



SOURCE(S)

Cahiers de l'équipe de recherche
Arts, Civilisation et Histoire
de l'Europe

ARCHE



ARTS, CIVILISATION ET
HISTOIRE DE L'EUROPE

2014 - N° 5

Dossier

Affects, émotions, convictions:
l'intime et l'historien

SOURCE(S)

Cahiers de l'équipe de recherche
Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe

N° 5

-

second semestre

2014

SOURCE(S)

Cahiers de l'équipe de recherche Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe

Directeur de la publication : Nicolas Bourguinat

Comité de rédaction : Laurence Buchholzer, Anne Corneloup, Jean-Pascal Gay

Assistant de rédaction : Guillaume Porte

Numéro coordonné par : Anne Corneloup

La revue *SOURCE(S)* est un organe de l'Équipe d'Accueil ARCHE-EA 3400 de l'Université de Strasbourg. Pour les informations sur la revue et les autres activités de l'équipe : www.ea3400.unistra.fr

Adresse de la rédaction :

Revue *Source(s)* - Faculté des Sciences
Historiques, équipe ARCHE, à l'att. de
N. Bourguinat - Palais universitaire -
67084 Strasbourg Cedex - tél. 03 68 85 68 08
courriel bourguin@unistra.fr

Impression :

Service imprimerie et reprographie
de l'Université de Strasbourg

ISSN de la version imprimée : 2265-1306
ISSN du présent support électronique : 2261-8592

SOMMAIRE

I. DOSSIER. AFFECTS, ÉMOTIONS, CONVICTIONS : L'INTIME ET L'HISTORIEN

- 7 *Présentation*
Anne Corneloup
- 15 *Les émotions dans le monde régulier au Moyen Âge : quelques pistes de recherche (XII^e-début XIII^e siècle)*
Benoît-Michel Tock
- 29 *“Sculpter les mouvements de l’âme” : traduction des affects et émotions dans la sculpture du XIII^e siècle*
Denise Borlée
- 47 *Autour d’une “Jeune femme au nourrisson” de Cranach : traces de l’intime conjugal dans le portrait*
Anne Corneloup
- 75 *“Dextrarum junctio” ou le sceau des âmes unies : usages d’un geste dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles*
Temenuzhka Dimova
- 93 *Exposer ou voiler ? Les représentations de la douleur au XVIII^e siècle*
Barbara Stentz
- 109 *Écrire la Catastrophe : l’historien-témoin et le génocide juif en Pologne, 1945-1950*
Audrey Kichelewski

II. AUTOUR D’UNE SOURCE

- 129 *Louis de Beer : part de l’intime dans la correspondance familiale d’un jeune administrateur au temps de Napoléon*
Juliette Deloye
- 143 *Correspondance de Louis de Beer. Extraits choisis, 1791-1813*
Édition annotée

III. ACTUALITÉ ÉDITORIALE DES MEMBRES DE L’ÉQUIPE ARCHE

- 193 Choix de publications récentes et à paraître, années 2013 à 2015
- 205 Résumés des articles du dossier

I.
DOSSIER

AFFECTS, ÉMOTIONS, CONVICTIONS :
L'INTIME ET L'HISTORIEN

AFFECTS, ÉMOTIONS, CONVICTIONS : L'INTIME ET L'HISTORIEN PRÉSENTATION

Anne CORNELOUP

À l'instar des politiciens et des artistes, les historiens du XX^e-XXI^e siècle aiment comme on le sait à se donner des étiquettes – et à en changer périodiquement. Ceci, par goût des modes ou désir de médiatisation, pour une part sans doute, mais aussi et plus légitimement, dans le souci de réajuster sans cesse les objectifs et méthodes de la discipline, chaque étape venant apprendre de la précédente, se targuant ou se proposant de la corriger, pour s'efforcer de la compléter¹. Les décennies 1970 et 1980 auront ainsi connu la gloire de « l'histoire des mentalités ». Or, critiquée ensuite pour avoir peut-être trop placé sa confiance dans les méthodes quantitatives et statistiques désormais soupçonnées de reconduire, soit naïvement soit à dessein, les grandes dichotomies sociales schématiques², cette approche devait être supplantée, à partir des années 1990, par une histoire de l'individu, de la vie privée, « des sensibilités ». Ce projet-ci n'a nullement été abandonné entretemps, et bien sûr il est loin d'avoir été achevé, une telle quête étant par définition presque sans fin, ses matériaux potentiellement innombrables, leur saisie infiniment délicate³. Mais c'est à présent plus spécifiquement l'histoire « des émotions » ou des affects qui fait l'actualité de la recherche.

¹ Parmi les relectures panoramiques des grands courants historiographiques, mentionnons le très original ouvrage de Christophe GRANGER (dir.), *À quoi pensent les historiens ? Faire de l'histoire au XXI^e siècle*, Paris, Autrement, 2013.

² Geoffrey E. R. LLOYD, *Pour en finir avec les mentalités*, trad. fr., Paris, La Découverte, 1993 (éd. angl. *Demystifying Mentalities*, Cambridge University Press, 1990) ; rétrospective globalement très critique aussi par François DOSSE, « L'histoire des mentalités », dans ID., Christian DELACROIX et Patrick GARCIA (dir.), *Historiographies, I. Concepts et débats*, Paris, Folio-Gallimard, 2010, p. 220-231.

³ En quelques pages seulement Hervé MAZUREL, « Histoire des sensibilités », dans *ibid.*, p. 255-261, donnait un excellent *vademecum* pour cette approche. Parmi les grands jalons bibliographiques, rappelons : les 5 vol. codirigés par Philippe ARIÈS et Georges DUBY, *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, 1987 ; Robert MUCHEMBLED, *L'invention de l'homme moderne. Sensibilités, mœurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1988 ; jusqu'à son plus récent *L'orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2005.

