. Aussi l’hommage réservé au défunt roi semble-t-il se résorber sur lui-même. La *copia* et l’*inopia*, l’excès et la carence oratoires sont réversibles, et pastichent, du fait même de leur réversibilité, la vanité de la vie du roi, qui devrait uniquement être un sujet d’édification des fidèles.

Conclusion

Si, dans l’*Oraison funèbre de Louis XIV*, Massillon « glorifie le roi en semblant le rabaisser » (Francis Assaf, cité par Stéphane Macé 2015, p. 627), on peut également considérer – comme on a tenté de le faire – que Massillon rabaisse le roi en semblant le glorifier. Or ces deux approches ne sont pas radicalement contradictoires, puisqu’elles montrent l’une et l’autre que le discours prononcé par Massillon se fonde sur un « mouvement de compensation » (Macé, 2015, p. 627) de la rhétorique épictétique et du discours édifiant, et que cet usage reconfigure les dispositifs discursifs de l’éloge funèbre. Les dispositifs que nous avons analysés sont remarquables et surprenants dans le cadre énonciatif officiel et institué d’une oraison funèbre. Ceux-ci ne sont pas sans rappeler les dispositifs que Bossuet avaient mis en place dans les sermons du Carême du Louvre, en 1662, dans lesquels il avait reproché à Louis XIV la liaison adultérine qu’il entretenait avec Louise de La Vallière, au su de toute la Cour⁸. D’une certaine façon, l’oraison funèbre devient presque sermon et *consilium* politique rétroactif. À ce titre, le discours de Massillon constitue un tour de force rhétorique unique dans l’histoire de la prédication.

BIBLIOGRAPHIE

- AUDURAND, Olivier, 2019. De la chaire à la mitre, Jean-Baptiste Massillon. In: *Revue Bossuet. Littérature, culture, religion*. N° 10, pp. 69-89.
- BELIN, Christian, 2020. « Des noms pompeux, vides de sens et de choses ». La nécrologie en faillite dans les oraisons funèbres de Bossuet. In: Paula Barros, Inès Kirschleger,

⁸ À ce propos, nous avons montré que Bossuet met en place des dispositifs énonciatifs et stylistiques qui lui permettent d’adoucir la violence du blâme qu’il adresse au roi (2018, pp. 38-41).

- Claudie Martin-Ulrich dir. *Prêcher la mort à l'époque moderne. Regards croisés sur la France et l'Angleterre*. Paris: Classiques Garnier, pp. 335-347.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne, 1926. *Œuvres oratoires de Bossuet*. T. 6. Éd. critique de l'abbé J. Lebarcq, revue et augmentée par Ch. Urbain et E. Levesque, Paris: Desclée De Brouwer et C^{ie}.
- FLÉCHIER, Esprit, 1802. *Oraisons funèbres*, 2 t., Paris: Ant. Aug. Renouard.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1986 [rééd. 1998]. *L'Implicite*. Paris: Armand Colin.
- MACÉ, Stéphane, 2015. La grandeur à l'épreuve de la mort : à propos de l'oraison funèbre de Louis XIV par Massillon. In: *Dix-septième siècle*. 2015/4, P.U.F., pp. 623-632.
- MAINGUENEAU, Dominique 2004 [rééd. 2014]. *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- MASSILLON, Jean-Baptiste, 1835. Oraison funèbre de Louis-le-Grand, roi de France. In: *Œuvres de Massillon*. T. 1. Paris: Lefèvre, pp. 675-688.
- PELLETON, Nicolas, 2018. Bossuet face à La Vallière : la topique de la vanité, entre enjeux religieux et enjeux politiques. In: *Quêtes Littéraires*. N°8, pp. 31-42.
- REBOUL, Olivier, 1991 [rééd. 2013]. *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*. Paris: P.U.F.

Les Légionnaires Austro-Hongrois morts pour la France pendant la Grande Guerre¹

Austro-Hungarian Legionnaires died for France during the First World War

Márk Palócz

Université de Pécs, Pécs
mark.palocz@gmail.com

RÉSUMÉ

La Première Guerre mondiale est une période aussi intéressante que cruelle de l'histoire de l'humanité. Nous savons tous que cette guerre a divisé le monde en deux grandes sphères d'intérêt – la Triple Entente et la triple Alliance. Même si ce sujet a été traité un millier de fois d'une myriade de points de vue, il n'y a pas eu assez d'attention dédiée au sort des soldats étrangers ayant combattu dans les armées occidentales. Prenons l'exemple de la France et des soldats austro-hongrois qui ont servi sous les couleurs tricolores françaises. Au total, 1369 hommes de cette nationalité ont servi dans la Légion étrangère pendant la Grande Guerre dont un grand pourcentage sont décédés pour la France. Cette étude présente qui ils étaient, dans quelles unités ils ont servi, quel rang ils avaient, où et comment ils sont morts.

Mots-clés : Légion étrangère, France, Austro-Hongrois, mort, Grande Guerre.

ABSTRACT

The First World War is a cruel and a quite interesting topic of our world's history. We surely know that this war divided the world into two great spheres of interest – the Entente and the Central Empires. Even though this topic was treated several times from a myriad of point of view, there was no attention dedicated to the fact that in the western armies, for example in that of France, there were Austro-Hungarian soldiers who risked their life for the French *tricolore*. All in all, 1369 of this latter nationality had served in the French Foreign Legion during the Great War and a huge number of them died for France. This study reveals who

¹ Supported by the ÚNKP-21-2-I New National Excellence Program of the Ministry for Innovation and Technology from the source of the National Research, Development and Innovation Fund.

they were, in which units they served, what rank they bore, where and how they died.

Keywords: Foreign Legion, France, Austro-Hungarian, death, World War I.

Introduction

La mort est un phénomène toujours présent dans les conflits militaires et cela fût également le pendant la Grande Guerre. Au cours de cet affrontement mondial, si l'on considère les deux sphères d'intérêt – la Triple Entente et la Triple Alliance – nous pouvons constater une énorme perte dans les effectifs armés des deux côtés. Même si plus de cent ans se sont écoulés depuis la fin de la Première Guerre mondiale, nous ne disposons que d'une connaissance très étroite sur la composition ethnique des forces armées françaises, ainsi que de ces hommes morts sous le drapeau français.

À l'aide des archives militaires départementales ayant été numérisées en France et regroupées sur les bases de données *Service Historique de la Défense* et *Mémoire des Hommes*, ce morceau de l'histoire nous a ouvert ses portes. De ce fait, les dossiers militaires et les ethnicités ayant servi les armées françaises pendant la Grande Guerre sont à notre disposition et ainsi des détails jusqu'à présent inconnus sont accessibles au grand public. En s'appuyant sur les dossiers des légionnaires de nationalité austro-hongroise, cette étude est née.

Les membres austro-hongrois de la Légion Etrangère

La Grande Guerre se déclenche le 28 juillet 1914 quand l'Empire austro-hongrois déclare la guerre à la Serbie et le 3 août, quelques jours plus tard, l'Allemagne fait de même. L'Allemagne déclare la guerre à la France. La direction de la Légion crée un nouveau type de contrat en raison de la guerre qui est valable seulement pour une durée indéterminée, c'est-à-dire pour la durée de la guerre (Montagnon 1999, pp. 155-166). Ainsi à partir du 21 août, on a pu observer, une augmentation du nombre de volontaires engagés dans la renommée Légion ; à la fin de 1914, leur nombre approche les 30.000 membres : 200 Américains, 300 Grecs, 379 Anglais, 467 Suisses, 541 Luxembourgeois, 592 Turcs, 969 Espagnols, 1.072 Allemands, 1.369 Austro-Hongrois, 1.432

Belges, 3.393 Russes, 4.913 Italiens et 11.854 personnes de nationalité diverses dont à peu près 10.000 venant d'Alsace-Lorraine (Reynaud 2009, p. 9). À la fin de la Grande Guerre, le nombre de légionnaires s'élevait à environ 44.000 hommes. Ce chiffre est important, car c'est quatre fois plus que les effectifs de la Légion en 1913 (Jordan 2006, p. 56).

Pour la commémoration du centenaire de la fin de la Première Guerre mondiale qui a eu lieu en 2018, les employés culturels *du Service historique de la Défense (SHD)* et de leurs homologues du gouvernement français ont achevé un travail immense. Aujourd'hui, nous avons accès aux données des archives départementales n'ayant été guère disponibles que jusqu'à récemment en France. Avec les deux grandes bases de données que sont la *Mémoire des Hommes* et le *Grand Mémorial*, nous disposons de sources fiables sur le nombre de soldats de nationalité austro-hongroise ayant servi dans les unités militaires françaises au cours de la Grande Guerre. La base de ce travail se penche sur ces archives en ligne avec lesquelles nous avons pu rechercher tous les documents militaires concernant les légionnaires morts pour la France pendant ce conflit. Ces documents sont les éléments les plus importants de cette étude.

Lors de la recherche des fichiers, les moteurs de recherche de ces deux dernières plateformes ont été utilisés pour trouver les légionnaires selon leur « pays de naissance »². Ainsi, nous avons trouvé quatre pays, à savoir : « Tchécoslovaquie », « Autriche », « Autriche-Hongrie » et « Hongrie ». Sous le terme de recherche « Hongrie » un total de 304 personnes apparaissent jusqu'à présent, dont 97 ayant servi dans la Légion étrangère pendant la Première Guerre mondiale. Sur les 304 volontaires d'origine hongroise, 51 sont morts pour la France. Suivant ces données, sous la rubrique « Autriche-Hongrie », on trouve un nombre total de 214 personnes dont 91 ayant fait un service militaire dans la Légion durant la guerre et 9 sont morts pour la France. En ce qui concerne les dossiers listés sous l'étiquette « Autriche », il en existe 1007 dont 133 réfèrent à des légionnaires morts pendant les combats. La Grande Guerre prend officiellement fin le 11 novembre 1918 (Gilbert 2014, p. 458) et la Tchécoslovaquie est formée le 28 octobre 1918 (Crowder 1994, p. 238), dès lors il n'est guère surprenant qu'au cours de ces plus de dix jours

² Leur lieu de naissance est bien sur la Monarchie Austro-Hongroise, mais dans les bases de recherche la monarchie est divisée en plusieurs pays.

entre les deux événements, des volontaires de ce pays soient apparus dans la Légion étrangère. Pourtant, en réalité, des soldats – 6 personnes au total dont 4 ont servi dans la Légion étrangère et 3 sont morts pendant les combats – se sont engagés dans l’une des armées françaises avant la formation du nouvel État.

Les archives du *Service Historique de la Défense* et de la *Mémoire des Hommes* contiennent un total de 1532 fichiers tandis que selon les sources secondaires, 1369 citoyens austro-hongrois ont signé un contrat au cours des quatre années de la Première Guerre mondiale. Ce premier nombre réfère aux engagés austro-hongrois ayant servi dans n’importe quelle armée de France – et pas seulement dans la Légion étrangère. Depuis l’amorce des recherches, 400 nouveaux documents sont apparus dans la base de données des archives mentionnées. Au terme de ces recherches, nous serons capables d’arriver à une conclusion finale sur ces 1 369 soldats mentionnés par les sources secondaires.

Les légionnaires austro-hongrois morts pour la France

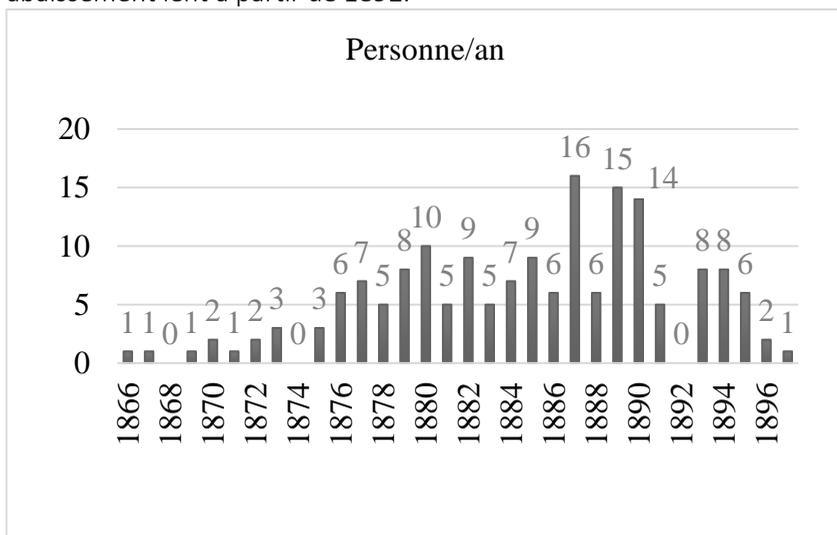
L’analyse des noms des volontaires permet, en soi, de tirer des conclusions très intéressantes. L’Empire austro-hongrois disposait une palette ethnique hétéroclite, ainsi les noms de famille de ces engagés dissimulent un grand nombre de secrets. Si nous prenons quelques engagés, par exemple André Biro, Sándor Nagy, Louis Papp, ce sont sans nul doute des noms hongrois. Il existe aussi des engagés disposant de patronymes d’origine slave (Michaël Petrovic, Eduard Novak) ou germanique (Alexandre Amadi Schulz, Armin Wachsmann), mais il n’est pas évident que certains engagés disposant d’un nom français soient d’origine française.

« Il est bien connu qu’avant et pendant la Grande Guerre, la minorité française en Hongrie n’était pas importante ce qui nous amène à deux conclusions : premièrement, la personne concernée voulait garder son patronyme, mais il était difficile de prononcer son prénom, donc, il l’a francisé (par exemple Louis Takacs qui serait Takács Lajos en hongrois). Deuxièmement, il y avait aussi des exemples de changement de nom, soit pour simplifier le nom hongrois, soit parce que le Codex de la Légion a permis aux gens de commencer une nouvelle vie en laissant leur nom et leur passé derrière eux, un passé qu’ils voulaient cacher peut-être à cause d’actes répréhensibles ou pour d’autres raisons que nous ne

connaissons pas, raison pour laquelle ils ont choisi un nom français » (Palócz 2019, p. 15).

Conformément aux archives de *Service Historique de la Défense* et celles de *Mémoire des Hommes*, il existe 178 légionnaires de nationalité austro-hongroise qui sont morts pendant la durée de la guerre. À propos de la répartition des lieux de naissance, on peut constater les suivants : une personne est née en Allemagne ; 82 personnes dans toutes les régions d'Autriche ; 4 personnes en Croatie, en Dalmatie et en Slavonie ; 24 personnes en Hongrie ; 10 personnes au Tyrol et en Lombardie (Italie actuelle) ; 22 personnes en Moravie, en Silésie, et en Bohême ; 18 personnes en Galicie et en Bucovine (actuellement Pologne et Ukraine) ; une personne en Haute-Hongrie (actuel territoire de Slovaquie) ; une personne en Styrie et/ou Illyrie (actuellement Slovénie) et 11 personnes en Transylvanie (actuellement Roumanie).

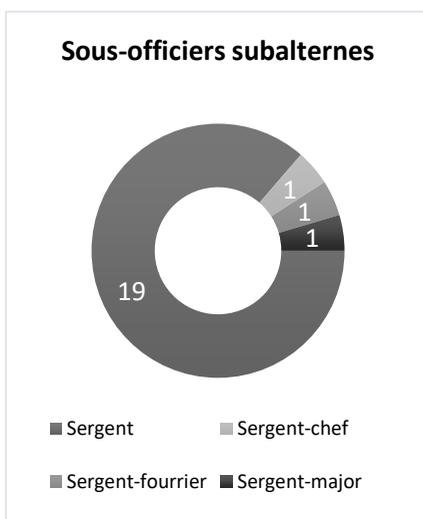
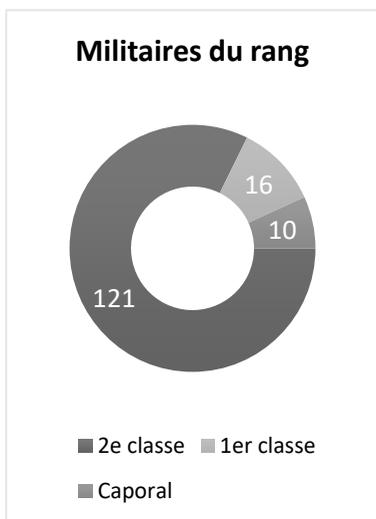
À propos de la date de naissance des soldats, le diagramme ci-dessous peut être d'une aide précieuse. Le plus âgé, entre tous les engagés, avait 48 ans quand la guerre s'est déclenchée en 1914 et le plus jeune avait 17 ans. Les années où 10 voir plus de volontaires sont nés, sont 1880, 1887, 1889, et 1890. On note une augmentation du nombre de naissances jusqu'à 1880, ensuite on observe une stagnation jusqu'à 1887 et un abaissement lent à partir de 1892.



1. Date de naissance des légionnaires austro-hongrois

Nous disposons d'une image complète concernant les rangs de ces légionnaires en question. Suivant la pratique de la légion, la plupart de ces soldats servent en tant que soldat de 2^e classe pendant leur contrat, bien que certains d'entre eux aient été plus loin que leurs camarades. Ainsi la grande majorité des légionnaires austro-hongrois – donc 121 personnes – qui sont morts pendant les batailles de la Première Guerre mondiale servaient comme soldats de 2^e classe ; 16 personnes comme soldats de 1^{re} classe et 10 personnes comme caporaux. La plupart des volontaires était donc de grade plus bas. Cette catégorie est apostrophée « Militaires du rang ».

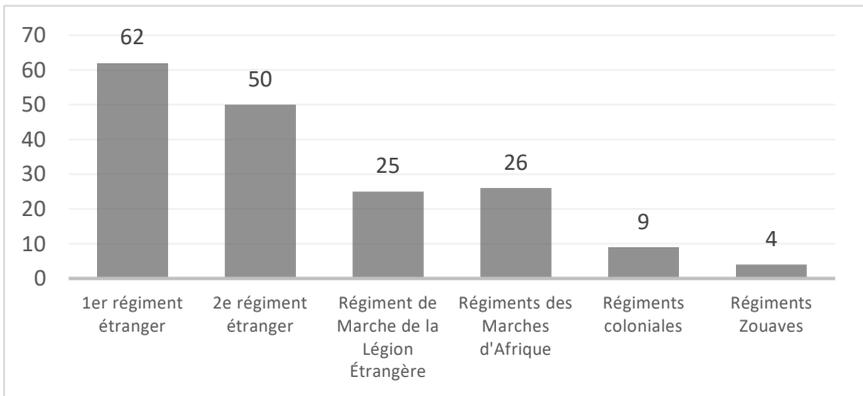
Dans la catégorie de « Sous-officiers subalternes », on trouve 22 personnes. Parmi eux, il y avait 19 sergents, 1 sergent-chef, 1 sergent-fourrier et 1 sergent-major. Dans la catégorie de « Sous-officiers supérieurs » 5 engagés volontaires figurent dont 4 servaient en tant qu'adjudant et 1 comme adjudant-chef. Il existe encore trois catégories dans le domaine militaire : officiers subalternes, officiers supérieurs et officiers généraux. Les légionnaires de nationalité non-française n'atteignent point la catégorie d'officier supérieur ou d'officiers généraux (sauf dans des cas très extrêmes), pourtant 3 engagés volontaires se trouvaient dans la catégorie « d'Officiers subalternes ». Un d'entre eux servait en tant que sous-lieutenant, un comme lieutenant et un comme capitaine.





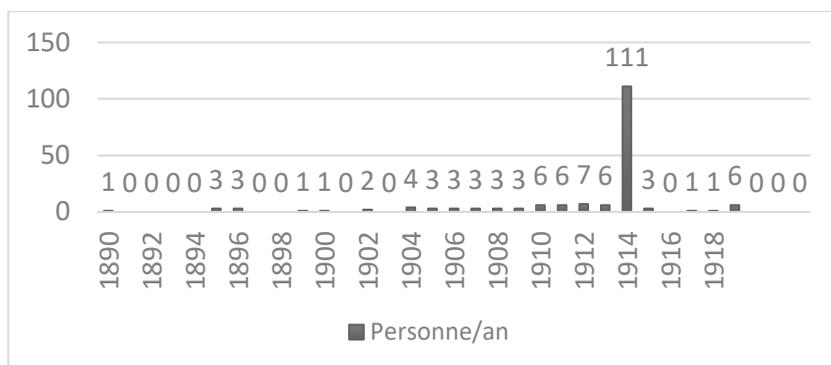
2. Rangs des légionnaires austro-hongrois

Quant aux unités dans lesquelles ces engagés volontaires ont servi et sont morts, des détails chamarrés sont à notre disposition : il en existe exactement 30 dont les plus grandes sont le 1^{er} régiment étranger et ses subdivisions dans lesquelles 62 de soldats de nationalité austro-hongrois servaient quand ils ont perdu la vie pour leur nouvelle patrie ; et le 2^e régiment étranger qui disposait de 50 de ces volontaires ; 28 pour les régiments de marche d’Afrique ; 9 pour les régiments coloniaux et 4 pour les régiments zouaves. La pratique nous montre que dans ces dernières unités, les soldats étaient des légionnaires dans la plupart des cas d’après leur dossier militaires.



3. Unités

Au fil des années de recrutement, une tendance croissante peut être observée. La première personne ayant postulé à l'une des unités, mentionnée dans le paragraphe précédent, était en 1890. Jusqu'à 1909, tous les trois ans, entre 3 et 4 austro-hongrois ont été admis dans la Légion. Pour la période suivante – les quatre années précédant le déclenchement de la guerre – en moyenne 6 personnes sont devenues légionnaires. L'apogée du recrutement fût en 1914 lié au grand nombre (un total de 111 personnes) des engagés volontaires. Pendant la durée de cet événement historique, cinq volontaires de nationalité austro-hongroise ont été engagés pour défendre les territoires français. Pour 6 personnes, l'information sur l'année de recrutement n'est pas disponible sur les fichiers.



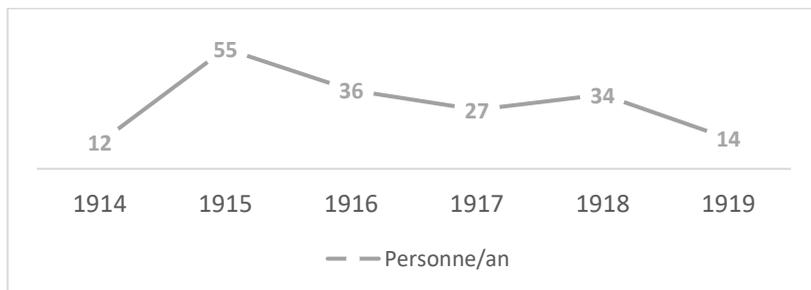
4. Année de recrutement

Le tableau ci-dessous fait état des différents pays dans lesquels les légionnaires ont perdu la vie. Il peut être observé qu'au moins la moitié des volontaires sont morts en Afrique dans des pays comme le Cameroun, l'Égypte, la Tunisie, le Maroc et l'Algérie et l'autre moitié en Europe – notamment en France, sur la côte Méditerranéenne près de l'Espagne, en Belgique et sur le « Front d'Orient », en Grèce, en Serbie et en Turquie. De plus, un légionnaire a disparu au Vietnam. Dans le cas de ce dernier, le lieu exact de décès n'est pas connu.

Afrique	France	Front d'Orient	Asie
Cameroun : 1	Belgique : 1	Turquie : 3	Viêtnam : 1
Égypte : 1	Espagne : 2	Serbie : 7	
Tunisie : 1	France : 75	Grèce : 12	Pas de détail
Maroc : 60			? : 1
Algérie : 16			

5. Tableau des pays de décès

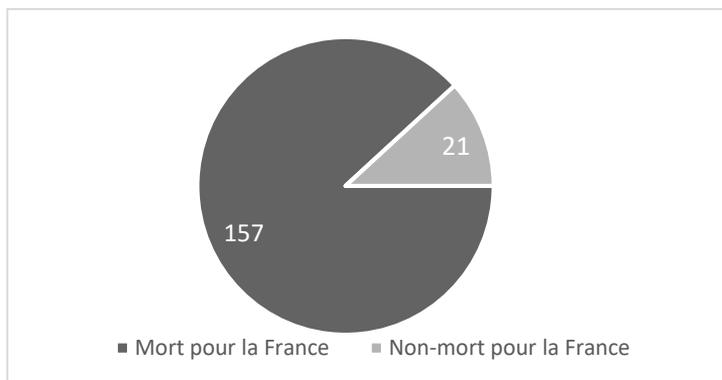
Même si la Grande Guerre s'est terminée en 1918, les batailles pour la Légion étrangère n'ont pas cessé en 1919. En effet, certaines unités de cette armée renommée ont continué à combattre dans des régions éloignées de la France. Ils ont donné leur soutien aux alliés serbes, ont combattu contre les forces locales en Indochine, ont vaincu les rébellions au Maroc. Ainsi, nous pouvons consulter les dates de décès grâce aux dossiers militaires : 12 morts en 1914; 55 morts en 1915; 36 morts en 1916; 27 morts en 1917; 34 morts en 1918 et 14 morts en 1919.



6. Dates de décès

Si les dates et lieux de décès sont affichés sur les fichiers militaires des légionnaires, les causes de décès sont manquantes. Parmi les 178 engagés volontaires, 157 sont morts pour la France et 21 se trouvent dans la catégorie « non-mort pour la France » – cela dépend de la manière dont ils ont perdu la vie. On remarque que parmi les légionnaires austro-hongrois, 5 se sont suicidés et 4 sont morts par accident. La plupart des soldats ont été tués par l'ennemi. Certains ont succombé à leurs blessures, d'autres sont morts en mer alors que leur paquebot avait été torpillé par l'ennemi. Pendant des batailles, 6 d'entre eux ont

disparu, puis nous manquons d'information sur les circonstances de la mort de deux soldats.



7. Distribution de « qualité » de mort

Conclusion

Dans le cadre de notre recherche effectuée sur plusieurs années, nous avons eu l'ambition de recenser les 1369 engagés volontaires de nationalité austro-hongroise ayant rejoint la Légion étrangère afin de protéger leur nouvelle patrie. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur des sources secondaires, par le biais des dossiers militaires se trouvant dans les différentes archives françaises. Ces légionnaires ont combattu dans plusieurs pays au sein de l'Europe, de l'Asie et de l'Afrique lors de la défense des territoires internes et externes de la France. Ces hommes ont souvent sacrifié leur vie pour la France pendant leur service militaire.

Par la présente étude, nous avons dressé les caractéristiques générales des 178 légionnaires austro-hongrois ayant été morts sous les couleurs de la France pendant la Grande Guerre. Selon nos espoirs, ces informations pratiquement inconnues jusqu'ici vont permettre une meilleure connaissance de ce chapitre de l'histoire, commune à bon nombre de pays en Europe centrale et occidentale.

BIBLIOGRAPHIE

Sources d'archives

Service Historique de la Défense. (*Grand Mémorial*)

<http://www.culture.fr/Genealogie/Grand-Memorial>

Mémoire des Hommes.

<https://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr/>

Littérature

CROWDER, Richard W., 1994. Restitution in the Czech Republic: Problems and Prague-nosis. In: *Indiana International & Comparative Law Review*. Vol. 5: 234.

GILBERT, Martin, 2014. *The First World War. A Complete History*. Newburyport: Rosettbooks.

JORDAN, David, 2006. *Francia idegenlégió 1831-től napjainkig*. Budapest: Ventus libro.

MONTAGNON, Pierre, 1999. *La légion étrangère, De 1831 à nos jours*. Paris: Pygmalion.

PALÓCZ, Márk, 2019. *Les volontaires hongrois du 1^{er} Régiment de Marche d'Afrique. Mémoire de licence*. Pécs: Université de Pécs.

REYNAUD, Jean-Pierre, 2009. *Les étrangers dans l'armée française au cours de la Grande Guerre. Séance du 19 janvier 2009*. Montpellier: Académie des Sciences et Lettres de Montpellier.

Annexe

Les légionnaires austro-hongrois morts pour la France pendant la Grande Guerre

Nom et prénom	Lieu de naissance	Pays/Région (de nos jours)	Date de naissance	Grade	Lieu de décès	Date de décès
Alexy, Edouard Alexandre	Sopron	Hongrie	16. 11. 1887.	sergent	Neuville-Saint-Vaast-La Targette (Pas-de-Calais) (France)	14. 05. 1915.
Anninger, Jean	Hohenberg	Autriche	23. 06. 1889.	sdt. 2e cl.	Kalkova (Serbie)	16. 11. 1915.
Artel, Max Jules	Vienne	Autriche	30. 05. 1892.	caporal	Medjerda (Tortosa) (Espagne)	11. 05. 1917.
Aurada, Charles	Szolnok	Hongrie	04. 06. 1885.	sergent	Kenifra (Maroc)	04. 02. 1917.
Bartak, Joseph	Neu Konsgratz	Autriche	28. 02. 1889.	caporal	Somme (France)	10. 07. 1916.
Bezďicek, Charles	Widauf	Autriche	27. 01. 1888.	sdt. 2e cl.	La Targette (France)	09. 05. 1915.
Bieniasz, Stanislas	Gluchów	Pologne	25. 11. 1879.	sdt. 2e cl.	Somme (France)	03. 07. 1916.
Biro, André	Budapest	Hongrie	21. 04. 1882.	sdt. 2e cl.	Oued Matmata (Maroc)	25. 01. 1916.
Boubitch, Stéphane	Bradolin	Autriche	10. 10. 1876.	sdt. 2e cl.	Saïda (Algérie)	09. 08. 1915.
Carlini, Jean	Pietra Murata	Italie	13. 03. 1891.	sdt. 2e cl.	Maisonnavé (Maroc)	09. 01. 1919.

Cernobreya, Emil	Kururuza	Autriche	11. 09. 1885.	sdt. 2e cl.	? (Belgique)	16. 05. 1918.
Chaszczewicz, François	Folwarky?	Autriche?	07. 09. 1892.	sdt. 2e cl.	Odjuda (Maroc)	25. 04. 1915.
Chvalek, Jean	Převov	Bohême	21. 03. 1894.	sdt. 2e cl.	Frise (France)	01. 02. 1915.
Csaky, Daniel	Makó	Hongrie	13. 04. 1888.	sdt. 2e cl.	El Hammam (Maroc)	02. 02. 1919.
Danek, Robert	Graz	Autriche	25. 10. 1876.	caporal	Bou Denib (Maroc)	12. 02. 1919.
De Makay, Bela Adolphe Joseph	Budapest	Hongrie	19. 03. 1877.	sdt. 2e cl.	Marseille (Bouches-de-Rhône) (France)	21. 08. 1918.
Decsov, Jean Urbain	Szeged	Hongrie	28. 05. 1885.	sdt. 2e cl.	Bekrit (Maroc)	17. 05. 1915.
Dittmann, Vendel	Almáskamarás	Hongrie	04. 12. 1890.	sdt. 2e cl.	Soissons (France)	31. 05. 1918.
Dollinger, Étienne	Suceava/Szőcsvásár	Roumanie	05. 10. 1889.	sdt. 2e cl.	Sidi Brahim (Algérie)	21. 11. 1916.
Dolynouk, Daniel	Dobia	Allemagne (Thuringe)	04. 04. 1878.	sdt. 2e cl.	Oran, Saida (Algérie)	19. 07. 1917.
Ecker, Rudolf	Linz	Autriche	15. 10. 1889.	sdt. 2e cl.	Sidi-bel-Abbès (Algérie)	09. 03. 1917.
Ehrlich, Edouard	Făgăraş/Fogarás	Transylvanie	23. 03. 1879.	sdt. 1re cl.	Tazouta (Maroc)	08. 07. 1917.
Elsner, Max	Třebíč	Bohême	13. 01. 1873.	sergent	Souain (France)	25. 09. 1915.
Fabiani, Johann	Massenfuss	Autriche	07. 12. 1878.	sergent	Tahanbalika (Cameroun)	20. 12. 1915.
Fiala, Simon	Gross Ratzlönitz	Autriche	15. 10. 1882.	sdt. 2e cl.	Dompierre (France)	09. 07. 1916.
Flek, Ernest	Budapest	Hongrie	08. 01. 1889.	sdt. 2e cl.	El Hammam (Maroc)	05. 02. 1919.
Fremont, Georges	Fiume/Rijeka	Croatie	21. 02. 1882.	sdt. 2e cl.	Bou Ladjeraf (Maroc)	15. 08. 1915.
Gaiger, Charles Jacques	Mád	Hongrie	15. 03. 1884.	sdt. 2e cl.	Kalkova (Serbie)	16. 11. 1915.
Gastol, François	Biacanovo	Italie?	19. 10. 1894.	sdt. 2e cl.	Tazouta (Maroc)	08. 07. 1917.
Golany, Étienne	Piliszzántó	Hongrie	26. 12. 1888.	sdt. 2e cl.	Zeitenlick (Grèce)	08. 08. 1916.
Gottstein, Joseph	Vreklabi	Bohême	12. 01. 1897.	sdt. 2e cl.	Meuse (France)	26. 08. 1917.
Handel, Ernest	Vienne	Autriche	12. 04. 1872.	sdt. 2e cl.	Dompierre (France)	04. 07. 1916.
Haupt, Jean	Brienen?	Autriche?	05. 08. 1882.	sdt. 2e cl.	Dompierre (France)	04. 07. 1916.
Heszler, Jean	Varias/Varjas	Transylvanie	27. 01. 1867.	sergent-chef	Ain Leuh (Maroc)	21. 01. 1917.
Hezina, Jean	Pelhřimov	la Bohême	23. 06. 1889.	sdt. 2e cl.	Ludéac (France)	13. 06. 1915.
Hilber, François Erich Antoine	Sankt Pölten	Autriche	06. 07. 1879.	sdt. 2e cl.	Petorak (Grèce)	26. 09. 1916.
Hirschl, Siegfried	Vienne	Autriche	14. 07. 1886.	sdt. 2e cl.	Medjerda (Tortosa) (Espagne)	10. 05. 1917.
Hittlinger, Jean	Margrande	Autriche	21. 03. 1884.	sdt. 2e cl.	Tazouta (Maroc)	08. 07. 1917.
Hofmann, Otto Ferdinand	Tschittschitz	Autriche	10. 08. 1880.	sergent	Baudens (Algérie)	08. 05. 1919.
Hoir, François	Iglan	Autriche	27. 09. 1892.	sdt. 2e cl.	El Hammam (Maroc)	02. 02. 1919.