Des groupes de travail se sont créés ces dernières années⁴ ; des bilans-perspectives sont proposés aujourd'hui qui tracent avec finesse les enjeux de ce courant herméneutique aussi bien que ses écueils potentiels⁵ ; et signalons encore qu'une *Histoire des émotions*, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, entreprise éditoriale reprenant le principe de leurs stimulants volumes *Histoire du corps* puis *Histoire de la virilité*, est à paraître en 2015-2016⁶. À vrai dire, l'approche n'est pas tout à fait nouvelle. C'est dès 1941 que Lucien Febvre (dans un texte systématiquement cité, comme pionnier, par l'ensemble de ces chercheurs) lançait son appel à une histoire de la vie affective⁷. Reste que les réponses à l'appel de Febvre auront tardé à venir, et que la focalisation volontaire, affirmée, des historiens sur la question des émotions est un phénomène bel et bien propre au premier XXI^e siècle. Pourquoi ?

Une première explication est bien sûr à chercher dans notre contexte géopolitique⁸. Le 11 septembre 2001 aura marqué, dans les faits, dans les esprits encore davantage, le début d'une série d'événements bouleversants pour le moins. La montée des extrémismes, les cataclysmes plus ou moins naturels, les soulèvements qui de la liesse initiale tournent au cauchemar affectent le public, plus que jamais. Réaction d'enthousiasme ou compassion spontanés, mais aussi, on le sait bien, réaction que les médias d'un bord et d'autre encouragent, démultiplient, avec laquelle ils jouent et de plus en plus savamment, aux fins d'accroître les taux d'écoute (ébahie), d'imposer le silence ou le bruissement (terrifié, frémissant), d'infléchir les comportements (individuels/collectifs). Et c'est ainsi qu'il devient urgent, pour l'historien, de gagner lui aussi en expertise, quant à l'analyse des émotions, afin de se rendre capable d'en porter au jour, d'en déconstruire l'économie. Ceci, au siècle actuel donc, et également dans les précédents, qui pourraient éclairer le nôtre si l'on parvient à en reconstruire les mécanismes émotionnels propres ; certes

⁴ Saluons en particulier le programme *EMMA-Les Émotions au Moyen Âge* dirigé par Damien BOQUET et Piroška NAGY depuis 2007 (voir le site emma.hypotheses.org). En histoire de l'art, on peut mentionner les réflexions menées à l'instigation de Giovanni CARERI : voir son *Gestes d'amour et de guerre. "La Jérusalem délivrée". Images et affects, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, éd. de l'EHESS, 2005 ; judicieusement traduit ensuite *La fabbrica degli affetti*, Milan, Il Saggiatore, 2010.

⁵ Particulièrement : Quentin DELUERMOZ, Emmanuel FUREIX, Hervé MAZUREL et M'Hamed OUALDI, « Écrire l'histoire des émotions : de l'objet d'analyse à la catégorie d'analyse », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 47, 2013-2, p. 155-189 ; et Christophe GRANGER (dir.), *Histoire des sensibilités au 20^e siècle*, numéro thématique de la revue *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 123, septembre 2014.

⁶ Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire des émotions, de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, Seuil, 3 vol., à paraître en 2015-2016 (J.-J. Courtine y contribuera, comme auteur, par « Une histoire culturelle de l'anxiété »).

⁷ Lucien FEBVRE, « Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? La sensibilité et l'histoire », *Annales d'histoire sociale*, vol. 3, n° 1-2, 1941, p. 5-20.

⁸ Ce contexte d'« effroi mondial » par lequel Christophe GRANGER ouvre son essai introductif, « Le monde comme perception », au numéro thématique *Histoire des sensibilités au 20^e siècle*, op. cit., p. 3-20.

avec moins d'archives audibles et visibles à notre disposition, mais avec un peu plus de distance, ce qui pourrait s'avérer salutaire.

Une seconde raison, pour laquelle l'histoire des émotions apparaît maintenant comme projet fédérateur, se trouve sans doute dans l'actualité des sciences dites exactes, cognitives en l'occurrence, qui semblent en effet être parvenues en ce point où les affects, réputés longtemps insaisissables, se révéleraient au contraire mesurables et modélisables. Pour l'historien, la promesse est enthousiasmante. Mais bien entendu, une certaine prudence s'impose⁹. D'abord, les sciences exactes nous ont accoutumés à s'auto-déclarer régulièrement obsolètes, et foncer dans le sillage d'une méthodologie qu'elles-mêmes savent sans doute provisoire ne serait guère sage. Ensuite, il convient de se demander ce que les sciences cognitives se proposent de mesurer, et ce que l'historien des émotions envisage quant à lui d'évaluer : dans l'un et l'autre cas, dans quelle mesure sont-ce des données naturelles, et universelles à tous les hommes ? ou des données culturelles, relevant des schèmes propres à un contexte donné¹⁰ ?

La question du dessein, enfin, est fondamentale. Que veut le neurologue par exemple : l'ayant suffisamment étudiée, se rendre capable de reprogrammer la nature (affective) afin qu'elle soit mieux adéquate à tel ou tel projet social, économique ? Et que veut l'historien : sans doute, apprendre à démêler, dans des « régimes d'émotions » chacun spécifique, comment se tressent le naturel et le construit, le ressenti personnel et la norme publique, l'exprimé et le non-dit, le réprimé et l'encouragé, et aussi, les affects ostensibles – car permis, ou vifs voire violents en soi –, et les plus ténus – parce qu'interdits, ou encore, parce que participant d'une histoire fine, plus « intime » de la vie des êtres...

Vaste projet de la recherche actuelle, dans lequel le présent dossier thématique ne s'insère bien sûr que tout modestement. Les auteurs des articles qui vont suivre ne sauraient se dire experts, à proprement parler, des affects et des émotions. Pour autant, il nous a paru pouvoir réagir à cette question avec profit, et d'autant mieux, dans notre cas, si nous lui ajoutions encore un terme : convictions. Ces signes d'émotions qu'il nous arrive de croiser dans nos archives, peuvent-ils nous permettre de dresser un tableau plus précis des convictions, religieuses, politiques ou encore morales, des divers acteurs étudiés : la profondeur, la vigueur, la sincérité, l'authenticité de

⁹ Voir Jan PLAMPER, « L'histoire des émotions », dans Ch. GRANGER (dir.), *À quoi pensent...*, op. cit., p. 225-240, aux p. 239-240 ; et, plus ample, tout le chap. « "Scientifique" », de Ramsay MACMULLEN, *Les émotions dans l'histoire, ancienne et moderne*, trad. fr., Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 73-104 (éd. angl. orig. *Feelings in History*, Claremont, Regina Books, 2003).

¹⁰ Question qui a précocement intéressé les anthropologues bien sûr. Voir Gérard ERMISSE (dir.), *Les émotions*, numéro thématique de la revue *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, n° 22, 1994.

ces convictions, leurs nuances et hésitations, aussi ? Par ailleurs, lorsque dans nos sources les affects n'apparaissent que par bribes, par traces, voire carrément en creux, de quelles convictions enfouies – refoulées au profit des convictions d'autres acteurs, ou agissantes peut-être, dans la ténuité même de leurs manifestations – cela vient-il témoigner ? Il s'agit bien en effet, en ce sens, de se mettre en chasse des convictions intimes, pour tâcher d'en retrouver la piste¹¹.

Ainsi notre dossier s'ouvre-t-il sur l'article de Benoît-Michel Tock, spécialiste des chartes médiévales¹², autrement dit, de documents produisant par définition des discours très contrôlés, dont la fonction première était bien de gommer les affects, les émotions, les convictions personnelles, de les subsumer sous la norme, la règle, l'ordre. Ce faisant, ces documents mêmes attestent l'existence de pulsions intimes, toutes indésirables fussent-elles. Or, dans une série de textes de nature diverse, du XII^e siècle principalement, Benoît-Michel Tock se propose ici d'interroger les émotions, éprouvées, réprimées, réémergeant, parfois jouées, dans le cadre spécifique des couvents réguliers. Où sera évoqué, notamment, le rapport individuel à la mort. À côté des textes qui fustigent et visent à éradiquer l'*acedia*, qu'en est-il lorsque ce sentiment ressurgit, personnellement éprouvé par le moine ?

Sur un autre terrain, la sculpture du XIII^e siècle pose aussi la question : de la relative occultation des affects dans les documents anciens, et des conditions – à l'époque, aujourd'hui – de leur mise au jour. Les travaux de Denise Borlée ont ainsi montré comment telles étonnantes figures de dos, tels raccourcis extrêmes du visage pathétique encore voilé par l'ombre portée, motifs situés très en hauteur en outre, pouvaient par là même inciter le fidèle à approcher pour tâcher de mieux saisir ces affects dissimulés, puis, ce faisant, à « entrer » – cas exemplaire des portails – dans l'église/Église¹³. Pour l'historien du Moyen Âge, mesurer l'intentionnalité de tels dispositifs, et leur réception effective, reste une gageure assurément. Il faut pourtant, il nous semble, suivre la voie indiquée par Jérôme Baschet¹⁴ : non décidément, les images médiévales n'étaient pas « faites pour n'être pas vues », comme d'autres ont voulu l'affirmer ; ici la ténuité même des expressions, l'inconfort de leurs conditions de visibilité ou de déchiffrement, en conduisant à une

¹¹ Signes, traces, pistes... : les apports potentiels de la *microstoria* à l'histoire des émotions sont assez évidents, qui ne sont pas toujours soulignés.

¹² Voir notamment le projet CHARCIS (cn-telma.fr/chartae-galliae.fr/), concernant la diplomatique cistercienne.

¹³ Voir ses travaux de longue haleine sur les portails (entre autres dans le cadre de sa thèse publiée, Denise BORLÉE, *La sculpture figurée du XIII^e siècle en Bourgogne*, Strasbourg, PUS, 2011), et notamment son travail sur le portail de la cathédrale de Strasbourg (ID., « Transferts stylistiques et iconographiques au tympan du portail central de la cathédrale de Strasbourg », dans Jacques DUBOIS, Jean-Marie GUILLOUËT et Benoît VAN DEN BOSSCHE (dir.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*, Paris, Picard, 2014, p. 275-287).

¹⁴ Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Folio-Gallimard, 2008, *passim*.

sorte d'attention intriguée, agissaient sans doute bel et bien sur les émotions des contemporains et, partant, sur la force de leur conviction religieuse. Et bien entendu, parallèlement, le Moyen Âge aura produit des *pathosformeln* plus ouvertement déployées, que Denise Borlée aborde aussi, en regard.

On a beaucoup dit que l'art de la Renaissance signait, quant à lui, la libération des mouvements, profanes, « individuels », de l'âme en même temps que des corps. Mais l'étude des portraits familiaux, par exemple, oblige à plus de nuance. Ceux-ci restent essentiellement déterminés par les codes sociaux et juridiques, qu'ils ont d'abord mission d'énoncer. Or, même lorsqu'ils se font plus « sensibles », on aurait tort d'y voir une préfiguration de la scène de genre, avec ses sentiments, maternels, filiaux, conjugaux, exaltés pour eux-mêmes. L'enjeu est un peu différent. Qu'on pense à un Lorenzo Lotto par exemple¹⁵. Celui-ci part bien plutôt des prototypes sacrés, qu'il cite avec une subtilité non dénuée d'humour, afin de donner à penser, à la famille destinataire, les événements intimes qui peuvent l'affecter : fertilité chaste requise d'une toute fraîche épousée, tendresse mesurée à l'égard d'un fils au destin encore précaire, délicate répartition des rôles, moraux, psychiques, entre les conjoints, deuil nécessaire d'un proche. De l'autre côté des Alpes, l'analyse d'un cas offert par Lucas Cranach, son énigmatique *Jeune femme au nourrisson*, donnera des résultats comparables, qu'Anne Corneloup s'efforce ici de déplier : l'intimité conjugale s'y déchiffre à l'état de traces, d'autant plus denses (pour les époux) que discrètes (pour nous, comme pour leurs visiteurs d'alors).