Horacek, Joseph	Vienne	Autriche	09. 10. 1884.	sergent fourrier	Meknès (Maroc)	28. 04. 1919.
Horpatzky, Léopold	Makó	Hongrie	02. 04. 1880.	sergent	Hangard (France)	26. 04. 1918.
Horszowec, Thaddaëns	Nosaconni?	Italie?	05. 09. 1887.	caporal	Suez (Égypte)	04. 12. 1916.
Iacejko, Jean	Bozitlowe?	Bohême?	? . 07. 1886.	sdt. 2e cl.	Trésauvaux (France)	16. 03. 1916.
Ivanescic, Pierre	Budapest	Hongrie	? . 12. 1887.	sdt. 2e cl.	Beni M'Guild (Maroc)	23. 01. 1916.
Jakubec, Georges	Vienne	Autriche	27. 05. 1893.	sdt. 2e cl.	Arras (France)	09. 05. 1915.
Jardanhazi, Jean	Miskolc	Hongrie	06. 04. 1880.	sdt. 2e cl.	Marseille (France)	13. 11. 1918.
Jellinek, Alfred	Liëben	Autriche	05. 01. 1890.	caporal	Soissons (France)	08. 06. 1918.
Jisra, Maximilien	Opava/ Troppau	Bohême	10. 08. 1890.	sdt. 2e cl.	Kasbat Tadla (Maroc)	26. 10. 1915.
Kabelac, Théophile	Hermano-Messu?	Autriche-Hongrie?	24. 07. 1877.	sdt. 2e cl.	Somme (France)	27. 04. 1918.
Kain, Frantz	Hallein	Autriche	13. 11. 1893.	sdt. 2e cl.	Colomb-Béchar (Algérie)	08. 10. 1917.
Karascon, Aladar	Prague	Bohême	04. 03. 1896.	sdt. 2e cl.	Sefrou (Maroc)	24. 01. 1919.
Katzer, Fritz	Schonberg	Autriche	? . ? . 1894.	sdt. 2e cl.	Frise (France)	16. 03. 1915.
Katzer, Rudolf	Mar Gruber?	Autriche?	23. 05. 1892.	sdt. 2e cl.	Dompierre (France)	07. 07. 1916.
Kiryon, Gabriel	Schbatz?	Autriche?	15. 03. 1890.	sdt. 2e cl.	Moulay Abdallah (Maroc)	17. 01. 1919.
Klammerth, Emile	Vienne	Autriche	15. 06. 1884.	sdt. 1re cl.	Neuville-Saint-Vaast (Pas-de-Calais) (France)	09. 05. 1915.
Kléga, Joseph	Oppersdorf	Autriche	31. 01. 1880.	adjudant	entre Asservillers et Barleux (France)	17. 07. 1916.
Klika, Eloi	Prague	Bohême	26. 09. 1891.	sergent	Brusnik (Maacédonie/Serbie)	10. 06. 1915.
Klika, Rodolphe	Schradnof	Autriche	18. 07. 1890.	sdt. 2e cl.	M'Som? (?)	25. 09. 1914.
Klimes, Maximilien	Rothleiten	Autriche	08. 10. 1887.	sdt. 1re cl.	Val-de-Vesle (France)	04. 09. 1917.
Klobucar, Arthur Jean	Gorizia	Italie	22. 09. 1886.	sdt. 2e cl.	Bou Denib (Maroc)	17. 10. 1916.
Kluba, Michel	Michal/ Szentmihályfa	Slovaquie/ Haute-Hongrie	1890. 02. 16.	sdt. 2e cl.	Xino Nero (Grèce)	03. 10. 1916.
Kolar, Maximilien	Bjelovar	Croatie	11. 09. 1875.	sergent	Morto Bay (Gallipoli) (Grèce)	21. 06. 1915.
Koliniack, Marcel	Woltchuch	Autriche	1896. 08. 24.	soldat	Bou Denib (Maroc)	22. 09. 1917.
Krenn, Vincent	Gárdony	Hongrie	?	sergent	Blida (Algérie)	17. 04. 1917.
Krizman, Joseph	Tubjel?	Autriche	03. 05. 1879.	sdt. 2e cl.	Kakisa (Grèce)	10. 09. 1916.
Krzudriak, François	Wyciąg	Pologne	10. 03. 1893.	sdt. 2e cl.	Aïn Leuh (Maroc)	28. 01. 1919.
Kvicala, Zdenck Joseph dit Petit Jules	Rolin?/Polin?	Bohême?	31. 08. 1887.	sdt. 2e cl.	Hangard (France)	26. 04. 1918.
Lami, Stanislas	Ivančice	Bohême	05. 05. 1887.	sdt. 1re cl.	Aïn Sbit (Maroc)	30. 04. 1916.

Lanka, Jaroslav	Rakovník	Bohême	25. 03. 1891.	sdt. 2e cl.	Villers-Châtel (France)	19. 06. 1915.
Leimsner-Hnicki, Romain François	Podhavaski?	Pologne?	1869. 05. 23.	capitaine adjudant-major	Vendresse-Beaulne (France)	19. 04. 1917.
Lesnik, Jean Auguste	Graz	Autriche	15. 14. 1877.	adjudant-chef	Minaucourt (France)	16. 02. 1915.
Lins, Johann Martin	Alterstradt	Autriche	03. 10. 1882.	soldat	Spanca (Grèce)	16. 09. 1916.
Loch, Jean	Sännicolau Mare/ Nagyszentmiklós	Transylvanie	09. 02. 1890.	sdt. 2e cl.	Petorak (Grèce)	24. 09. 1916.
Louzowy, Dymytro	Ramiouka?	Autriche?	19. 09. 1887.	sdt. 2e cl.	Esnes-en-Argonne (France)	17. 07. 1917.
Luksch, Edouard	Philippshütte	Pologne/ Allemane?	12. 04. 1881.	sdt. 1re cl.	Hangard (France)	26. 04. 1918.
Madrix, Henry Joannès	Trieste	Autriche	13. 04. 1876.	soldat	Sidi-bel-Abbès (Algérie)	17. 11. 1918.
Makay, Eugène Henri Alexandre Charles	Gyöngyös	Hongrie	05. 04. 1888.	lieutenant	Laffaux (Aisne) (France)	02. 09. 1918.
Mamrovics, Étienne Joseph	Urmin/Mojmírovce	Slovaquie	19. 12. 1873.	sdt. 2e cl.	Kalkova (Serbie)	16. 11. 1915.
Marinelli, Candide	Armaga?	Autriche	14. 06. 1895.	sdt. 2e cl.	Seddul Bahr (Turquie)	10. 05. 1915.
Marinoli, Joseph	Alluvazaggo	Italie	18. 12. 1893.	sdt. 2e cl.	Ain Leuh (Maroc)	20. 08. 1916.
Massimo, Arthur Dominique Dieudonné	Tyrol	Italie	24. 06. 1887.	sergent	Maroeuil (France)	30. 04. 1915.
Mattlé, Xavier François	Gaschurn	Autriche	11. 12. 1878.	soldat	Tadla (Maroc)	13. 06. 1918.
Matzek, Heinrich	Neudorf	Autriche	05. 03. 1894.	sdt. 2e cl.	Pésosnica (Grèce)	24. 09. 1916.
Matyja, François	Ubiersryn?	Autriche?	09. 01. 1890.	sdt. 2e cl.	Tadja (Maroc)	19. 10. 1918.
Mauthner, Guillaume	Budapest	Hongrie	30. 04. 1892.	sergent	Neuville-Saint-Vaast (Pas-de-Calais) (France)	09. 05. 1915.
Mayer, Joseph	Sänmartin/ Szentmarton	Transylvanie	15. 11. 1882.	sdt. 1re cl.	La Targette (Pas-de-Calais) (France)	09. 05. 1915.
Mayer, Victor	Pohlitz	Autriche	07. 02. 1882.	sergent	Barleux (France)	20. 07. 1916.
Mechura, Jarolin	Alsarey	Autriche?	01. 10. 1890.	soldat	Rabat (Maroc)	27. 12. 1918.
Messimer, Frederic	Mattighofen	Autriche	09. 07. 1872.	sdt. 2e cl.	Saïda (Algérie)	24. 05. 1915.
Monauni, Urbain	Cles	Italie	22. 08. 1884.	sdt. 1re cl.	Marcelcave (France)	13. 07. 1916.
Nagelreiter, Antoine	Eisenstadt/ Kismarton	Autriche	26. 10. 1885.	sdt. 1re cl.	Meknès (Maroc)	07. 08. 1915.
Nagy, Albert	Zagon	Transylvanie	23. 03. 1870.	sdt. 2e cl.	Meknès (Maroc)	21. 05. 1917.
Nagy, Sándor	Rocson	Hongrie	17. 05. 1889.	sdt. 2e cl.	Ain Leuh (Maroc)	21. 06. 1919.
Nedosrytko, Jean	Nodacz-Rino Moly?	Autriche?	19. 03. 1889.	sdt. 1re cl.	Odjuda (Maroc)	12. 03. 1918.

Nicoletti, Marco	Ospédaletto	Italie	? ? 1894.	sdt. 2e cl.	Bou Denib (Maroc)	15. 08. 1916.
Nikolowsky, Max	Vienne	Autriche	03. 05. 1889.	sdt. 2e cl.	Edjéri (Maroc)	17. 06. 1916.
Nitsch, Victor	Vienne	Autriche	25. 12. 1894.	sdt. 2e cl.	Fès (Maroc)	06. 04. 1918.
Novak, François	Ostroměř	Bohême	10, 10, 1887.	sdt. 2e cl.	Bois Hangard en Santerre (Somme) (France)	26. 04. 1918.
Obstler, Felix	Cracovie	Pologne	16. 08. 1876.	sdt. 2e cl.	Kalkova (Serbie)	16. 11. 1915.
Omilski, Jean	Unterwald	Autriche	08. 08. 1883.	sdt. 1re cl.	Hon Doi (Vietnam)	16. 10. 1917.
Ottenschlager, Joseph Jean	Gradlitz	Autriche	21. 05. 1881.	caporal	Toulouse (France)	07. 09. 1914.
Pahoda, Pierre	Ternopil	Ukraine	10. 03. 1876.	sdt. 2e cl.	Kalkova (Serbie)	17. 11. 1915.
Papp, Louis	Dunavecse	Hongrie	15. 08. 1887.	sdt. 2e cl.	Oudjad (Maroc)	24. 01. 1916.
Pavkovic, Spiro	Seget	Croatie	09. 12. 1882.	sdt. 1re cl.	Nizza (France)	17. 06. 1915.
Pazdyk, Jean	Sadków	Pologne	03. 03. 1891.	sdt. 2e cl.	Taza (Maroc)	06. 05. 1915.
Pedrotti, Reino	Magras Tiroi?	Autriche	06. 10. 1880.	soldat	Blanc Sablon (France)	03. 11. 1914.
Pelc, Albert	Vienne	Autriche	07. 08. 1894.	sdt. 2e cl.	Meknès (Maroc)	28. 09. 1914.
Pelischek, Auguste	Vienne	Autriche	01. 12. 1881.	sdt. 2e cl.	Tessa (Maroc)	28. 08. 1914.
Perlmutter, Armand	Satu Mare/ Szatmárnémeti	Transylvanie	20. 03. 1877.	sdt. 2e cl.	Spanca (Grèce)	16. 09. 1916.
Perrenoud, Charles Adam	Wolezyszozen vice?	Hongrie	15. 03. 1890.	sdt. 1re cl.	Neuville-Saint-Vaast (Pas-de-Calais) (France)	09. 05. 1915.
Petkov, Sevran	Pakrác	Croatie	25. 09. 1895.	sdt. 2e cl.	Neuville-Saint-Vaast (Pas-de-Calais) (France)	09. 05. 1915.
Petrak, Gustave	Vienne	Autriche	28. 07. 1893.	sdt. 1re cl.	Gentelles (France)	02. 05. 1918.
Petrovic, Michaël	Ceruljani?/ Budapest?	Hongrie	06. 03. 1879.	sdt. 2e cl.	Bois Hangard en Santerre (Somme) (France)	26. 04. 1918.
Poupon-de-Reyvon, Eugène Jean	Rzeszów	Pologne	16. 03. 1889.	sergent	Mametz (France)	21. 12. 1914.
Prager, Charles	Vieivel	Autriche	08. 12. 1885.	sdt. 2e cl.	Gaouz (Maroc)	09. 08. 1918.
Prankh, Wilhelm Roland	Freyenthurn	Autriche	11. 12. 1883.	sergent	Taza (Maroc)	27. 11. 1914.
Preisach, Raymond Eugène Adalbert	Pécs	Hongrie	19. 10. 1890.	sdt. 2e cl.	Marseille (Bouches-du-Rhône) (France)	14. 10. 1918.
Primozie, François	Břečkov	Bohême	09. 03. 1877.	sdt. 2e cl.	Colomb-Béchar (Algérie)	06. 12. 1917.
Pringuentini, Oscar	Trieste	Autriche	25. 05. 1888.	sdt. 2e cl.	Seddul Bahr (Turquie)	27. 09. 1915.
Prosse, Passavent	Olecko	Pologne	12. 07. 1893.	sdt. 1re cl.	Timbadit (Maroc)	08. 10. 1918.
Radin, Tiziano	Trieste	Autriche	15. 05. 1880.	sdt. 2e cl.	Toulon (France)	19. 09. 1915.
Rais, François	Živanice	Bohême	04. 10. 1877.	sdt. 2e cl.	Souchez (France)	16. 06. 1915.
Rathonsky, François	Vinolwadek?	Pologne?	21. 06. 1892.	sdt. 1re cl.	Chattancourt (France)	19. 08. 1917.

Reiss, Jean Antoine François	Vienne	Autriche	26. 05. 1880.	caporal fourrier	Laffaux (Aisne) (France)	14. 09. 1918.
Repik, Laurent	Wracour?	Autriche?	05. 01. 1889.	sdt. 2e cl.	Souain (France)	28. 09. 1915.
Rezac, Antoine	Buchlovice	Bohême	01. 10. 1875.	sdt. 2e cl.	Alès (France)	27. 11. 1914.
Rosner, Binem	Przybyszówka	Pologne	01. 12. 1878.	soldat	Afax (Tunisie)	27. 06. 1918.
Rozlosnik, Jean	Kis-Nyilec	Hongrie	02. 11. 1883.	sergent	Oran (Algérie)	08. 12. 1914.
Russo, Michele	Vienne	Autriche	13. 03. 1882.	caporal	Belloy-en-Santerre (France)	05. 07. 1916.
Sacha, Ladislav	Doly	Bohême	07. 11. 1884.	soldat	Fès (Maroc)	27. 07. 1917.
Sailer, Joseph	Raudnitz	Bohême	03. 11. 1887.	sdt. 2e cl.	? (Maroc)	16. 06. 1916.
Sauwa, Casily	Bacasufze?	Autriche?	17. 01. 1891.	sdt. 2e cl.	Fès (Maroc)	10. 10. 1918.
Sawinck, Théodore	Monnoyestic?	Pologne?	? . ? . 1885.	sdt. 2e cl.	El Kalâa (Maroc)	27. 11. 1914.
Scheire, Louis	Lemberg	Autriche	14. 06. 1880.	adjudant	Massiges (France)	25. 09. 1915.
Schneider, Hermann Emmanuel	Königliche Weinberge	Autriche	21. 04. 1876.	caporal	Tazouta (Maroc)	08. 07. 1917.
Schon, Oscar	Reghin/Szászrégen	Transylvanie	20. 04. 1880.	sdt. 2e cl.	Bou Denib (Maroc)	13. 09. 1918.
Schwarz, Benjamin	Rvodej	Autriche	26. 06. 1883.	caporal	Popolzuni (Grèce)	17. 10. 1917.
Sikora, Fedrzej	Wyciąże	Pologne	11. 04. 1895.	sdt. 2e cl.	Neuville-Saint-Vaast (Pas-de-Calais) (France)	21. 05. 1915.
Simr, François	Rakovice	Bohême	09. 07. 1881.	sdt. 2e cl.	Hangard (France)	26. 04. 1918.
Somann, Conrad Joseph	Vienne	Autriche	17. 11. 1866.	adjudant	Lounois-sur-Vence (France)	28. 08. 1914.
Spenton, Johhann	Neumarkt	Autriche	18. 07. 1890.	sdt. 2e cl.	Pésosnica (Grèce)	24. 09. 1916.
Stampfer, Joseph Aloyse	Tschagguns	Autriche	17. 10. 1885.	sdt. 2e cl.	Mascara (Algérie)	20. 04. 1915.
Starko, Jean	Kolonier?	Autriche?	18. 05. 1892.	sdt. 2e cl.	Tours (France)	03. 06. 1915.
Sterchele, Jean	Levico	Italie	21. 04. 1889.	sdt. 2e cl.	Orléansville (Algérie)	04. 01. 1917.
Stetka, Augustin	Himtlovic?	Bohême	29. 07. 1873.	sdt. 2e cl.	Souchez (France)	09. 05. 1915.
Styskal, Charles	Linz	Autriche	08. 11. 1870.	sous-lieutenant	Seddul Bahr (Turquie)	02. 05. 1915.
Sush, Aloïs	Parine	Bohême	03. 06. 1886.	sdt. 2e cl.	Souain (France)	28. 09. 1915.
Suttner, Joseph	Neudorf	Autriche	06. 11. 1879.	sdt. 2e cl.	Kremenista (Macédonie)	29. 10. 1916.
Szpunar, Hippolyte	Fauvour?	Autriche?	10. 08. 1893.	sdt. 2e cl.	Belloy-en-Santerre (France)	04. 07. 1916.
Tack, Valentin	Poczyn	Pologne	16. 03. 1892.	sdt. 2e cl.	Souain (France)	09. 10. 1915.
Teutsch, Charles François	Braşov/Brassó	Transylvanie	03. 12. 1871.	sergent	Oud Zem (Maroc)	27. 07. 1917.
Trimbitas, Victor	Pojorta/Posorta	Transylvanie	10. 04. 1887.	sdt. 2e cl.	Morto Bay (Gallipoli) (Grèce)	09. 04. 1915.
Uherek, Hugo Ferdinand	Cieszyn	Pologne	14. 11. 1875.	sergent	Foret d'Argonne (France)	27. 09. 1915.
Uhl, Louis	Innsbruck	Autriche	05. 06. 1886.	sdt. 2e cl.	Blida (Algérie)	13. 03. 1919.
Valduga, Dominique	Guckem?	Autriche?	? . ? . 1880.	sdt. 2e cl.	Bou Denib (Maroc)	18. 09. 1918.
Valentini, Vittorio	Tassino	Italie	30. 12. 1892.	sdt. 2e cl.	Frise (France)	16. 03. 1915.