C'est dire qu'il faut prolonger aujourd'hui la réflexion, initiée par Daniel Arasse, sur le « détail intime¹⁶ ». Se bornait-il à alimenter la jouissance secrète de l'artiste ou celle de l'historien d'art à venir ? Plutôt, il semble qu'il ait endossé, le plus souvent, une vocation maïeutique, pédagogique, sociale en ce sens, et particulièrement dans les genres où sa présence était le plus inattendue, art sacré ainsi que portrait. Quoi qu'il en soit, aux mêmes époques l'intimité, des sentiments et des chairs, se déployait largement comme on le sait dans le genre mythologique. On pense évidemment à Titien, et atelier, qui feront école ô combien, dans des foisons de gros plans parfois très resserrés, sur des protagonistes au paroxysme de l'émotion... ambivalente en fait, et fort stratifiée, à y bien regarder. Or ce sera là engager le spectateur dans un véritable *interrogatoire* des intentions des personnages et de ses propres sentiments : qui est victime ? qui coupable, et en quoi ? de la violence ou de l'amour, lequel est au fond le moteur des bienfaits et méfaits des dieux, et des

¹⁵ Artiste qu'une série d'expositions depuis la fin des années 1990 a rendu familier au public. Voir p. ex. Elsa DEZUANNI, « Lorenzo Lotto ritrattista. Sentimento e modernità », dans *Lorenzo Lotto* (cat. exp., Rome, Scuderie, mars-juin 2011), Milan, Silvana, 2011, p. 195 sq. Le « cas Lotto », sur le plan scientifique, n'a pour autant pas fini de nous occuper.

¹⁶ Notion arassienne sur laquelle revient Gérard WAJCMAN dans son « Portrait de Daniel Arasse en enfant de Vénus », *Regards croisés*, n° 1, 2013, p. 32-40.

hommes ? peuvent-ils, peut-on, sinon se convaincre d'innocence, du moins s'amender¹⁷ ?

Soit des procès imaginaires, où les hommes des XVI^e-XVII^e siècles paraissent s'être impliqués tout de bon, affectivement. Mais les travaux, au sein de l'équipe ARCHE, d'Antoine Follain par exemple, nous ramènent, eux, à des procès bien concrets¹⁸. L'approche, pour le coup, est pleinement dans la continuité des propositions ginzburgiennes, lorsqu'il se penche sur les procès en sorcellerie et/ou en milieux ruraux : l'attention extrême aux réactions des acteurs, gens de loi comme accusés comme victimes comme témoins, aboutit à une véritable exhumation-résurrection des affects humains, ceux-ci se révélant d'ailleurs évolutifs au fil des procédures. Aussi bien, l'intimité individuelle, l'image de soi et de l'autre, l'*intime conviction* résultent de rapports de force(s) entre *les* intimités. Autant de « chocs émotionnels » si l'on ose dire, et multidirectionnels, d'où résultera finalement la décision de justice. Bien entendu l'historien des procès sait qu'il lui revient de faire la part des choses : entre les émotions réellement éprouvées, dont les documents portent plus ou moins volontairement trace, et les émotions construites, puis intentionnellement consignées dans les actes, aux fins d'appuyer l'argumentation.

Les deux essais suivants se penchent plus spécialement sur la *représentation* des affects, entre temps des académies et Révolution, sur leur mise en scène, leur réception, leur portée *via* les médias visuels – thème que les travaux de Martial Guédron, ici même à Strasbourg, ont permis d'éclairer en profondeur¹⁹. Formées à son école, les deux chercheuses qui interviennent ici apportent à cela des éléments nouveaux. Dimova Temenuzhka étudie les gestes expressifs et symboliques de la main aux XVII^e et XVIII^e siècles, et plus précisément dans cet article, la jonction des deux mains. Soit un motif qui, depuis l'Antiquité, signale et affirme, entre les deux protagonistes, « l'amour ». Mais de quelle nature exactement sera ce lien, comment faut-il l'entendre ? Alliance contractuelle, dans un contexte tant politique que conjugal ? et/ou lien charnel, voire érotique ? L'auteur analyse attentivement les variations et variantes de ce motif des deux mains réunies, la part qu'y prennent les prescriptions des théoriciens, de bienséance notamment, et les initiatives des artistes, dans leur capacité, en particulier, à dialectiser, voire à brouiller finalement les deux termes de la polarité, contractuel/charnel.

¹⁷ Je me permets de renvoyer à deux articles illustrant cette problématique : Anne CORNELOUP, « Une histoire en détail dans le détail manquant de la fable : les "Vénus et Adonis" de Titien au regard de la poétique ovidienne », *Ktêma*, n° 37, 2012, p. 385-400 ; ID., « Études de genre et iconologie : sur une histoire de sexes chez Pietro Vecchia », *Cités. Philosophie, politique, histoire*, n° 44, 2010, p. 61-75.

¹⁸ Voir par exemple : Antoine FOLLAIN, *Blaison Barisel. Le pire officier du duc de Lorraine*, Paris, L'Harmattan, 2014.

¹⁹ Notamment : Martial GUÉDRON, *Peaux d'âmes. L'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, Paris, Kimé, 2001 ; ID., *L'art de la grimace. Cinq siècles d'excès de visage*, Paris, Hazan, 2011.

Quant à Barbara Stentz, auteur d'une riche thèse sur *Les représentations de la douleur dans les arts graphiques en France au XVIII^e siècle*, elle nous permettra d'aborder le sujet des affects les plus extrêmes, et des finalités de leur transcription/construction. Son article met entre autres en valeur le thème du voile de Timanthe et les discussions presque sans fin, oscillatoires qu'il aura suscitées au siècle des Lumières : s'il faut montrer ou bien masquer les émotions fortes, trop fortes, si les cacher ne serait pas, au fond, le meilleur moyen de les donner à voir (derrière le voile), moyen le plus ambitieux d'un point de vue artistique, ou le plus intrigant, et dès lors le plus apte à susciter les passions, peut-être la compassion.

Pour clore ce dossier, Audrey Kichelewski analyse la production de témoignages juifs – entretiens avec les rescapés, publications de journaux et autres écrits, livres du souvenir rédigés par les survivants – dans la Pologne de l'après-guerre, au lendemain même de la Shoah. Cela n'échappera pas au lecteur, cet article fait le choix, scientifique, d'une certaine pudeur. Que les émotions éprouvées, endurées aient lourdement pesé, dans la volonté de recueillir et transmettre témoignages, que ces historiens-témoins aient été *affectés*, c'est là une évidence. Plutôt que de multiplier les extraits bouleversés/bouleversants des divers documents qu'ils avaient collectés, Audrey Kichelewski s'efforce de retracer avec précision les *actions* et intentions de ses protagonistes. Par ailleurs, plutôt que d'instruire en procès l'absence totale de considération, en tant qu'entreprise historiographique, dont ces productions ont très longtemps souffert, elle pose cela comme un questionnement dans la fin de l'article, ouvrant ainsi le débat ; un débat qui dans ce contexte était évidemment crucial, mais peut valoir plus largement.