Veclar, Henri	Vienne	Autriche	08. 07. 1886.	sergent-major	Cantigny (France)	05. 04. 1918.
Vek, Alois	Brandýsek	Bohême	25. 07. 1883.	sergent	Souain (France)	27. 09. 1915.
Vicker, Jean	Tarnouf?	Autriche	? . ? . 1894.	soldat	Marseille (France)	03. 12. 1916.
Viktoria, Joseph	Vienne	Autriche	10. 02. 1889.	sdt. 2e cl.	Rabat (Maroc)	24. 04. 1919.
Vitaeck, Joseph	Gurmind	Slovénie	26. 05. 1888.	sdt. 2e cl.	Berethonval (France)	09. 05. 1915.
Wacek dit Chazeau, Joseph	Rodal?	Bohême?	10. 01. 1890.	sdt. 2e cl.	Hangard (France)	26. 04. 1918.
Wachter, Joseph	Budapest	Hongrie	12. 09. 1887.	sdt. 1re cl.	Fès (Maroc)	01. 11. 1915.
Wagner, Charles François	Marburg	Autriche	20. 11. 1879.	adjudant	Souain (France)	27. 09. 1915.
Wellmann, Jean	Agnita/ Szentágota	Transylvanie	21. 03. 1889.	sergent	Kalkova (Serbie)	08. 12. 1915.
Widhalm, Léopold	Zellerndorf	Autriche	28. 10. 1877.	sdt. 2e cl.	Gaouz (Maroc)	09. 08. 1918.
Wirth, Arpad	Budapest	Hongrie	14. 06. 1881.	sdt. 2e cl.	Tazouta (Maroc)	08. 07. 1917.
Wittmann, Charles	Vienne	Autriche	09. 07. 1878.	sdt. 2e cl.	Colomb-Béchar (Algérie)	14. 06. 1916.
wrabl, François	Trachenburg	Autriche	29. 03. 1879.	sdt. 2e cl.	Cachy (France)	02. 05. 1918.
Wunsch, François	Vienne	Autriche	28. 04. 1887.	sdt. 2e cl.	Bou Anker (Maroc)	12. 10. 1919.
Zabolotony, André	Nourts?	Autriche?	? . ? . 1884.	sdt. 2e cl.	Nîmes (France)	11. 02. 1917.
Zajic, Charles	Oléhan? (Oleh?)	Ukraine?	25. 10. 1889.	sdt. 2e cl.	Souain (France)	17. 10. 1915.
Zanon, Albert Ulrich	Budapest	Hongrie	12. 07. 1885.	sdt. 2e cl.	Gaouz (Maroc)	09. 08. 1918.
Zegarmisztz, Ladislas	Cracovie	Pologne	24. 01. 1893.	sdt. 2e cl.	Mascara (Algérie)	26. 11. 1914.
Zendri, Louis	Vastiria?	Autriche?	23. 01. 1887.	sdt. 2e cl.	Gentelles (France)	26. 04. 1918.
Zon, Antoine	Lipinki Łużyckie	Pologne	05. 06. 1885.	sdt. 2e cl.	Beni Mellal (Maroc)	05. 11. 1916.
Zupon, Johou	Priava?	Bohême	28. 07. 1887.	sdt. 2e cl.	Taza (Maroc)	28. 05. 1915.

Les membres hongrois des Forces françaises libres décédés pendant leur service

*The Hungarian members of the Free French Forces who died during
their service*

Krisztián Bene

Université de Pécs, Pécs
benekrisztian@yahoo.fr

RÉSUMÉ

Après la défaite écrasante de l'armée française subie en 1940, une poignée de citoyens français, de soldats coloniaux et de volontaires étrangers décident de continuer la lutte contre les puissances de l'Axe dans les rangs des Forces françaises libres sous les ordres du général Charles de Gaulle. Parmi ces combattants particuliers, on trouve également des engagés hongrois (environ 150 personnes) vivant en France ou ailleurs qui décident de servir sous le drapeau de la France libre. Ces hommes et femmes sont présents dans les unités militaires régulières, au sein de la Résistance intérieure gaulliste et dans les rangs de l'administration. Cependant, ce service volontaire coûte cher : un grand nombre de volontaires meurent pour la cause française. Par le biais de cet article, nous nous donnons pour objectif de présenter les membres de ce groupe spécial, leur activité et surtout ceux parmi eux qui ont perdu la vie pendant ce service extraordinaire.

Mots-clés : Seconde Guerre mondiale, Forces françaises libres, volontaires hongrois, Résistance française, personnes décédées.

ABSTRACT

After the crushing defeat of the French army suffered in 1940, a handful of French citizens, colonial soldiers and foreign volunteers decided to continue the fight against the Axis powers in the ranks of the Free French Forces under the command of the general Charles de Gaulle. Among these individual fighters, there are also Hungarian volunteers (about 150 people) living in France or elsewhere who decide to serve under the flag of Free France. These men and women are present in regular military units, within the Gaullist Internal Resistance and in the ranks of the administration. However, this voluntary service is expensive: several volunteers died for the French cause. Through this article, we intend to present the members of this special group, their activity and

especially those among them who lost their lives during this extraordinary service.

Keywords: Second World War, Free French Forces, Hungarian volunteers, French Resistance, deceased persons.

Introduction

Bien que la France et la Hongrie se trouvent dans deux camps militaires opposés pendant la Seconde Guerre mondiale, d'une manière paradoxale, les relations bilatérales ne subissent pas une détérioration particulière lors du conflit. Étant donné que la France est obligée de signer un armistice avec l'Allemagne (et l'Italie) en juin 1940 et la Hongrie n'entre en guerre contre l'Union soviétique qu'en juin 1941, les deux États ne se confrontent pas officiellement (Sipos 1997, pp. 542-548). Les rapports entre les deux pays sont plutôt caractérisés par une certaine neutralité, car tous les deux sont dans le sillage de l'Allemagne nazie et leurs chefs d'États sont des anciens militaires, le maréchal Philippe Pétain et l'amiral Miklós Horthy, qui dirigent des régimes autoritaires. Dans de telles conditions, les relations dans le domaine culturel sont intenses, surtout sous l'influence du rayonnement culturel français traditionnel, car un grand nombre d'ouvrages littéraires et cinématographiques français voient le jour en Hongrie pendant le conflit (Müller 2005, pp. 270-272).

Étant donné cette situation particulière, les armées des deux pays n'ont ni la possibilité ni l'intention de réaliser une coopération étroite dans le domaine militaire. En même temps, certaines personnes d'origine hongroise se trouvant en France optent pour le service dans les rangs des forces armées régulières ou irrégulières françaises contre l'envahisseur de leur nouvelle patrie. Par conséquent, un certain nombre de Hongrois luttent dans les rangs de l'armée française en 1939-1940 et plusieurs centaines de leurs compatriotes participent à l'activité de la Résistance française. De notre point de vue, la contribution des engagés hongrois des Forces françaises libres aux efforts de guerre de la France libre de 1940 jusqu'à la fin de la guerre est la plus intéressante, car l'activité et les pertes de ces volontaires sont peu connues par les historiens des deux pays.

Dans les pages qui suivent, nous tâcherons de présenter les personnes hongroises ayant fait partie de ces relations militaires franco-hongroises et de décrire les caractéristiques des volontaires étant décédés pendant ce conflit meurtrier.

Les Hongrois dans les forces armées françaises régulières et irrégulières

Pendant l'entre-deux-guerres, on trouve une diaspora hongroise relativement importante en France qui compte environ 50.000 personnes selon des sources fiables (Janicaud 2009, pp. 131-132). Cette communauté composée majoritairement d'ouvriers et comptant un certain nombre de personnes d'origine juive accueille avec enthousiasme la déclaration de guerre. En conséquence, beaucoup de Hongrois s'engagent dans les forces armées françaises, tandis que les émigrés d'origine hongroise ayant déjà obtenu la citoyenneté française sont mobilisés par les autorités françaises (Filyó 1986, pp. 52-53). Concernant le nombre de ces militaires magyarophones, il y a différentes estimations, selon lesquelles 3 000, voire 6 000 Hongrois auraient servi dans l'armée française, surtout dans les rangs des régiments de marche de la Légion étrangère (Bajomi Lázár 1984, p. 104). D'après nos recherches effectuées dans les archives françaises, leur nombre réel est autour de 2.000, car autant de personnes d'origine hongroises ont pu être identifiées dans les documents consacrés aux membres étrangers des forces armées françaises (MS UEVACJ-EA MDLX-1 – MDLX-18).

Les unités comportant ces Hongrois (avec des volontaires d'autres nationalités) sont déployées dans le nord de la France au printemps 1940 contre l'offensive allemande. Malgré leur combat acharné, elles sont submergées par l'ennemi en supériorité numérique et technique. Par conséquent, ces formations sont majoritairement anéanties lors de la campagne, leurs membres ayant été tués ou faits prisonniers (Mahuault 2013, pp. 207-301).

Les Hongrois sont également présents dans la Résistance intérieure. Attachés aux idéologies de gauche, beaucoup de membres de la diaspora hongroise participent aux actions clandestines de la Résistance contre l'Occupant allemand (Schkolnyk-Glangeaud 1990, p. 30). En été 1943, on établit le *Mouvement pour l'indépendance hongroise* (MIH) pour regrouper tous les résistants hongrois se trouvant en France. Le nombre

des membres actifs de ce réseau clandestin est estimé à 1.000 personnes qui participent régulièrement aux opérations armées de la Résistance, par exemple la libération de Paris en août 1944 (Filyó 1986, pp. 61-66).

En automne 1944, le MIH crée une unité régulière pour contribuer à la libération de la France. Elle est constituée de 61 hommes commandés par László Marschall (ancien membre des Brigades internationales en Espagne) et porte le nom de Petőfi (d'après le poète révolutionnaire Sándor Petőfi ayant joué un rôle important dans la révolution de 1848). Sans prendre parti effectivement aux combats, la troupe est démobilisée en automne 1945 avec les autres troupes internationales (Komját – Pécsi 1973, pp. 165-168).

Les membres hongrois des Forces françaises libres

Par rapport aux effectifs des membres des Forces françaises libres, on connaît plusieurs estimations basées sur des calculs incitant même à certains débats. Sans évoquer les détails de ceux-ci, de notre part, nous basons notre étude sur la méthodologie et les chiffres de Jean-François Muracciole, spécialiste reconnu de la question, qui identifie 70.000 Français libres parmi lesquels approximativement 3.000 viennent de l'étranger (Muracciole 2009, pp. 36-37) et représentent environ une cinquantaine de pays (Crémieux-Brilhac 2013, p. 708). Les groupes les plus nombreux sont ceux des Espagnols, des Polonais, des Belges et des Allemands. D'après ce recensement général des engagés, le taux de citoyens hongrois parmi les volontaires étrangers est insignifiant (Broche – Muracciole 2010, pp. 554-555).

Cependant, les recherches réalisées dans les archives militaires françaises contenant des listes détaillées sur les membres de la France libre modifient cette situation. D'après ces données, les Hongrois dans le mouvement du général de Gaulle sont au nombre de 149. Par conséquent, ils représentent environ cinq pour cent des engagés étrangers, ainsi, ce contingent occupe la 7^e place sur la liste des nations (SHD GR 16 P). Les informations accessibles à partir des dossiers individuels des volontaires des Forces françaises libres montrent que les engagés hongrois sont actifs dans trois domaines principaux au sein de la France libre. Une partie importante des engagés effectuent leur service dans les rangs des unités militaires régulières. Leur nombre est très élevé

dans la 13^e demi-brigade de la Légion étrangère (77 personnes), mais ils sont également présents dans d'autres unités (2^e division blindée, régiment de marche du Tchad, etc.) de l'armée de terre. À l'inverse, leur nombre est très réduit dans les deux autres armes traditionnelles (la marine et l'armée de l'air) de la France libre. Le deuxième domaine où un certain nombre de Hongrois sont présents, c'est la Résistance intérieure gaulliste sur le territoire de la métropole. Au sein des groupes clandestins actifs en France, l'activité hongroise est relativement importante, mais sporadique, car les citoyens hongrois ayant rallié le mouvement du général de Gaulle ne se trouvent pas dans les rangs d'une unité nationale. En troisième lieu, il faut mentionner les volontaires hongrois ayant des missions administratives au sein de la France libre comme secrétaires, chauffeurs, médecins, etc. (SHD GR 16 P).

Vu le nombre important de Hongrois au sein de la 13^e demi-brigade de la Légion étrangère, il semble opportun de retracer le parcours de cette troupe remarquable pendant le conflit. Créée en février 1940, l'unité livre ses premiers combats en Norvège et contribue à la prise de la ville de Narvik. Ensuite, elle rentre en France en juin pour participer à l'établissement d'un réduit breton, mais cette mission se révèle impossible en raison de la progression des troupes allemandes. Par conséquent, les survivants de la demi-brigade se déplacent en Grande-Bretagne (SHD GR 12 P 81. Bref historique de la 13^{ème} demi-brigade de Légion Etrangère, pp. 1-19). En répondant à l'appel du 18 juin du général de Gaulle, plus de la moitié des légionnaires (900 hommes sur 1 619) rallient enfin la France libre (SHD GR 34 N 318. Citations. Fiche du lieutenant Cléménçon du 25 février 1941, pp. 1-3). Fin septembre 1940, la troupe participe à l'opération *Menace* contre Dakar, ensuite, à la campagne du Gabon et au ralliement de la région à la France libre (Comor 1988, 114-118). Au printemps 1941, dans les rangs de la Brigade française d'Orient, elle lutte en Érythrée contre l'armée italienne (AN 72 AJ 238. L'origine du recrutement et des motivations des Forces françaises libres, p. 8.). En été, l'unité apporte son concours à la campagne de Syrie et prend Damas le 21 juin (Porch 1994, pp. 548-550). Après ces opérations, la 13^e DBLE est attachée à la Brigade Française Libre et déployée en Libye en 1942. Placée à Bir Hakeim, elle défend sa position du 27 mai au 10 juin 1942 contre les troupes allemandes et italiennes. Elle se couvre de gloire lors de la bataille, puis, réalise une sortie qui est un succès complet

(Koenig 1971, p. 395). Sa participation dans la seconde bataille d'El Alamein n'est pas particulièrement remarquable, mais contribue à la victoire alliée (Churchill 1989, p. 156). Début 1943, les bataillons légionnaires sont intégrés à la 1^{re} brigade de la 1^{re} division française libre récemment créée. Ils n'ont qu'un rôle éphémère dans la campagne de Tunisie en luttant contre les troupes allemandes et italiennes. Du 6 au 13 mai, la 1^{re} DFE attaque les positions tenues par la division Trieste et la 90^e division d'infanterie légère allemande jusqu'à la capitulation des forces de l'Axe (Vincent 1983, pp. 333-335). Ensuite, l'unité légionnaire est déployée sur la péninsule italienne en 1943 et dans la métropole lors de la libération du pays en 1944-1945 (SHD 12 P 81. Historique, 3).

Pendant la guerre, la demi-brigade perd 882 hommes sur 2 305, ainsi un tiers de ses effectifs disparaît (sans compter les blessés qui sont deux fois plus nombreux) (Comor 1988, pp. 360-361). Ce chiffre particulièrement élevé expliquera les pertes importantes des Hongrois dont une grande partie servait dans les rangs de l'unité (voir ci-dessous).

Les Hongrois décédés

Pendant le conflit, les Français libres perdent 3.200 personnes ce qui correspond à un taux de perte de 7 pour cent. Si l'on observe les pertes des volontaires étrangers ayant servi dans les rangs des Forces françaises libres, on y trouve 170 morts, c'est-à-dire un taux de perte de 6 pour cent. Dans le cas des membres hongrois de cette armée, 17 personnes sont mortes pendant la guerre selon les données disponibles. Ce chiffre correspond à un taux de perte de 11 pour cent qui est presque le double des proportions présentées ci-dessus. Par conséquent, on peut constater que les Hongrois engagés dans les unités combattantes de la France libre ont lourdement payé le prix de leur engagement.