Autrement dit : le projet de mener à bien une *histoire de l'intime* est certainement justifié²⁰ ; cela étant, parmi les nombreuses questions herméneutiques qu'il requiert de se poser, il y a bel et bien celle, qu'on ne saurait simplement éluder, de *l'intimité de l'historien*. Où celui qui, ayant pris pour objets d'étude les émotions, affects et autres mouvements de l'âme, se trouve être le sujet des émotions, pire peut-être, sujet aux émotions. D'aucuns estimeront que cela invalide alors sa production, en tant que scientifique, pour la ramener dans la catégorie du « journal intime ». On lui pardonnera peut-être d'avoir été mu par l'intérêt personnel lors du choix initial de son sujet de travail, et même d'avoir été à maintes reprises ému, emballé, désespéré dans le temps de l'enquête, mais quant au moment de la restitution des résultats, là, non. D'autres, tout au contraire, estimeront que la

²⁰ « Intime » étant à entendre ici dans sa polysémie fertile, et surtout pas comme proposition de nouvelle étiquette historiographique. Juliette DELOYE prendra d'ailleurs soin de ré-interroger le terme, dans la deuxième rubrique du présent numéro (p. 129 sq.) consacrée à l'édition d'une correspondance familiale au temps de Napoléon, celle de Louis de Beer.

présence visible et lisible de l'historien comme « enfant de Vénus²¹ », ou encore de Saturne, est éminemment souhaitable, exaltant contre-exemple, à suivre. Qu'en est-il ? Il faut bien reconnaître que l'historien, français en particulier, est passablement tiraillé, éthiquement : où le « je », sinon haïssable, lui est encore présenté comme indésirable, dans la production écrite en tout cas, d'un côté ; et de l'autre, où injonction lui est faite, pour avancer dans la carrière universitaire, de rédiger une copieuse égo-histoire...

Il y a un peu plus de vingt ans Daniel Arasse jetait les bases d'une « histoire rapprochée » des archives, archives visuelles en l'occurrence, et tout récemment Antoine de Baecque nous offrait un essai d' « histoire marchée », histoire du GR5 alpin, dans son cas²². Peut-être y a-t-il là une voie à suivre ? Où l'historien, non seulement est allé à la rencontre de ses objets avec toute l'é-motion tant intellectuelle que physique dont il était capable ; mais aussi, tient à offrir, dans la restitution finale des résultats, traçabilité du processus véritablement expérimental qui aura été le sien, ceci, par souci de transparence et afin que la chose soit reproductible, ce faisant rectifiable au besoin, par d'autres ; où l'historien enfin, loin d'estimer cette proximité profonde à ses objets comme fin en soi, y voit en fait un moment, dialogique, qui ne saurait aller sans celui de l'arrachement, de la prise de distance, de l'auto-évaluation et correction toujours nécessaires et régulièrement réitérées de ses propres perceptions et sentiments.

D'où pourrait *in fine* résulter quelque chose comme une intime conviction, testée et étayée autant que faire se pouvait, sur la « vérité historique » de nos différents objets d'enquête, au cas par cas.

²¹ Voir *supra*, note 16.

²² Daniel ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992 ; Antoine de BAECQUE, *La traversée des Alpes. Essai d'histoire marchée*, Paris, NRF-Gallimard, 2014. Je remercie Sébastien Maz d'avoir attiré mon attention sur ce second ouvrage.

*LES ÉMOTIONS DANS LE MONDE RÉGULIER AU MOYEN ÂGE :
QUELQUES PISTES DE RECHERCHE (XII^e-DÉBUT XIII^e SIÈCLE)*

Benoît-Michel TOCK

Le moine est supposé mener une vie entièrement consacrée à Dieu : du matin au soir, il prie, il chante, il lit, il médite. Éventuellement, il travaille, dans un esprit de pénitence et de service. De toute manière, il n'est qu'un membre presque anonyme d'une communauté, au service de laquelle il s'est placé. Sa vie est détachée des passions, des envies, des désirs, si ce n'est le désir de Dieu. La seule émotion qui lui est permise, c'est celle qui le meut vers son créateur, l'émotion religieuse ; faisons bref : l'émotion mystique.

Cela, bien entendu, c'est de la théorie, ou plutôt un idéal. Le moine, ou la moniale, ou d'ailleurs aussi le chanoine régulier ou la chanoinesse régulière, est d'abord un être humain, et on peut penser que comme tous ses semblables il éprouve toutes sortes d'émotions. Sauf à admettre que la vie monastique puisse à ce point transformer l'être humain qu'elle parvienne à le priver de toute émotion autre que religieuse, il est probable que les religieux connaissent la peur, l'envie, le désir, la joie, le plaisir, le dégoût, la tristesse... Peut-être cependant ne les connaissent-ils pas comme tout le monde¹.

Le premier problème, pour l'historien, est toutefois d'atteindre ces émotions. Si celles-ci s'expriment par des réactions physiques involontaires, par des gestes ou par des paroles, il leur est difficile de franchir la barrière de l'écrit. Non qu'elles soient absentes des textes que l'historien peut utiliser : comme on va le voir, on peut en trouver sans peine. Mais aux questions traditionnelles de la critique historique s'ajoute ici le fait que l'émotion est un facteur d'explication, un ressort narratif, tellement fréquemment utilisé par les chroniqueurs médiévaux que certains historiens médiévistes ont récemment remis en question sa pertinence². À tort, sans doute, et c'est en tout cas ma

¹ On sait en effet que les émotions ne sont pas universelles, ni dans leur nature, ni dans leur expression. Voir à ce sujet Damien BOQUET et Piroška NAGY, « Pour une histoire des émotions. L'historien face aux interrogations contemporaines », dans ID. (dir.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2008, p. 15-51, aux p. 19-22.

² Il y a un vaste débat à ce sujet, centré sur une dialectique émotion-rituel. Lorsqu'un roi est dit « plein de colère », est-il réellement en colère, ou joue-t-il la colère, parce qu'on attend d'un roi, qui par exemple vient d'apprendre une trahison, qu'il soit en colère, ou plutôt qu'il joue la colère ? Voir à ce sujet Stuart AIRLIE, « The History of Emotions and Emotional History », *Early Medieval Europe*, vol. 10, 2001, p. 235-241.

conviction : de nos jours encore, alors que nous sommes formés depuis l'enfance à rationaliser nos réactions et à maîtriser nos émotions, combien de fois n'arrivons-nous pas à contrôler celles-ci ? Il me paraît peu probable que les médiévaux aient pu y parvenir systématiquement. À la décharge des médiévistes convaincus de l'importance du rituel et du *self-control* médiévaux, il faut noter qu'ils réagissaient aussi à la thèse de Norbert Elias, qui opposait de manière certainement exagérée un Moyen Âge brutal et incontrôlé à une époque moderne faite de civilisation, de retenue, de contrôle³. C'est d'ailleurs là sans doute un défi pour l'histoire médiévale dans les prochaines années : repenser la « rupture » entre le Moyen Âge et la Renaissance, ou la période moderne, en évitant autant de tomber dans le mythe d'un changement radical, que de succomber à l'illusion d'une histoire plane. Ce n'est cependant pas cette question que je voudrais traiter ici⁴.

Je voudrais ici chercher comment les émotions sont, éventuellement, présentées dans les sources. Celles-ci, on le sait, sont des filtres, des prismes, qui ne nous livrent qu'une vision partielle et déformée des faits, des croyances, des pratiques, des gestes... anciens. La plus grande partie des textes qui nous permettent d'étudier le Moyen Âge central a été produite, non seulement par des religieux, mais même dans un but religieux, afin d'assurer l'édification des moines et des chanoines, ou afin de renforcer leur mobilisation. Quelle image ces textes donnent-ils d'émotions que les religieux devraient ne pas connaître ? C'est à cette question que je m'attacherai. Avec modestie et discrétion : je vais simplement glaner quelques émotions et quelques idées à travers un choix subjectif de textes issus du monde monastique proprement dit, ou du monde des chanoines réguliers, au XII^e-XIII^e siècle. Sans autre prétention que celle d'attirer l'attention sur ce champ de recherche assez neuf⁵.

Récits historiographiques

Chroniques, annales, *gesta abbatum*... : commençons par interroger ces sources de nature historiographique, en nous penchant ici sur le cas des *Gesta abbatum Sancti Bertini*, les faits des abbés du monastère bénédictin de Saint-Bertin, à Saint-Omer. La deuxième partie de ces *Gesta* est due à Simon, dit de Gand : né dans les dernières décennies du XI^e siècle, il devint moine à Saint-Bertin, puis, en 1117, à Saint-Pierre de Gand ; élu en 1131 abbé de Saint-Bertin, il fut déposé en 1136 et se retira alors à Saint-Pierre de Gand jusque peu avant sa

³ Norbert ELIAS, *Über den Prozess der Zivilisation*, 2 vol., Bâle, Verlag Haus zum Falken, 1939.

⁴ On renverra à ce sujet au dernier, dans tous les sens du terme malheureusement, ouvrage de Jacques LE GOFF, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, Seuil, 2014, qui porte surtout sur la coupure Moyen Âge / Renaissance.

⁵ Mais pas totalement neuf : cf. par exemple Jean-François COTTIER, « Saint Anselme et la conversion des émotions. L'épisode de la mort d'Osberne », dans D. BOQUET et P. NAGY, *Le sujet des émotions*, *op. cit.*, p. 273-295.

mort en 1147. Il écrivit une continuation aux *Gesta* rédigés vers 965 par le moine Folcuin, qui fut suivie peu après sa mort par d'autres continuations⁶. Retenons que Simon a connu, directement ou indirectement, les gens dont il parle ; que c'est un abbé, réformateur, attaché à la vie monastique.

Simon n'hésite pas à mettre en scène des émotions, d'ailleurs très diverses. Certaines sont attendues, comme le chagrin des moines à la mort de leur abbé. Le récit de l'enterrement de l'abbé Jean en 1095 est en ce sens très convenu : « Ô quelle douleur, quel gémissement, quels soupirs, quelles larmes nous causa ce jour lugubre ! Je ne me rappelle pas avoir jamais, ni nulle part, entendu des funérailles aussi tristes. Les gémissements étaient si extrêmes que la modulation de la psalmodie était gâchée par la confusion de la plainte, et celle-ci même par la douleur⁷ ».

De telles expressions relèvent clairement du *topos* dans l'historiographie monastique. Mais le recours, chez l'historien, au *topos* comme facteur explicatif est lui-même devenu un *topos* : le lieu commun n'arrive pas forcément de manière abstraite, absolue, in-sensée. Il peut, même quand il est commun, être signifiant⁸.

On le voit bien dans un autre exemple, relatif au même abbé Jean, et montrant l'amour des moines pour lui. Lorsque l'abbé Jean de Saint-Bertin était en voyage, son retour était attendu par les moines et les serviteurs avec un étonnant « désir d'amour⁹ ». Quoi de plus normal qu'un moine-chroniqueur qui exalte l'affection de la communauté monastique pour son cher abbé ? Mais ici, l'expression utilisée est très rare : *desiderium amoris*, le désir d'amour. Sans verser dans des interprétations psychologisantes un peu faciles (s'agit-il d'un désir amoureux ?), on peut relever quand même que ce mélange d'amour et de désir, disons d'affection et d'attente, est rarement exprimé dans l'historiographie médiévale. Il est d'ailleurs qualifié de *mirum*, « étonnant, admirable », par Simon, qui souligne ainsi la rareté de ce sentiment. Et de fait, celui-ci n'est évoqué pour aucun autre des abbés de Saint-Bertin. Loin d'être un *topos*, cette phrase de Simon veut nous convaincre que l'abbé Jean, lorsqu'il était en déplacement, manquait vraiment à ses troupes.

⁶ SIMON GANDENSIS, *Gesta abbatum Sancti Bertini*, éd. Oswald HOLDER-EGGER, Hanovre (*Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, 13), 1881, p. 635-663. Bibliographie : http://www.narrative-sources.be/naso_link_nl.php?link=1372 (consulté le 29/06/2014).