D'après l'analyse des données concernant les Hongrois décédés (voir l'annexe), ces pertes sont fortement liées à l'activité des unités militaires dans lesquelles les Hongrois ont effectué leur service. L'écrasante majorité de ces personnes (13 hommes) se trouvent dans les rangs de la 13^e demi-brigade de la Légion étrangère, tandis que seulement quatre hommes servent dans d'autres formations (ou leur appartenance militaire est inconnue). Les membres hongrois des Forces françaises libres ayant sacrifié leur vie lors du conflit sont surtout des légionnaires

qui font partie de la seule unité de la Légion étrangère ayant rallié le mouvement du général de Gaulle. Cette formation participe à toutes les opérations de grande envergure de la France libre (pour en savoir plus sur l'histoire de leur unité, voir ci-dessus) et paye cher pour les victoires remportées sur le champ de bataille. Cela explique les dates et les lieux des décès, car la plupart sont liés aux grandes batailles menées par l'unité légionnaire : 3 hommes en Syrie en 1941, 3 hommes en Afrique du Nord en 1942, 2 hommes en Afrique du Nord en 1943 et 9 hommes en 1944-1945 en Europe. Le motif du décès est également connu dans le cas de 12 personnes : 7 soldats ont été tués par l'ennemi, 2 sont morts du fait des blessures subies antérieurement (probablement lors des combats), 2 sont morts en raison des maladies et une personne a subi un accident mortel.

D'après l'analyse des dates d'adhésion de l'ensemble des engagés hongrois, on peut distinguer quatre périodes de ralliement : l'été 1940, l'été 1941, une longue période en 1942 et la première moitié de 1943. La majorité des adhésions ont lieu lors de la naissance de la France libre en juillet 1940, car les membres de la 13^e demi-brigade de la Légion étrangère se trouvant en Angleterre optent en nombre pour la France libre en 1940 (AN 72 AJ 238. L'origine du recrutement et des motivations des Forces françaises libres, p. 7). Les Forces françaises libres proposent la possibilité d'adhésion aux membres de l'armée du Levant après la campagne de Syrie dans laquelle des troupes vichystes et gaullistes s'affrontent. Environ 5 000 hommes, et parmi eux beaucoup de Hongrois, acceptent cette proposition (Broche – Muracciole 2010, pp. 554-555). En 1942, une série d'adhésions individuelles se produisent en faveur des groupes gaullistes résistants (FCDG. Les Membres des Forces françaises libres). Finalement, pendant les six premiers mois de 1943, une vague de désertions au sein des troupes françaises d'Afrique se réalise au profit des Forces françaises libres pendant la campagne de Tunisie où les troupes françaises libres et l'Armée d'Afrique combattent ensemble les armées allemande et italienne (Crémieux-Brilhac 2013, pp. 699-700). Ces tendances sont similaires, mais pas tout à fait identiques, dans le cas des 14 Hongrois décédés dont les données sont accessibles dans les dossiers. Une grande majorité d'entre eux (9 personnes) s'engagent en juillet 1940 à Londres, 3 personnes se rallient à la France libre en juillet 1941 en Syrie et au Liban tandis que 2 hommes optent pour les Français libres en 1943

en Afrique du Nord (notamment, en Tunisie et en Algérie). En 1942, il n'y a pas de ralliements qui caractérisent surtout les résistants de la métropole, ainsi ce phénomène ne concerne pas ces militaires luttant dans les colonies.

En ce qui concerne le grade de ces soldats (qui manque dans le cas seulement d'une personne sur notre liste), on peut constater que la plupart font partie des hommes de troupe, car 10 personnes se trouvent dans cette catégorie : 3 soldats de 2^e classe, 3 soldats de 1^{ère} classe, 3 caporaux et 1 caporal-chef. Parmi les sous-officiers, on trouve 5 personnes : 4 sergents et 1 adjudant. La liste est complétée par un seul officier subalterne, par un lieutenant. D'après ces données, on peut déjà esquisser les traits d'un groupe généralement moins instruit qui se trouve au bas de la hiérarchie militaire et lutte en première ligne en risquant (et en perdant) sa vie.

La date et le lieu de naissance de ces hommes sont également intéressants. Le premier fait surprenant est la diversité de l'âge des volontaires : le plus âgé est né en 1896 tandis que le plus jeune en 1922, ainsi la différence d'âge entre ces hommes est de plus de 25 ans. Si l'on calcule l'âge de ces militaires à partir de 1940 comme date de référence, on voit que 5 personnes ont entre 18 et 25 ans, 6 personnes entre 26 et 35 ans, 5 personnes entre 36 et 40 ans et 1 personne au-dessus de 40 ans. Leur âge moyen est de 32,3 ans, ainsi ces volontaires appartiennent à une tranche d'âge dont les membres sont considérés comme moins aptes pour la participation aux activités guerrières. Ce qui est également intéressant est que seulement 10 personnes sont nées en Hongrie. Trois autres personnes ont vu le jour en Yougoslavie (mais avant la Première Guerre mondiale quand les régions concernées faisaient partie de la Hongrie), deux sont nées en France (ils étaient probablement issus de la deuxième génération des familles hongroises ayant quitté leur pays natal) et il y a encore deux personnes issues d'autres pays (Allemagne et Égypte). Le cas de ce dernier est particulièrement intéressant, car son nom, Armenaj Seferian et son lieu de naissance égyptien ne sont pas liés à l'ethnie hongroise. En revanche, selon les données, sa nationalité est hongroise (ce qui peut être le résultat du mariage de ses parents ou d'une erreur d'enregistrement), mais, en l'absence d'informations supplémentaires, nous sommes obligés de croire aux ressources disponibles et de le considérer comme volontaire hongrois.

Étant donné que ces analyses ne peuvent transmettre que des informations générales sur ce contingent spécial, la présentation d'un de ses membres peut contribuer à une meilleure compréhension de l'activité de ces hommes. Ladislaw Teglas (sic) ou László Téglás en hongrois, fils de Lajos Téglás et Eszter Kajos, est né dans la commune de Nagysáp aux alentours de la ville d'Esztergom le 24 novembre 1913. Célibataire, il travaille comme cordonnier, sait conduire, parle allemand et italien (SHD GR 16 P 564132. Fiche N° 50146.). Il s'engage dans la Légion étrangère le 29 juillet 1936 à Lille. Il fait son instruction militaire au sein du 1^{er} régiment étranger d'infanterie, puis, il est rattaché au 4^e régiment étranger d'infanterie au Maroc en 1937. Le 26 février 1940, il passe à la 13^e demi-brigade de la Légion étrangère (SHD GR 16 P 564132. Fiche de renseignements, 1.). Il participe à la campagne de Norvège et est blessé par un éclat d'obus (SHD GR 16 P 564132. Fiche matriculaire N° 19204, 3.). Promu au rang de caporal le 28 mai et décoré par la Croix de Guerre, il est transféré en Grande-Bretagne où il rejoint la France libre. Il participe à la prise des territoires coloniaux français en Afrique équatoriale (SHD GR 16 P 564132. Fiche de renseignements, 1-2). Affecté au 11^e bataillon de marche le 6 janvier 1942, promu caporal-chef le 1^{er} septembre, il participe aux campagnes égyptienne, libyenne et tunisienne. Il est décoré par la Médaille Coloniale avec agrafe Lybie le 20 mars 1943 et est nommé sergent au titre de réserve le 1^{er} janvier 1944 (SHD GR 16 P 564132. Fiche de renseignements, 1-3). Il participe à la campagne d'Italie et est tué par l'ennemi dans la région de San Giorgio le 21 mai 1944 (SHD AC 21 P 158887).

Conclusion

La France libre a joué un rôle incontestable dans l'histoire française pendant la Seconde Guerre mondiale. Y compris pour les historiens spécialistes de l'époque il reste surprenant qu'une poignée de Hongrois eût également fait partie de cette force armée dirigée par le général de Gaulle. Bien évidemment, leur contribution à la victoire, comme à celle des Forces françaises libres, des forces alliées, fût plutôt symbolique, mais elle a coûté cher. Au total, plus de 10 pour cent des Hongrois servant sous le drapeau des Français libres ont sacrifié leur vie pour la France.

Par la présente étude, nous avons tenté d'esquisser les caractéristiques de ce contingent oublié de l'histoire du conflit. Malgré le fait que leur activité et leur origine soient pratiquement inconnues en France et en Hongrie, leur service fait partie de l'histoire des relations entre les deux pays, ainsi elle mérite d'être mieux connue. Selon nos espoirs, ces pages contribueront à une meilleure connaissance de ce chapitre de l'histoire européenne.

BIBLIOGRAPHIE

Archives :

Archives nationales.

72 AJ Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale. 238. Généralités.

Fondation Charles de Gaulle.

Les Membres des Forces françaises libres (18 juin 1940 - 31 juillet 1943). Liste-FFL.

Mémoire des Hommes.

UEVACJ-EA MDLX-1 – MDLX-18. Listes nominatives des volontaires étrangers engagés à servir la France entre le 1^{er} septembre 1939 et le 25 juin 1940.

Service Historique de la Défense, Division des archives des victimes des conflits contemporains, Caen (AC).

21 P 158887. Teglas, Ladislav.

Service Historique de la Défense, Vincennes (SHD).

GR 12 P 81. 13^{ème} demi-brigade de Légion étrangère.

GR 16 P. Dossiers individuels du bureau Résistance.

564132. Teglas, Ladislav.

GR 34 N 318. 13^e Demi-Brigade de la Légion étrangère.

Ouvrages :

BAJOMI LAZAR, Endre, 1984. *Tramontana. Magyar önkéntesek Franciaországban*. Budapest: Zrínyi.

BROCHE, François et MURACCIOLE, Jean-François, éd., 2010. *Dictionnaire de la France libre*. Paris: Robert Laffont.

CHURCHILL, Winston S., 1989. *A második világháború*. Budapest: Európa

COMOR, André-Paul, 1988. *L'Épopée de la 13^{ème} Demi-brigade de Légion étrangère 1940-1945*. Paris: Nouvelles Editions Latines.

CREMIEUX-BRILHAC, Jean-Louis, 2013. *La France Libre. De l'appel du 18 Juin à la Libération*. Paris: Gallimard.

FILYO, Mihály, 1986. *Magyarok az európai antifasiszta ellenállási mozgalmakban*. Budapest: Móra.

- JANICAUD, Benjamin, 2009. Les missions religieuses au sein de l'immigration hongroise en France (1927-1940). In: *Cahiers de la Méditerranée*. Vol. 78, pp. 131-140.
- KOMJAT, Irén – PECSI, Anna, 1973. *A szabadság vándorai. Magyar antifasiszták Franciaországban 1934-1944*. Budapest: Kossuth.
- KŒNIG, Marie-Pierre, 1971. *Bir-Hakeim 10 juin 1942*. Paris: Robert Laffont.
- MAHUAULT, Jean-Paul, 2013. *Engagés volontaires à la Légion étrangère pour la durée de la guerre (E.V.D.G.) 1870-71, 1914-18, 1939-45*. Paris: Grancher.
- MÜLLER, Viktória, 2005. Betekintés az 1940-1944 közötti francia-magyar kapcsolatok történetébe. In: *Kutatási füzetek*. Vol. 12, pp. 268-282.
- MURACCIOLE, Jean-François, 2009. *Les Français libres. L'autre Résistance*. Paris: Tallandier.
- SCHKOLNYK-GLANGEAUD, Claude, 1990. Les échanges culturels dans les milieux sympathisants communistes hongrois en France de 1936 à 1946. In: *Cahiers d'études hongroises*. Vol 2, pp. 27-33.
- SIPOS, Péter, éd., 1997. *Magyarország a második világháborúban. Lexikon A–Zs*. Budapest: Petit Real.
- PORCH, Douglas, 1994. *La Légion étrangère 1831-1962*. Paris: Librairie Artheme Fayard.
- VINCENT, Jean-Noël, 1983. *Les Forces françaises dans la lutte contre l'Axe en Afrique. Les Forces françaises libres en Afrique 1940-1943*. Paris: Ministère de la Défense.

Annexe

Les données des Hongrois décédés

NOM	PRÉNOM	DATE DE NAISSANCE	LIEU DE NAISSANCE	ORIGINE	NATIONALITÉ	GRADE	ARMÉE	UNITÉ	DATE DE RALLIEMENT	LIEU DE RALLIEMENT	LIEU, DATE ET CAUSE DU DÉCÈS
ADY	Jean	le 5 avril 1902	France, Paris			caporal					le 2 juin 1942 accident
ALPARTHOMAS	Martin	le 29 mars 1922	Hongrie, Budapest		hongrois	2c	terre	13 ^e DBLE	juillet 1940	Londres	le 21 juin 1941 Dammas, ennemi
ARAK	Francois	le 9 novembre 1906	Hongrie		hongrois	2c	administr.	QG	juillet 1941	Liban	le 14 mai 1945 Braunschweig, maladie
BAKOS	Joseph	le 19 mars 1902	Hongrie, Bahadossalas Botaszalás	militaire	hongrois	sergent	terre	13 ^e DBLE	juillet 1940	Londres	le 26 octobre 1944 Ronchamp, ennemi
BALOGH	Georges	le 8 juin 1918	Hongrie, Budapest	étudiant	hongrois	caporal	terre	Corps franc d'Afrique / RMT	janvier 1943	Algérie	le 28 novembre 1944 Mulhouse
BELA	Yvan	le 30 décembre 1896	Yougoslavie, Novi Sad	militaire	yougoslave	sergent	terre	13 ^e DBLE	juillet 1940	Londres	le 11 mai 1943
GUTMAN	Éméric	le 26 août 1918	Allemagne	militaire	hongrois	1c	terre	13 ^e DBLE	juillet 1941	Syrie	le 6 mars 1945
HOSZU	Laszlo	le 7 mai 1915	Hongrie, Tatabánya Tatabányai	militaire	hongrois	sergent	terre	13 ^e DBLE	juillet 1940	Londres	le 8 décembre 1944 Biteswiller, ennemi
JAGODICS	Jean	le 14 janvier 1903	Hongrie, Sugye Szuby	peintre décorateur	hongrois	caporal-chef	terre	13 ^e DBLE	juillet 1940	Londres	le 4 janvier 1940
KELENYI	Ladislás	le 27 juin 1913	Hongrie, Budapest	militaire	hongrois	sergent	terre	13 ^e DBLE	mai 1943	Tunisie	le 21 mai 1944 San Giorgio, blessure

NOM	PRÉNOM	DATE DE NAISSANCE	LIEU DE NAISSANCE	ORIGINE	NATIONALITÉ	GRADE	ARMÉE	UNITÉ	DATE DE RALLIEMENT	LIEU DE RALLIEMENT	LIEU, DATE ET CAUSE DU DÉCÈS
KELENYI	Ladislás	le 27 juin 1913	Hongrie, Budapest	militaire	hongrois	sergent	terre	13 ^e DBLE	mai 1943	Tunisie	le 21 mai 1944 San Giorgio, blessure
KOCSIS	Imre	le 3 novembre 1910	Hongrie, Bala-tonederics	militaire	hongrois	adjudant	terre	13 ^e DBLE	juillet 1940	Londres	le décembre 1944 Thann, ennemi
NAGY	Antoine	le 20 mai 1902	Hongrie, Ose-kovo Eszék			1c	terre	13 ^e DBLE			le 1 ^{er} mars 1945 Coulommiers, maladie
NEUMANN	Tibor	le 6 février 1912	Yougoslavie, Krizsvc Körös (Križevci, HR)								le 25 avril 1941 Ismailia, Egypte
SEFERIAN	Armenaj	le 1 ^{er} janvier 1922	Egypte		hongrois	2c	terre	13 ^e DBLE	juillet 1941	Syrie	le 24 octobre 1942 Nag Hala, Egypte, ennemi
SZABO	Etienne Michel René	le 4 mars 1910	France, Marseille	militaire	français	lieutenant	terre	13 ^e DBLE	juillet 1940	Londres	le 24 octobre 1942 Himeimat, ennemi
TEGLAS	Ladislás	le 23 novembre 1912	Hongrie, Nagysap Nagysáp		hongrois	caporal	terre	13 ^e DBLE	juillet 1940	Londres	le 21 mai 1944 San Giorgio, ennemi
TOTH	Pierre	le 11 juillet 1900	Hongrie, Rismys-Zallas			1c	terre	13 ^e DBLE	juillet 1940	Londres	le 19 avril 1941 Enghèrre, blessure

Nature morte ou vivante ? Lapins et lièvres morts dans la peinture de Chardin¹

Still life or living nature? Dead rabbits and hares in Chardin's painting

Katalin Bartha-Kovács

Université de Szeged, Szeged
kovacska@lit.u-szeged.hu

RÉSUMÉ

La nature morte est un genre pictural dont le nom français fait directement allusion à la mort. Cette étude vise à examiner une catégorie de tableaux appartenant à ce genre : les peintures de Jean Siméon Chardin mettant en scène le gibier mort. L'art de Chardin s'éloigne à bien des égards des natures mortes décoratives d'Alexandre François Desportes ou de Jean-Baptiste Oudry. Lors de l'examen des toiles de Chardin, nous esquisserons quelques pistes de réflexion en rapport avec sa touche singulière. Dans les tableaux du peintre, l'expression « nature morte » retrouve en effet son plein sens : la mise en scène des cadavres d'animaux – en particulier ceux du lapin ou du lièvre mort – inspire au spectateur un sentiment de fragilité de l'être, renouant de ce fait avec la tradition des Vanités.

Mots-clés : Chardin, nature morte, gibier mort, lapin, lièvre.

ABSTRACT

Still life is a pictorial genre the French name of which includes a direct allusion to death. This paper aims to examine one category of paintings belonging to this genre: the works of Jean Siméon Chardin featuring dead game. Chardin's art differs in many respects from the decorative still lifes of his contemporary painters like Alexandre-François Desportes or Jean-Baptiste Oudry. When examining Chardin's paintings, we propose some reflections on the painter's touch. In the artist's paintings, the expression "still life" gains its complete meaning: the display of animal corpses – out of which we focus on those of the

¹ Le présent texte s'inscrit dans le projet scientifique du Ministère hongrois de l'Innovation et de la Technologie (NKFIH, projet n° 134719), intitulé « Communication esthétique en Europe (1700-1900) ».

dead rabbits or hares – gives the viewer a sense of the fragility of existence and thus revives the tradition of the Vanities.

Keywords: Chardin, still life, dead game, rabbit, hare.

Introduction

La nature morte est un genre pictural dont le nom français comporte une allusion toute directe à la mort. Cependant, les images relevant de ce genre n'inspirent généralement pas de sentiments funestes au spectateur : bien au contraire, la plupart d'entre elles, telles les natures mortes aux fruits ou aux fleurs, charment ses yeux, par la représentation des objets de la nature harmonieusement disposés dans l'espace de la toile. Les compositions qui mettent en scène le gibier mort, entouré de différents accessoires de la chasse, représentent un cas particulier au sein des natures mortes. C'est cette catégorie de tableaux que l'on visera à examiner, à l'exemple des peintures de Jean Siméon Chardin (1699-1779). Nous tâcherons de montrer, d'une part, que l'art de Chardin s'éloigne à bien des égards des natures mortes décoratives de ses prédécesseurs français excellant dans la peinture animalière, tels Alexandre-François Desportes (1661-1743) ou Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)². D'autre part, nous mettrons en lumière l'évolution à l'intérieur même de l'œuvre de l'artiste, en analysant quelques-unes de ses toiles au lapin (ou au lièvre) mort.

Lors de l'examen de ces tableaux, c'est en soulignant la singularité de la touche du peintre que nous esquisserons quelques pistes de réflexion, en nous appuyant principalement sur les écrits de ses biographes contemporains. Nous proposerons, dans un premier temps, quelques réflexions liminaires au sujet du genre de la nature morte, tout en évoquant la peinture animalière. Nous envisagerons ensuite l'étude de quelques « trophées de chasse » de Chardin, ayant pour sujet le lapin ou le lièvre mort, pour essayer de relever leurs particularités. Ses toiles touchent le spectateur parce que la mise en scène des cadavres d'animaux, les dépouilles artistiquement disposées inspirent, grâce

² Il s'agit là en effet des dynasties de peintres : le fils de Jean-Baptiste Oudry, Jacques-Charles Oudry (1720-1778) est devenu peintre animalier à l'instar de son père, et il en va de même pour le fils d'Alexandre-François Desportes, Claude-François (1695-1774) ou son neveu, Nicolas Desportes (1718-1787).

à l'exécution supérieure du peintre, quelque peu paradoxalement, le sentiment de la vie, de la fragilité de l'être, et renouent alors avec la tradition des Vanités.

Questions de genre : nature morte et peinture animalière

Dans le contexte de la peinture de l'époque classique, la représentation de la mort implique, à côté des scènes de martyr (appartenant à la « grande peinture », la peinture d'histoire), aussi les Vanités. Ce type de nature morte allégorique fait allusion au passage inéluctable du temps : la Vanité montre des objets emblématiques (des richesses qu'il est vain de posséder), accompagnés parfois de personnages humains en méditation ou d'animaux ayant une signification symbolique. Au sein des natures mortes, il existe pourtant une catégorie qui renvoie tout directement à la mort : celle qui met au centre le gibier mort. Avant de nous pencher sur l'analyse des tableaux de Chardin, nous ne trouvons pas inopportun d'évoquer quelques idées générales au sujet du genre de peinture auquel appartiennent ses toiles au lapin ou au lièvre mort, car à l'époque classique, les tableaux ont été appréciés – et jugés – en fonction de leur genre.

Dans le cas des compositions au gibier mort, s'agit-il de la peinture animalière – ou de la peinture d'animaux, comme on désignait au XVIII^e siècle les tableaux dont le sujet principal était l'animal – ou plutôt, puisque les lapins ou lièvres sont présentés en tant que trophées de chasse, des natures mortes ? On ne peut parfois pas décider avec certitude le genre de ces toiles : il dépend en effet de la primauté accordée par le peintre à la nature morte ou à la peinture animalière (si le gibier mort est accompagné d'animaux vivants). Les peintures d'animaux peuvent englober plusieurs genres dont la nature morte et la scène de chasse. Mais les natures mortes peuvent quelquefois comporter aussi des animaux vivants : sur de nombreux tableaux flamands, des animaux domestiques (chiens ou chats) ou exotiques (singes ou perroquets) apparaissent en tant qu'éléments anecdotiques, gardant le gibier ou dégustant les victuailles³. Si le sujet principal des toiles au gibier

³ Bart Verschaffel conteste l'idée reçue de la définition traditionnelle de la nature morte, entendue au sens du « portrait fidèle d'objets agencés avec art » (Verschaffel 2007, p. 15).

mort est l'animal, puisqu'il est mort, ce ne sont pas des scènes animalières, et encore moins des portraits d'animaux, mais bien des natures mortes.

Mais qu'est-ce que la nature morte, qui se trouve dans un « dialogue entre le vivant et le non-vivant, entre nous et les choses, entre le présent et le passé, entre ce qui reste et ce qui n'est plus » (Bertrand Dorléac 2020, p. 7) ? La formule « nature morte », communément acceptée aujourd'hui pour désigner un genre pictural qui met en scène des objets immobiles, n'était pas en usage avant le XVIII^e siècle. À l'encontre de la langue française ou italienne où l'expression « nature morte » s'est finalement enracinée, les langues germaniques (le hollandais, l'anglais, l'allemand), ainsi que le hongrois utilisent les équivalents de la formule « nature silencieuse ». Celle-ci est sans doute plus poétique que la nature morte ; voire, elle évite la référence à la mort et insiste sur le silence émanant des objets immobiles de la nature. L'origine de cette expression est pourtant moins mystérieuse qu'elle ne le semble de prime abord : le terme « Stil-leven » provient en effet du jargon des ateliers néerlandais où le mot « leven » signifiait pour les apprentis tout simplement le modèle non vivant, autrement dit, la nature immobile (Sterling 1985, p. 42)⁴. Quant aux tableaux que l'on range aujourd'hui parmi les natures mortes, les catalogues des premiers Salons les désignent en général par les noms des objets figurant dans une composition concrète. L'hésitation terminologique marque encore la première moitié du XVIII^e siècle : la preuve en est la réception de Chardin à l'Académie, en 1728, dans la catégorie la plus modeste, celle des « peintres dans le talent des animaux et des fruits ». Dans ce qui suit, nous éclairerons brièvement les circonstances de la dévalorisation théorique de la peinture des objets.

Elle remonte à 1667, à la Préface aux *Conférences* de l'Académie, écrite par l'historiographe des Bâtiments du Roi, André Félibien. C'est dans cette Préface que se voit formulé le principe hiérarchique qui a déterminé aux siècles classiques l'appréciation des tableaux. Lorsqu'il range les artistes selon les sujets dont ils s'occupent, Félibien part de la catégorie tenue pour la plus basse, celle des sujets inanimés. En rapport avec le peintre spécialisé dans ce type de sujets, il affirme que « celui qui

⁴ L'expression française « nature morte » date de 1750, lorsque le critique d'art Baillet de Saint-Julien l'utilise pour la première fois dans sa *Lettre sur la peinture à un amateur* (Faré 1975, p. 270).

fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles » et « celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement » (Félibien 1996, p. 50). Les deux comparaisons contiennent des formules restrictives : la première suggère que le peintre qui *ne s'occupe que* des sujets de la nature inanimée est inférieur au paysagiste. La deuxième pose que le peintre des « choses mortes et sans mouvement » se trouve à un degré plus bas sur l'échelle hiérarchique que le peintre des animaux vivants car il montre sur sa toile la nature visible, ce qui ne nécessite pas le recours à son imagination. En tout cas, le mot « vivant », opposé aux « choses mortes et sans mouvement », renvoie au fait que la hiérarchie valorise le caractère animé du sujet. Si depuis la Préface de Félibien, les théoriciens d'art se réfèrent d'habitude à une hiérarchie des *genres*, il importe de souligner que dans ce texte de Félibien, il est question, en réalité, d'une hiérarchie des *sujets*, plus précisément des *peintres* qui traitent certains types de sujets.

L'âge d'or de la nature morte dans la peinture occidentale, le XVII^e siècle connaît la diversification des catégories de la représentation de la nature inanimée. Pour le développement de la nature morte française – à laquelle appartiennent donc les tableaux au gibier mort –, l'inspiration majeure vient des Écoles du Nord : l'art de Chardin se situe également dans ce sillage⁵.

Poil de lapin : anecdotes

Le lapin apparaît dans plusieurs contextes en rapport avec l'œuvre de Chardin. Tout d'abord, il figure dans l'anecdote racontée par l'ami du peintre, Charles-Nicolas Cochin. Dans son *Essai sur la vie de Chardin*, rédigé en 1780, Cochin rend compte en ces termes des « premières leçons que M. Chardin avait reçues de la nature », et qui l'avaient incité à poursuivre l'étude assidue de la nature visible (Iván-Szúr 2019) :

⁵ Charles Sterling souligne la différence entre le traitement des « trophées de chasse » par les peintres hollandais et flamands. Les premiers, tel Rembrandt, ne montrent qu'un nombre réduit d'animaux – qu'ils mettent en valeur par un éclairage dramatique –, alors que les œuvres des artistes flamands (tels Rubens ou Frans Snyders), qui sont souvent agrémentées d'animaux vivants, ont un caractère plus décoratif (Sterling 1985, pp. 51-54).

« Une des premières choses qu'il fit fut un lapin. Cet objet paroist bien peu important ; mais la manière dont il désiroit le faire le rendoit une étude sérieuse. Il vouloit le rendre avec la plus grande vérité à tous égards et cependant avec goust, sans aucune apparence de servitude qui en pût rendre le faire sec et froid. Il n'avait point encore tenté de traiter le poil. Il sentoit bien qu'il ne falloit pas penser à le compter ni à le rendre en détail » (Cochin 1875-1876, p. 8).

Si le ton anecdotique n'est point déplacé dans une biographie d'artiste, l'allusion au comptage des poils du lapin inspire au lecteur un léger sentiment d'ironie. Elle rappelle la pratique des artistes du Nord – flamands, mais surtout hollandais, surnommés péjorativement des peintres « de poil et de plume » – lors de leurs représentations d'animaux. L'anecdote du premier lapin qui a servi de modèle à Chardin se retrouve également chez l'autre biographe du peintre, Pierre-Jean Mariette. Ce biographe attribue le choix de la nature morte par le peintre au fait que celui-ci était conscient de ne pas pouvoir réussir dans le genre de la peinture d'histoire, faute de formation dans ce domaine. C'est dans ce contexte qu'il rapporte donc l'anecdote au sujet de l'animal – mais au lieu du lapin, il parle de lièvre : « On lui avait fait présent d'un lièvre ; il le trouva beau et il hazarda de le peindre. Des amis, à qui il montra ce premier fruit de son pinceau, en conçurent le plus favorable augure et l'encouragèrent de leur mieux » (Mariette 1853-1854, t. 1, p. 356).

Peu importe, en effet, si l'animal était un lapin ou un lièvre, la confusion entre ces deux espèces étant assez courante au XVIII^e siècle. L'anecdote racontée par les deux biographes nous ramène au terrain de légendes, dont l'intérêt réside dans les éléments laissés en suspens, qui les entourent d'un parfum de mystère. En rapport avec l'anecdote du lapin, deux moments retiennent l'attention : d'une part, son rôle initiateur dans la carrière artistique de Chardin et, d'autre part, sa considération comme un objet (un sujet pictural) qui paraît « bien peu important ». Par ailleurs, une formule semblable revient sous la plume de Mariette, mais dans un sens généralisant : il parle notamment des « objets inanimés et peu intéressants » du peintre que celui-ci représentait souvent, avant de se consacrer, à partir des années 1730, aux scènes de genre (Mariette 1853-1854, t. 1, p. 357). Le lapin (ou, en l'occurrence, le lièvre) mort serait donc un « objet » peu intéressant car relevant du registre de l'inanimé ?

Dans les « trophées de chasse » de Chardin, le corps de l'animal paraît étrangement vrai au spectateur, à tel point que l'on a l'impression d'être être en face de sa présence physique. [Illustration n° 1]



Jean Siméon Chardin : *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière*, vers 1730. Paris : Louvre⁶

⁶ Source de l'image :
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chardin,_lepre_morta_con_polvere_da_s_paro_e_borsa,_1730_ca..JPG#/media/File:Chardin,_lepre_morta_con_polvere_da_s_paro_e_borsa,_1730_ca._\(cropped\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chardin,_lepre_morta_con_polvere_da_s_paro_e_borsa,_1730_ca..JPG#/media/File:Chardin,_lepre_morta_con_polvere_da_s_paro_e_borsa,_1730_ca._(cropped).JPG)

En regardant le *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière* du Louvre, on est frappé par la grande vérité de la représentation de cet animal présenté en trophée. Devant un fond neutre et brunâtre, cette composition montre un grand lièvre de couleur rousse, suspendu à un clou, aux pattes écartées, et dont le ventre blanc est tourné vers le spectateur (Rosenberg 1979, p. 130). Celui-ci est saisi par le sentiment de voir un animal torturé. Les gouttes de sang bien visibles ne font que renforcer cette impression. La tête du lièvre repose sur une barre de pierre, et les accessoires de la chasse sont disposés à côté de son ventre.

À l'opposé des peintres du Nord (et, à leur instar, d'Oudry et de Desportes), Chardin ne vise pas un effet de trompe-l'œil, mais rend l'*ensemble* de son sujet dans sa matérialité : sa peinture ne crée l'illusion de la présence de l'objet représenté qu'à une certaine distance. Chardin a radicalement transformé la représentation du gibier mort et, en général, l'approche de la peinture : rendant visibles ses coups de pinceau, il suggère l'importance de la *touche* de l'artiste (Cohen 2004 ; Lajer-Burcharth 2018, pp. 87-94). À ce propos, on pourrait sans doute citer les salonniers, en premier lieu Diderot : il parle de la « largeur du faire » du peintre (Diderot 1984, p. 98), de son « faire rude et comme heurté » (Diderot 1984, p. 143), d'une technique « qui lui est propre » et au cours de laquelle « il se sert autant de son pouce que de son pinceau » (Diderot 1995a, p. 173). Concernant la méthode de travail de l'artiste, nous allons recourir, une fois de plus, au récit de Cochin. Ce biographe attribue au peintre un curieux mais éclairant monologue intérieur au sujet du premier lapin comme modèle à peindre :

« Voilà, se disoit-il à lui-même, un objet qu'il est question de rendre. Pour n'être occupé que de le rendre vray, il faut que j'oublie tout ce que j'ay vu, et même jusqu'à la manière dont ces objets ont été traités par d'autres. Il faut que je le pose à une distance telle que je n'en voye plus les détails. Je dois m'occuper surtout d'en bien imiter et avec la plus grande vérité les masses générales, ces tons de couleurs, la rondeur, les effets de la lumière et des ombres » (Cochin 1875-1876, pp. 8-9).

À en croire Cochin, c'est ainsi que Chardin aurait trouvé la méthode propre à traiter « toutes sortes d'objets immobiles ou de nature morte » – l'apparition de cette expression atteste qu'elle était déjà en usage dans le vocabulaire pictural de la fin du XVIII^e siècle – auxquels il « joignit les animaux vivants » (Cochin 1875-1876, p. 9). À l'observation exacte de la

nature s'ajoute le long processus de réflexion dont résulte la manière particulière du peintre. Selon le monologue intérieur rapporté par Cochin, Chardin doit s'éloigner de son objet autant qu'il n'en voit plus les détails (les poils), pour pouvoir le bien rendre⁷.

Entre vie et mort

À cet endroit se pose la question : quels facteurs auraient pu pousser le peintre à s'attacher à la représentation des animaux morts ? Comme tous les phénomènes, celui-ci peut être ramené à plusieurs raisons. De fait, Chardin a peint relativement peu d'animaux vivants. Les plus connus en sont probablement ceux qui figurent dans les deux magnifiques scènes de cuisine qui lui ont valu, en 1728, d'être agréé et reçu à l'Académie en tant que « peintre dans le talent des animaux et des fruits » : le chat de *La Raie* ainsi que le chien (et le perroquet, plus discret) du *Buffet* qui servent à animer ces scènes.