⁷ *Ibid.*, I, 39, p. 643 : *O quantus dolor ! quis gemitus ! quanta suspiria ! quanta lacrimae illum nobis diem reddidere lugubrum ! Nusquam, nunquam recolo me audisse tam luctuosas funeris exequias, quae adeo gemitu dilatatae excreverant, ut psalmodiae modulatio gemitu confusione planctusque opprimeretur dolore nimio.*

⁸ Voir Mary GARRISON, « The Study of Emotions in Early Medieval History. Some Starting Points », *Early Medieval Europe*, vol. 10, 2001, p. 243-250, aux p. 245-246. Cf. aussi les propos de Barbara Rosenwein dans Jan PLAMPER, « The History of Emotions. An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein and Peter Stearns », *History and Theory*, vol. 49, 2010, p. 237-265, à la p. 250.

⁹ SIMON GANDENSIS, *Gesta abbatum Sancti Bertini*, *op. cit.*, I, 25, p. 641 : [...] *Quotiens gratia aecclesiasticae utilitatis alicubi projectus aliquandiu abesset, miro amoris desiderio a fratribus et domesticis eius prestolaretur adventus.*

Simon nous a aussi laissé un récit, simple mais très vivant et concret, de la réforme imposée à son abbaye par l'abbé Lambert (1095-1123)¹⁰. L'affaire éclata en 1101, quand Lambert, malade, annonça soudainement en chapitre qu'il interdisait désormais, conformément à la règle de saint Benoît, la propriété individuelle ou l'usage de serviteurs personnels. Or la motivation de Lambert était, d'après Simon, la crainte : gravement malade, en danger de mort, il appréhendait que Dieu ne lui reproche d'avoir laissé se perdre les âmes de ses moines ; en face de lui, les moines s'enflammèrent comme un feu de broussailles et l'insultèrent abondamment : même si Simon n'utilise pas de mot pour désigner leur réaction, ils étaient clairement dans la colère, on pourrait même dire dans la fureur¹¹. Plus prosaïquement, ils remirent au lit le réformateur intempestif. La controverse se poursuivit, l'abbé cherchant à rattacher son monastère à Cluny et usant pour ce faire de toutes les ressources de son autorité. Les moines ne se laissèrent pas impressionner : ni la terreur, ni la crainte ne les détournèrent de leur but. L'abbé en fut ému, voire choqué : *commotus*, dit Simon¹², la *commotio* étant le mot le plus usité pour désigner ce que nous appelons une émotion¹³. Simon cite fréquemment la crainte, comme le font d'ailleurs beaucoup d'auteurs médiévaux : crainte de Dieu, crainte de la honte, crainte de la mort¹⁴. Et crainte de l'autorité... Mais inversement, l'autorité à son tour est souvent perturbée par l'opposition qu'elle rencontre : *commota*, on l'a vu. *Turbata*, « troublée », également¹⁵. Or ce sentiment de perturbation relève finalement lui aussi de la crainte. Qui semble bien être une émotion majeure, telle qu'elle apparaît dans les *Gesta* de Saint-Bertin.

Ceux-ci présentent cependant aussi d'autres sentiments, d'autres émotions. Le moine peut-il être découragé ? Oui, mais il doit surmonter ce découragement. C'est ce que fait en 1152 l'abbé de Saint-Bertin Léon, alors qu'un incendie a ravagé son monastère : « arrivant à la vieillesse et espérant après tant de souffrances et d'efforts obtenir le repos qu'il avait mérité, il se

¹⁰ Sur cette réforme, voir Steven VANDERPUTTEN, « Monastic Reform, Abbatial Leadership and the Instrumentation of Cluniac Discipline in the Early Twelfth-century Low Countries », *Revue Mabillon*, vol. 23, 2012, p. 41-65.

¹¹ SIMON GANDENSIS, *Gesta abbatum Sancti Bertini*, *op. cit.*, II, 62, p. 648 : [...] *Timens sibi [...]. Ad insolitum ergo fratres concitati interdictum, exarserunt in eum sicut ignis in spinis, et ignominiosis verbis defatigatum ad lectum ire cogerunt.*

¹² *Ibid.*, II, 91, p. 653 : *nullis terroribus, nulloque timore ab intentione defensionis ecclesiae suae flectebatur [...]. Unde abbas commotus [...].*

¹³ Barbara ROSENWEIN, « Emotions Words », dans D. BOQUET et P. NAGY, *Le sujet des émotions*, *op. cit.*, p. 93-106.

¹⁴ SIMON GANDENSIS, *Gesta abbatum Sancti Bertini*, *op. cit.*, I, 5, p. 637 : *Plurimo interim eiusdem pestis horrore affecti atque singuli super se subito futurae mortis suspecti, multam malorum suorum penitentiam iterato ceperunt gerere, de intimis lacrimarum suspiriis exacerbata malis suis Domini nostri faciem placare* : « Fortement touchés par cette horrible épidémie, tous craignaient que la mort s'abatte bientôt sur eux. Ils se mirent à se repentir encore et encore pour leurs méfaits, cherchant à apaiser par des soupirs profonds et des larmes le visage de notre Seigneur, courroucé par leurs péchés ».

¹⁵ *Ibid.*, II, 95, p. 654.

voyait tomber dans un labyrinthe dont il ne pourrait sortir que s'il était guidé par le fil de Dieu. Cependant, ne perdant pas espoir dans l'adversité, tenant conseil avec ses amis et des hommes sages il voyait ce qu'il pouvait faire¹⁶ ». Même réaction de son lointain successeur Simon, qui, au cours du concile de Latran III en 1179, se mit en tête d'obtenir du pape un privilège confirmant à son abbaye le droit de percevoir la dîme sur les harengs. Quant à la réaction des habitants de Calais, elle fut extrêmement négative et hostile, puisqu'ils dirent même qu'ils préféreraient mourir (*melius velle mori*) que de se soumettre à une telle nouveauté. L'abbé partit triste et presque désespéré (*tristis et quasi desperans abscessit*), mais il réagit et finalement obtint l'essentiel, c'est-à-dire l'appui comtal¹⁷.