Cependant, les animaux vivants sont plus rares dans la production ultérieure du peintre. Quant aux raisons de leur rareté, les deux biographes de l'artiste y donnent une explication plausible. Cochin évoque que l'exécution de ses tableaux coûtait beaucoup de temps à Chardin qui « n'était pas laborieux » car il travaillait lentement, voire péniblement et d'après modèle, méthode en effet peu apte à saisir les animaux en mouvement (Cochin 1875-1876, p. 27). Mariette quant à lui évoque les craintes de l'artiste alors jeune, qui voulait éviter la concurrence avec Desportes et Oudry, les peintres officiels des chasses royales⁸. Chardin se détourne vite de l'imitation de la manière décorative de ces deux peintres évoqués, aussi bien que de la représentation des animaux vivants.

⁷ Selon René Démoris, pour rendre ses sujets inanimés, Chardin applique les principes de la « grande peinture », à savoir la subordination des détails à l'effet d'ensemble (Démoris 1991, p. 44).

⁸ Il craignit que « voulant essayer de peindre des animaux vivants, il ne demeurât trop au-dessous de MM. Desportes et Oudry, deux concurrents redoutables, qui avoient déjà pris les devants et dont la réputation étoit établie » (Mariette, 1853-1854, t. 1, p. 358). Jean-Baptiste Oudry, spécialiste des tableaux de chasse et des natures mortes, était reçu à l'Académie comme peintre d'histoire car il a présenté une nature morte allégorique comme morceau de réception. Pour l'analyse de l'art d'Oudry voir Démoris 2012.

Existe-t-il des *indices* de la mort repérables dans les tableaux de Chardin ? La fourrure des lapins ou lièvres n'est certainement pas un tel indice, elle renvoie davantage à l'apparence de la vie. En revanche, la disposition du gibier – suspendu par une patte (dans les tableaux de jeunesse) ou étendu (dans les toiles ultérieures) – fait partie de ces indices, ainsi que l'élimination des éléments anecdotiques et l'accent mis sur le corps de l'animal mort. Il en va de même pour l'éclairage et la présence des taches de sang qui émaillent surtout les tableaux provenant de la première période du peintre.

Si l'on revient à la composition au lièvre du Louvre, déjà évoquée, la mort de l'animal y apparaît d'une manière particulièrement agressive. La diagonale du corps du gibier suspendu s'y détache devant un fond sombre et – selon la légende du tableau – la disposition fait penser à une scène de crucifixion. Effectivement, cette toile suggère la violence de la mort : la tache de sang bien visible au ventre de l'animal attire l'attention du spectateur sur la brutalité de la mort du lièvre fraîchement tué. Puisque le peintre élimine tout détail superflu, le spectateur, qui se concentre sur la mise en scène du gibier mort, a le sentiment de voir une scène de martyre (Rosenberg 1979, p. 138)⁹. À part les effets de lumière, la disposition bien étrange – la tête et les pattes du lièvre montrées avec un effet de raccourci – renvoie aussi à la mort (Démoris 1991, p. 41). [Illustration n° 2]

⁹ Sarah R. Cohen argumente en faveur de l'interprétation de la peinture de Chardin au regard des théories matérialistes de son époque. Elle souligne l'accent mis sur la matérialité du sujet représenté (le corps de l'animal mort) par le peintre, conçu comme une « objection artistique » à la mécanisation (cartésienne) du corps de l'animal (Cohen 2004, p. 44).



Jean Siméon Chardin : *Lapin mort et attirail de chasse*, 1728-1729. Paris : Louvre¹⁰

Un autre exemple de cette première période des « trophées de chasse » est le *Lapin mort et attirail de chasse* du Louvre, contemporain à la toile au lièvre. Dans ce tableau, qui surprend par sa sobriété, le peintre n'a pas visé à rendre fidèlement l'anatomie du lapin, ni à montrer sa virtuosité par les effets de trompe-l'œil : la vérité de sa représentation réside ailleurs, dans l'effet de l'ensemble (Rosenberg 1979, p. 140). Le lapin est présenté devant un fond neutre quasi-abstrait, et son ventre

¹⁰ Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jean-Baptiste_Sim%C3%A9on_Chardin_-_Lapin_mort_et_attirail_de_chasse.jpg

blanc paraît une grande tache brillante. La suspension du lapin, ainsi que ses yeux ouverts suggèrent la vulnérabilité. [Illustration n° 3]



Jean Siméon Chardin : *Lapin mort avec chaudron de cuivre rouge, coing et de châtaignes*, vers 1735-1739. Stockholm : Nationalmuseum¹¹

À partir de 1733 environ, les lapins ou lièvres morts disparaissent pourtant du répertoire de Chardin pendant une vingtaine d'années, car le peintre abandonne les natures mortes au profit des scènes à figures. De cette période, on ne connaît que quelques rares tableaux de l'artiste mettant en scène le gibier mort dont le *Lapin mort avec chaudron de*

¹¹ Source de l'image : <https://uploads2.wikiart.org/images/jean-baptiste-simeon-chardin/rabbit-and-copper-pot.jpg>

cuivre rouge, coing et de châtaignes de Stockholm. Le grand lapin remplit l'espace de la toile qu'il coupe en deux. Le chaudron énorme à côté de l'animal suspendu semble disproportionné et ne fait que souligner la monumentalité de cette composition verticale où il n'y a aucun détail pittoresque (Rosenberg 1979, p. 246). Dans ce tableau, les taches de sang sont tout à fait bien visibles sur le sol, à côté du coing.

C'est entre 1750-1770 que le peintre retourne à son premier « talent », à des motifs privilégiés dans sa jeunesse dont le gibier mort. Mais il traite alors différemment la nature inanimée que dans ses œuvres réalisées entre 1729 et 1735 où le corps du lapin occupe la quasi-totalité de l'espace de la toile. Dans ses natures mortes plus tardives, il s'éloigne de la description minutieuse du corps des animaux, remplace la touche « heurtée » par une exécution plus lisse et accorde de plus en plus d'importance au vide autour des objets. Nous présentons, finalement, deux tableaux de cette dernière période, susceptibles d'illustrer l'évolution du style du peintre. [Illustrations n° 4 et 5]



Jean Siméon Chardin : *Un lapin, deux grives mortes et quelques brins de paille sur une table de pierre*, vers 1750. Paris : Musée de la Chasse et de la Nature¹²

¹² Source de l'image : <https://www.akg-images.fr/archive/Un-lapin--deux-grives-mortes-et-quelques-brins-de-paille-su-2UMDHUKPBLNW.html>



Jean Siméon Chardin : *Deux lapins, un faisan morts et une bigarade sur une table de pierre*, après 1750. Washington : National Gallery of Art¹³

Dans ses œuvres ultérieures, Chardin traite le sujet du lapin mort d'une manière nouvelle. Le changement majeur concerne la position du lapin. Il n'est plus suspendu par une patte traversée par un clou, mais présenté allongé sur une table de pierre. Il n'est plus seul, mais accompagné d'autres animaux morts, à plume : des grives ou d'un faisan au plumage magnifique. Les toiles comportent encore, respectivement, des brins de paille et une bigarade. Les couleurs brun chaud et orange dominent la tonalité des tableaux, et malgré les gouttes de sang visibles dans la composition, plus sobre, du Musée de la Chasse et de la Nature, on n'a pas l'impression de voir une image funeste. L'exécution a également changé : si dans les tableaux de sa première période, la manière de faire de Chardin est proche de celle de Rembrandt, les coups

¹³ Source de l'image : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41648.html>

de pinceau visibles disparaissent dans ses œuvres ultérieures, pour donner lieu à une exécution par masses¹⁴.

Dans ces deux tableaux, la mort apparaît d'une manière moins violente et les lapins sont peints avec beaucoup plus de tendresse que ceux de la première période des natures mortes de Chardin. Pierre Rosenberg a toutes les raisons de remarquer que la toile du Musée de la Chasse et de la Nature est moins un « trophée de chasse » qui met en scène « du gibier tué de frais qu'un hommage compatissant aux animaux morts » (Rosenberg – Temperini 1999, p. 124). Quant à la nature morte de Washington, elle présente une disposition semblable, même si sa tonalité est moins sombre. Mais l'attention du spectateur se concentre là aussi sur les animaux tués, et on ressent de la compassion à leur égard. Ce sont encore les mots de Pierre Rosenberg que nous citons à propos de cette toile : « Plus qu'un somptueux tableau de chasse tout à la gloire du tireur, il [Chardin] a voulu rendre un hommage discret et pudique aux victimes » (Rosenberg 1979, p. 301).

Hommage à Chardin, hommage au lapin

Comment interpréter, à la vue de ces tableaux si émouvants, l'anecdote rapportée par Diderot dans son *Salon de 1769* au sujet de la manière de travailler de Chardin ?

« Chardin est un si rigoureux imitateur de nature, un juge si sévère de lui-même, que j'ai vu de lui un tableau de *Gibier* qu'il n'a jamais achevé, parce que des petits lapins d'après lesquels il travaillait étant venus à se pourrir, il désespéra d'atteindre avec d'autres à l'harmonie dont il avait l'idée. Tous ceux qu'on lui apporta étaient ou trop bruns ou trop clairs » (Diderot 1995b, p. 45).

Le lapin serait-il, en quelque sorte, la métaphore de la fidélité au modèle, ou aurait-il un rôle symbolique au regard de l'œuvre du peintre ? Sa présence est en tout cas flagrante dans les tableaux de l'artiste, d'autant plus que cet animal a généré tout un discours critique abondant en anecdotes. Les deux citations de Pierre Rosenberg portant sur la

¹⁴ Au lieu des larges touches de sa première période qui ne sont pas fondues (et qui annoncent la technique des artistes « pointillistes »), Chardin accorde, vers 1755, une place plus importante aux reflets, aux transparences, à l'effet d'ensemble et au fondu des volumes (Rosenberg 1979, p. 295).

représentation du gibier mort par Chardin – conçu en tant que trophée, mais à l'hommage des victimes – nous rappelle une autre anecdote, bien plus tardive, qui concerne cette fois-ci l'art de la photographie. Dans son livre consacré aux photographies des champs de batailles du céramiste Andoche Praudel, la philosophe Baldine Saint-Girons évoque l'anecdote suivante, racontée par Praudel :

« Un jour, alors que je creusais le sol d'une grange pour la paver, j'ai mis au jour un lapin momifié, vieux de plus d'un siècle. Il avait encore ses moustaches, mais sa peau était toute parcheminée. On aurait dit Pompéi. Ses pattes étaient figées dans l'attitude de qui se débat désespérément. Renseignement pris, il s'est avéré que cette grange avait été la maison incendiée de mes arrière-grands-parents, dont le lapin était le dernier témoin. J'ai donc voulu le mouler, le cuire, le fondre » (Saint Girons 2013, p. 22).

Le lapin fossilisé, cet objet « peu important » avait également un rôle initiateur dans le devenir-artiste de ce céramiste. La découverte de ce lapin – baptisé « trophée » – dans le sol de sa grange a initié la carrière de Praudel : il voulait éterniser l'animal enfoui et l'a modelé en terre cuite. Le mot « trophée » qu'il invente pour désigner le lapin momifié exprime alors le rapport intime entre le présent et le passé, entre la vie et la mort.

Certes, on a déjà beaucoup écrit sur Chardin, on a déjà presque tout dit de son art. Ce n'est guère étonnant, vu que cet artiste était l'un des meilleurs peintres français de son siècle. Il est en tout cas significatif qu'un chapitre du livre de Charles Sterling, consacré à la nature morte, est intitulé « Le Siècle de Chardin ».

En guise de conclusion, nous tenons à remarquer que la disposition des tableaux de Chardin au gibier mort les rapproche des Vanités. Ses natures mortes s'adressent au regard du spectateur, elles lui inspirent du silence et du repos. On est touché par ses tableaux au lapin ou au lièvre parce qu'à travers le corps de l'animal mort, l'artiste expose tout le drame de l'existence d'un être vivant. Si le terme de vanité est entendu non pas au sens d'un genre pictural, mais au sens général et absolu, les « trophées de chasse » du peintre peuvent être conçus alors comme la métaphore de la finitude, de la disparition de toute chose, comme un rappel choquant et brutal de la fragilité de toute existence, animale ou humaine.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTRAND DORLÉAC, Laurence, 2020. *Pour en finir avec la nature morte*. Paris: Gallimard.
- COCHIN, Charles-Nicolas, 1875-1876 [1780]. *Essai sur la vie de Chardin*, publié par Ch. de Beaufepaire [en ligne]. [consulté le 8/10/2021]. Disponible sur : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/16442>
- COHEN, Sarah R., 2004. Chardin's Fur: Painting, Materialism, and the Question of Animal Soul. In: *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 38, n° 1, pp. 39-61.
- DÉMORIS, René, 1991. *Chardin, la chair et l'objet*. Paris: Adam Biro.
- DÉMORIS, René, 2012. Oudry : la violence sans histoire. In: J. Berchtold, R. Démoris, et C. Martin, C., eds. *Violences du rococo*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 117-142.
- DIDEROT, Denis, 1984. *Salons de 1759, 1761, 1763*. J. Chouillet, éd. Paris: Hermann.
- DIDEROT, Denis, 1995a. *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*. E. M. Bukdahl, M. Delon et A. Lorenceau, eds. Paris: Hermann.
- DIDEROT, Denis, 1995b. *Salons IV. Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, E. M. Bukdahl, M. Delon et A. Lorenceau, eds. Paris: Hermann.
- FARÉ, Michel, 1975. De quelques termes désignant la peinture d'objet. In: A. Châtelet, et N. Reynaud, eds. *Études d'art français offertes à Charles Sterling*. Paris: PUF, pp. 265-277.
- FÉLIBIEN, André, 1996 [1667]. Préface aux *Conférences*. In: A. Mérot, éd. *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Paris: ENSB-A, pp. 45-59.
- IVÁN-SZŰR, Zsófia, 2019. La réception de Jean Siméon Chardin au XVIII^e siècle : son éloge et son « genre ». In: T. Gyimesi et E. Szabolcs, eds. *Dispositifs & Transferts. Littératures et cultures en large et en travers*. Szeged: JATEPress, pp. 27-39.
- LAJER-BURCHARTH, Ewa, 2018. *The Painter's Touch: Boucher, Chardin, Fragonard*. Princeton: Princeton University Press.
- MARIETTE, Pierre-Jean, 1853-1854. *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, publiés d'après les manuscrits autographes par Ph. de Chennevières et A. de Montaignon, Paris: J.-B. Dumoulin.
- ROSENBERG, Pierre et TEMPERINI, Renaud, 1999. *Chardin*. Paris: Flammarion.
- ROSENBERG, Pierre, avec le concours de Salvini, Silvia, 1979. *Chardin 1699-1779*, Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- SAINT GIRONS, Baldine, 2013. *Les champs de bataille d'Andoche Praudel. De la photographie comme art des trophées*. Paris: Éditions Manucius.
- STERLING, Charles, 1985. *La nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Macula.
- VERSCHAFFEL, Bart, 2007. *Essai sur les genres en peinture : nature morte, portrait, paysage*, trad. par D. Cunin. Bruxelles: La Lettre volée.

Le Caravage, au service de la mort

Caravaggio at the service of death

Eszter Turai

Université de Szeged, Szeged
turaieszti@gmail.com

RÉSUMÉ

L'objectif de cette étude est d'analyser les représentations de la mort sur les toiles de Caravage. Nous mettons la notion de grotesque au centre de nos investigations et nous illustrons le lien qui existe entre la mort et le grotesque, en tant que qualité esthétique sur les tableaux suivants : *Le Martyre de Saint Matthieu* et *Judith décapitant Holopherne*. Nous analysons comment le grotesque apparaît dans les arts plastiques et montrons que les peintures en question représentent plusieurs aspects de la mort. Nous examinons comment et par quels moyens visuels la mort corporelle et spirituelle s'y manifeste.

Mots-clés : Caravage, grotesque, esthétique, mort.

ABSTRACT

The aim of this study is to demonstrate the representations of death on Caravaggio's paintings. This study is based on the concept of grotesque being interpreted as an aesthetic notion with the aim of analyzing the two paintings: *The Martyrdom of Saint Matthew* and *Judith Beheading Holofernes*. We analyze the ways the grotesque is represented in plastic arts and show that the paintings represent several aspects of death. We examine how and by what visual means the physical and spiritual death manifest themselves.

Keywords: Caravaggio, grotesque, aesthetics, death.

1. Introduction

L'objectif de cette étude est de présenter les manifestations de la mort sur la base de la représentation de quelques scènes bibliques représentées par Le Caravage. On fonde notre analyse des tableaux sur la catégorie esthétique du grotesque. Pour ce faire, nous nous appuyons

sur le *Vocabulaire d'esthétique* concernant la notion esthétique de grotesque et l'analyse des peintures est basée sur plusieurs études.

Nous commencerons par la présentation brève de quelques épisodes tirés de l'histoire de la vie du peintre et donnerons des renseignements aussi sa personnalité réputée violente et capricieuse. La présentation de sa vie nous semble indispensable pour comprendre profondément son art. La démarche de l'étude est la suivante : nous proposons d'abord une image de la vie du peintre et de la façon dont elle a créé son style artistique singulier. Nous recourons au terme « grotesque » comme concept esthétique sur lequel reposera l'analyse des peintures.

Nous voudrions répondre aux questions suivantes : Comment le peintre représente-t-il la mort, telle qu'elle est représentée par l'artiste ? Le grotesque est-il un concept essentiel au sujet de la mort ? Quelles sphères esthétiques retrouve-t-on dans les peintures du Caravage ?

2. La vie et la personnalité du Caravage

Nous trouvons pertinent de présenter brièvement la vie du peintre au centre de notre étude ce qui facilite, nous semble-t-il, la compréhension de ses toiles mettant en scène la mort. Il s'agit de Michelangelo Merisi da Caravaggio, de son nom abrégé en français Le Caravage. Il est né le 28 septembre en 1573 à Milan est mort le 18 juillet 1610 à Porto Ercole. Selon Philip Sohm, les biographes du Caravage ont changé leurs histoires sur le peintre qui servent à caractériser la vie et la personnalité de celui-ci d'une manière adéquate (Sohm 2002, p. 449). Bien que les biographies puissent influencer les interprétations des peintures, mais les peintures arrivent à aussi changer notre manière de comprendre la vie d'un artiste, au moins c'était l'objectif des biographes de XVII^e siècle (Sohm 2002, p. 449).

Nous passons par la suite à la présentation de la vie du peintre « maudit ». Caravage est issu d'une famille de la petite bourgeoisie et il part pour Rome à l'âge de seize ou dix-sept ans (Dervaux 2006, p. 496). Après peu de temps, il se fait remarquer par quelques mécènes influents à cause de son style particulier (Dervaux 2006, p. 496). Avant de

présenter son art et son style, nous voudrions brièvement mentionner quelques détails déterminants de la personnalité du peintre qui servent à expliquer aussi son style. Il y a en effet une dualité extrême dans sa personnalité parce que deux personnages différents s’y cachent : le premier est le peintre réussi qui se comporte comme un gentilhomme parfait parmi les aristocrates et les chefs ecclésiastiques, qui s’entoure de protecteurs et de collectionneurs de haut rang, des commanditaires qui lui confient la création de tableaux. À l’inverse, le second personnage du peintre est un casse-cou brutal, agressif et toujours prêt à se quereller, à se battre. Ces deux « personnages » pouvaient néanmoins cohabiter dans sa personnalité vu que le peintre s’adaptait à tous les milieux (Dervaux 2006, p. 497). Mais il est aussi connu pour être un criminel : après plusieurs violences commises, il se bat en duel avec Ranuccio Tomassoni da Terni qui tombe mort sur le coup et le peintre est blessé à la tête (Dervaux 2006, p. 496). À cause de cet incident, il est condamné à quitter Rome et passe ses dernières années en exil, à Naples, à Malte, mais également à autres villes : en Sicile, à Syracuse, à Messine et à Palerme.

En ce qui concerne son classement a des courants artistiques, il est un peintre exceptionnel de la période maniériste et aussi baroque. Dans l’œuvre intitulé *Détruire la peinture* de Louis Marin, nous lisons que Caravage « était venu au monde pour détruire la peinture », phrase que nous trouvons éclairante (Marin 1997, p. 11). Les tableaux du peintre abondent en scènes féroces, agressives et violentes. Ses adeptes, qui s’appellent « les Caravaggisti », forment un groupe s’inspirant du style et de la méthode du Caravage. Les caractéristiques du travail de ce groupe sont qu’ils mettent l’accent sur la lumière et l’obscurité et qu’ils suivent le peintre qui a parfait la virtuosité de la maîtrise du clair-obscur. Au lieu d’approfondir dans les fondements du dessin, ils mettent l’accent sur les couleurs (Marin 1997, p. 12).

Le peintre est souvent considéré comme précurseur, ayant contribué aux mouvements artistiques suivants : du naturalisme et du réalisme. Il préfère choisir des lieux fermés et obscurs afin d’augmenter l’effet de lumière sur ses peintures (Marin 1997, p. 13). Caravage n’a jamais insisté sur la copie de la nature, pourtant, on lit dans le texte de Marin :

« Il s'est rendu esclave de la nature et non pas imitateur de belles choses. Il n'a pas représenté ce qui lui paru devant les yeux s'y est conduit avec si peu de jugement qu'il n'a ni choisi le beau, ni fui ce qu'il a vu de laid. Il a peint également l'un et l'autre » (Marin 1997, p. 13).

Cette citation met en évidence le talent et l'originalité du peintre dans la mesure où son art laisse place non seulement à la représentation du beau mais aussi celle du laid. Nous pouvons en déduire que Caravage compte parmi les peintres exceptionnels de l'époque baroque et qu'il aura une forte influence sur les peintres à venir.

Nous passons à l'étude du cadre théorique et esthétique de la peinture de Caravage, qui est le concept « grotesque ». Il nous aidera à expliquer et à analyser les tableaux du peintre.

3. Le concept de « grotesque »

Nous nous appuyerons ici sur le concept de « grotesque » pour analyser et comprendre les peintures du Caravage. D'après le *Vocabulaire d'esthétique*, le concept a deux sens. Le premier vient du terme italien « grottesco, de grotte » et constitue une catégorie esthétique liée au maniérisme. Les mots « grottesco » et « grotta » signifient « souterrain », en référence à la caverne où des peintures étranges et surprenantes ont été faites par les hommes préhistoriques. Le sens du terme s'est étendu et le concept a pris des sens nouveaux ; « la sphère du comique, la sphère du fantasque, la sphère du bizarre et du pittoresque » (Souriau 2004, pp. 810-811). Parmi ces éléments de définition, nous accordons une attention particulière aux sphères « du fantasque » et « du bizarre ». En effet, toujours selon le même dictionnaire, la définition du « fantasque » est liée à l'imagination capricieuse jouant librement avec les proportions du réel, exagérant tel ou tel élément et créant des formes imprévues (Souriau 2004, pp. 810-811). Le terme « grotesque » implique ainsi des motifs décoratifs de feuillages, fleurs, fruits, et animaux réels ou fantastiques. La sphère du « bizarre » est définie comme quelque chose d'être insolite où le comique devient du cocasse et la drôlerie se teinte de quelque « extravagance » (Souriau 2004, p. 811).

Nous voudrions utiliser ce concept afin de démontrer les détails qui suggèrent les deux types évoqués comme piliers du « grotesque ». Après avoir défini le concept de grotesque, nous passons à l'analyse de deux peintures créées par Caravage : *Le Martyre de Saint Matthieu* et *Judith décapitant Holopherne* (connue également sous le nom de *Judith et Holopherne*).

4.1. Le Martyre de Saint Matthieu

Cette peinture se trouve actuellement dans la chapelle d'enterrement du cardinal Matteo Contarelli, de l'église de San Luigi dei Francesi à Rome. Ce tableau est une des premières commissions du jeune Caravage, et où son protecteur, le cardinal Del Monte, est intervenu pour confier cette tâche au peintre.

Le Martyre de Saint Matthieu est placé au bas-côté dans la chapelle, ainsi sa position contribue à intensifier les expressions des visages, des mouvements des personnages (Camiz 1990, p. 89). Nous voudrions présenter l'histoire du saint Matthieu nécessaire pour la compréhension profonde du tableau. Il a été tué en Éthiopie, suite à son refus de marier Iphigénie, fille du roi Eggipus, au roi Hirtacus. Mais le saint avait déjà converti la jeune fille au christianisme, et elle se considère désormais comme fiancée du Christ.

Bien sûr, il existe dans l'histoire de la peinture de nombreuses représentations traditionnelles de la mort de Saint Matthieu, mais Caravage illustre ce sujet d'une manière innovatrice et cette commission amène le succès au peintre et contribue à la fois à son ascension sociale (Camiz 1990, p. 89). La représentation traditionnelle du meurtre de Saint Matthieu comprend la présence des femmes, des hommes et des enfants, des jeunes et des vieillards qui portent les vêtements correspondant à leur statut social (Camiz 1990, p. 91). Au contraire, Caravage abandonne pourtant les figures des enfants et des femmes en vue de se concentrer sur la beauté et la force du corps masculin mourant. Grâce à la radiographie, nous savons que le peintre a refait plusieurs fois la toile. Sur la première version, nous voyons deux figures féminines (l'une peut être Iphigénie) et le saint est attaqué par des hommes armés. Sur la version définitive du tableau, il y a trois

hommes sur la terre qui sont considérés comme des figures « repoussoir », c'est-à-dire des figures reculées dans l'espace et ; de cette manière ; ces figures créent une certaine perspective et une opposition spatiale. Cette méthode est caractéristique pour les peintres du maniérisme.

Ce que nous voyons au centre en bas est une piscine de baptême qui sert à baptiser les croyants (Camiz 1990, p. 94). La référence la plus évidente à la mission apostolique est cette piscine de baptême : la fonction de la piscine est de convertir, baptiser et partager la Parole de Dieu. Comme le dit Jésus Christ dit dans la Bible :

« Jésus, s'étant approché, leur parla ainsi : Tout pouvoir m'a été donné dans le ciel et sur la terre. Allez, faites de toutes les nations des disciples, *les baptisant* au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit, et enseignez-leur à observer tout ce que je vous ai prescrit. Et voici, je suis avec vous tous les jours, jusqu'à la fin du monde » (Matthieu 28:18-20).

Il nous semble que le vide au centre sur la peinture qui ne peut pas être bien vu, c'est la piscine du baptême. À propos de la piscine du baptême, nous voudrions mentionner qu'il existait deux traditions à cet égard : la tradition ambrosienne et la tradition romaine. La première signifie que l'homme va être immergé dans l'eau¹ alors que la deuxième tradition implique que l'homme soit aspergé (Camiz 1990, p. 96).

La scène du baptême a pourtant un autre sens, idéologique, car elle renvoie aux problèmes. C'est la période de la Contre-Réforme et Caravage est un des peintres qui a reçu des commissions à l'intermédiaire l'Église catholique afin de protéger et lutter au côté de l'Église. Ce qui saute aux yeux, c'est la manière dont saint Matthieu est vêtu, tel un prêtre célébrant une messe funéraire. Au centre du tableau, on observe que son vêtement nous rappelle le décès du cardinal Contarelli (Camiz 1990, p. 101), mais il nous semble qu'il peut de la même manière se référer à son propre décès.

Le sujet de cette peinture peut être perturbant et intense, car le baptême et la mort du martyr sont ici liés ; c'est considéré aussi comme un baptême par le sang. Le baptême n'est-il pas considéré comme une mort mystique et un signe de purification qui sert à recommencer la vie.

¹ Les femmes ont été baptisées séparément des hommes à l'époque.

En ce qui concerne la manifestation du concept de grotesque, il se trouve sur les visages et les grimaces faits par les personnages. Le visage du saint n'est pas visible, mais on peut l'imaginer. Par contre, on voit le personnage au centre qui a l'intention de tuer le saint est visible : il est à demi-nu ; de cette manière le peintre indique qu'il est païen. L'anatomie du corps masculin est joliment exécutée, on voit des muscles, un corps en mouvement. Sur ce tableau, le clair-obscur joue un rôle important. La lumière vient de la figure du saint, le peintre met l'accent encore sur sa pureté et ses vertus. Quant au païen, il porte le reflet la lumière sur une partie de son corps tandis que l'autre est cachée dans l'obscurité. Ce faisant, Caravage signale la lutte spirituelle dans l'âme du criminel.

4.2 Judith décapitant Holopherne (Judith et Holopherne)

C'est une peinture symbolique qui s'inscrit dans la Contre-Réforme catholique où Judith incarne le christianisme (plus exactement l'Église catholique) et Holopherne, païen, est considéré comme « pécheur ». Ce tableau est souvent interprété comme le triomphe de l'Église catholique sur l'hérésie (Gash 2015/2016, p. 378). Nous trouvons de citer à ce propos la scène biblique où Judith exécute Holopherne :

« Par deux fois, elle le frappa au cou, de toute sa vigueur, et en détacha la tête. Puis, elle fit rouler le corps en bas de la couche et détacha le voile des colonnes. Peu après, elle sortit, confia la tête d'Holopherne à sa suivante... » (Livre de Judith, 13: 8-9).

Ici, la dimension grotesque du tableau est encore plus frappante que dans la peinture précédente. Nous notons d'emblée une forte opposition entre les protagonistes. D'un côté, Holopherne, apparaît sous les traits d'un homme fort (physiquement), mais faible sur le plan spirituel, Judith qui est la jeune fille veuve, mais elle rayonne la pureté et la justice. Judith est en train d'exécuter un personnage qui est trois ou quatre fois plus fort qu'elle. Elle est prête à l'assassiner afin de sauver son peuple. L'histoire de Judith illustre la nécessité de toujours croire en Dieu ; Dieu aide ceux qui ont foi en Lui.

Nous intéressons Judith maintenant au jeu de lumière. Dans le tableau, alors que Holopherne se trouve dans l'obscurité. De cette manière, Caravage indique qu'il est pécheur et qu'il personnifie le mal.

Nous voudrions encore une fois citer l'œuvre de Marin dans laquelle on lit la phrase suivante : « Les morts reviennent en représentation : jouissance de la beauté bouleversante. La chose même est là fascinante, *stupéfiante* » (Marin 1997, p. 15). Nous avons choisi cette citation parce qu'elle aide à se représenter le grotesque qui apparaît à travers la silhouette d'une jeune fille pure en train d'assassiner un homme méchant. En agissant ainsi, Judith ne nous semble plus fragile, mais incarne plutôt une force destructrice et déterminée. En observant le visage de Judith, on voit qu'elle a de l'aversion pour Holopherne (ou peut-être pour sa propre action). La sphère du « bizarre » est présente sur le tableau vu qu'il est insolite qu'une femme attaque un homme et la figure d'Holopherne devient comique à cause de ses grimaces.

Concernant la représentation des morts violentes et agressives dans les toiles de Caravage, nous pouvons constater que le peintre a choisi de représenter des personnes « choisies » par Dieu, par exemple les apôtres, qui doivent se battre contre le mal personnifié par les ennemis du peuple « élu ». D'après Philip Sohm, les biographies des artistes peuvent être considérées aussi que critiques (Sohm 2002, p. 450). Giovanni Baglione a écrit que Caravage est mort si misérablement comme il a peint, autrement dit, d'après Baglione, le maître du clair-obscur est décédé d'une manière terrible comme il a exercé son art (Sohm 2002, p. 450).

5. Conclusion

En guise de conclusion, Le Caravage arrive à créer des peintures représentant des scènes bibliques qui suggèrent à la fois le sublime et le divin, d'un point de vue esthétique, mais également le grotesque. Nous trouvons des signes des sphères « bizarre et fantasque » qui facilitent à comprendre la notion « grotesque ». Le style du Caravage a survécu et inspiré des artistes pendant plusieurs décennies.

La naissance et la mort sont les deux étapes inévitables de la vie d'un individu. La mort prend un aspect grotesque parce que le corps humain se décompose et pourrit, mais ce processus est tout à fait naturel. D'un point de vue chrétien, pourtant, la mort est considérée comme le début de la vie réelle, puisque l'âme retourne enfin vers Dieu, le Créateur.

BIBLIOGRAPHIE

- CAMIZ, Franca Trinchieri, 1990. *Death and Rebirth in Caravaggio's Martyrdom of St. Matthew*, *Artibus et Historiae*, Vol. 11, No. 22.
- DERVAUX, Alain, 2006. *Les passages à l'acte dans la vie et l'œuvre du Caravage (1571-1610)*, John Libbey Eurotext, Volume 82.
- GASH, John, 2016. *Counter-Reformation Countenances: Catholic Art and Attitude from Caravaggio to Rubens*, *An Irish Quarterly Review*, Winter 2015/2016, Vol. 104, No. 416, *The Arts and Jesuit Influence in the Era of Catholic Reform (Winter 2015/2016)*.
- MARIN, Louis, 1997. *Détruire la peinture*. Paris: Éditions Flammarion.
- SOHM, Philip, 2002. *Caravaggio's Deaths*. *The Art Bulletin*, Sep., Vol. 84, No. 3, pp. 449-468.
- SOURIAU, Étienne, éd., 2004. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Quadrige

ILLUSTRATIONS

- LE CARAVAGE, Le Martyre de Saint Matthieu, Huile sur toile, 323x343 cm, Église Saint-Louis-des-Français, Rome, 1599-1600
- LE CARAVAGE, Judith décapitant Holopherne, Huile sur toile, 145x195 cm, Galerie nationale d'art ancien, Rome, 1598

La Mort

Actes de la XXIXe Université française d'été
de l'Association Jan Hus Brno (VNJH Brno)
Prešov, 28 – 29 juin 2021

Editor:

doc. Mgr. Ján Drengubiak, PhD.

Recenzentky:

doc. Mgr. Marie Voždová, Ph.D.

Mgr. Marcela Poučová, Ph.D.

Vydavateľ: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, Prešov 2022

Edícia: Opera Facultatis 5/2022

Garantka edície: prof. PhDr. Beáta Balogová, PhD., MBA

Jazyková korektúra: Mgr. Estelle Chloé Kosnansky

Sadzba: doc. Mgr. et Mgr. Adriána Ingrid Koželová, PhD.

Obálka: doc. Mgr. Ján Drengubiak, PhD.

Foto na obálke: doc. Mgr. Ján Drengubiak, PhD.

Vydanie: Prvé

Rozsah: 132 strán

Náklad: 100 ks

Tlač: DMC, s.r.o. Nové Zámky

ISBN 978-80-555-2977-6

EAN 9788055529776



ISBN 978-80-555-2977-6



9 788055 529776 >