L'abbé, ou un autre dignitaire, peut-il s'enorgueillir ? En principe non, bien entendu, mais cela arrivait, et même aux meilleurs. Le portrait de l'abbé Léon est globalement très positif, mais son auteur reconnaît, prudemment (*ut quidam dicebant*, « selon ce que disaient certains ») qu'il s'enorgueillissait plus qu'il n'aurait dû (*plus equo gloriabatur*) d'être chargé de nombreuses affaires, de conseiller les princes, c'est-à-dire en l'occurrence les comtes de Flandre, et d'être leur représentant auprès des rois¹⁸.

Le désir sexuel peut-il être évoqué ? C'est très rare, et sauf si l'auteur veut dresser le portrait d'un mauvais moine, il est indispensable que ce désir soit vaincu. C'est ainsi qu'Héribert, moine de Saint-Bertin avant d'en devenir l'abbé, résista à une situation pourtant bien tentante, lorsqu'une jeune fille qu'il avait rachetée s'offrit à lui « couchée sur son lit mais sous les draps ». En revanche, un peu plus tard, « alors que, pour je ne sais quelle raison, il était tenaillé par un désir charnel, il enleva tous ses vêtements et, vêtu seulement d'une chemise, il sortit, souffrant de l'intensité du froid de la nuit jusqu'à ce que le feu du désir sexuel fût éteint en lui¹⁹ ».

Les *Gesta abbatum* de Saint-Bertin, on a pu le constater, ont une dimension d'édification, et donc une perspective très moraliste. Or c'est, conjointement, un texte exceptionnellement riche en émotions variées et nuancées, en comparaison d'autres histoires monastiques. Les *Gesta abbatum Sancti Germani Autissiodorensis*, leurs homologues pour l'abbaye Saint-Germain

¹⁶ *Continuatio* [aux *Gesta abbatum Sancti Bertini*], éd. Oswald HOLDER-EGGER, Hanovre (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores, 13), 1881, p. 665 : *Abbas [...] plus ceteris dolebat [...] quia iam in senium vergens, cum post tot labores et itinerum fatigationes ut emeritus requiem sperare deberet, in laberintum, nisi fune Dei educatur, inextricabilem se devenisse considerabat. Nec tamen inter adversa desperans, quid facto opus sit, habito cum amicis et viris prudentibus consilio, tractare cepit.*

¹⁷ *Continuatio tertia* [aux *Gesta abbatum Sancti Bertini*], éd. Oswald HOLDER-EGGER, Hanovre (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores, 13), 1881, p. 671.

¹⁸ *Continuatio*, *op. cit.*, p. 666.

¹⁹ SIMON GANDENSIS, *Gesta abbatum Sancti Bertini*, *op. cit.*, I, 17, p. 638 : *Alio quoque tempore dum, nescio qua interveniente occasione, stimulo carnis urgeretur, cunctis illico vestibus depositis, interula dumtaxat circumamictus sub divo stans, nocturni frigoris asperitate tamdiu torquebatur, donec ignis incestus intus extingueretur.*

d'Auxerre, rédigés vers 1290, se contentent de rares généralités très peu intéressantes pour notre propos²⁰. Il en va de même du *Chronicon Ebersheimense*, la chronique de l'abbaye bénédictine d'Ebersheim, en Alsace, écrite dans les années 1160 et prolongée vers 1230²¹, ou de la chronique de Saint-Pierre-le-Vif, de Sens du début du XII^e siècle²². Si on passe aux textes hagiographiques, et plus précisément à la vie d'un saint abbé, comme la Vie d'Étienne, abbé cistercien d'Obazine en Limousin (mort en 1159 ; la *Vita* date d'environ 1166 pour le premier livre, d'environ 1180 pour les deux suivants), on trouve surtout des schémas bien connus : l'abbé inflexible, qui surveille, morigène et punit ses moines ; ceux-ci, qui craignent leur abbé, mais l'aiment et sont au comble de la désolation lorsqu'il meurt²³.

Règles et textes juridiques

Quant aux textes normatifs, par définition ils ne font guère de place aux émotions, *a priori*. La règle de saint Benoît n'utilise qu'une seule fois le champ sémantique de la *commotio* : lorsque le moine sent qu'un ancien est fâché (*iratus vel commotus*) contre lui, il doit se jeter à ses pieds jusqu'à ce qu'en le bénissant l'ancien montre que sa colère s'est apaisée (*usque dum benedictione sanetur illa commotio*)²⁴. Cependant, Benoît n'ignore pas que le désir sexuel peut tarauder les moines, ou note la vanité de certains prieurs qui se comportent en seconds abbés, ainsi d'ailleurs que l'orgueil de tous ceux qui exercent une charge²⁵.

Mais un autre texte sera plus utile pour nous : les décisions disciplinaires prises par le chapitre général de Cîteaux, et dont nous avons gardé de belles séries à partir surtout des années 1190. Prenons, au hasard, l'année 1199, au cours de laquelle le chapitre général rend 87 de ces décisions, soit générales, soit adressées à un religieux (généralement un abbé,

²⁰ [GUY DE MINOIS], *De gestis abbatum Sancti Germani Autissiodorensis*, éd. trad. Noëlle DEFLOU-LECA et Yves SASSIER, Paris, Les Belles Lettres (coll. « Les classiques de l'Histoire au Moyen Âge », 50), 2011.

²¹ *Chronicon Ebersheimense*, éd. Ludwig WEILAND, Hanovre (*Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, 23), 1874, p. 427-453. On peut ne pas tenir compte, pour notre propos, des compléments apportés par Hermann BLOCH, « Zur Überlieferung und Entstehungsgeschichte des Chronicon Ebersheimense », *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde*, vol. 34, 1909, p. 125-173. Sur un projet de nouvelle édition, voir Tobie WALTHER, « Das Chronicon Ebersheimense. Vorüberlegungen zu einer Edition und Untersuchung des "Gesamttextes" », *Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins*, vol. 161, 2013, p. 59-84.

²² *Chronicon Sancti Petri Vivi Senonensis. Chronique de Saint-Pierre-le-Vif de Sens, dite de Clarius*, éd. trad. Robert-Henri BAUTIER et Monique GILLES, Paris, Éd. du CNRS (coll. « Sources d'histoire médiévale »), 1979.

²³ *Vita sancti Stephani Obazinensis. Vie de saint Étienne d'Obazine*, éd. trad. Michel AUBRUN, Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif central, 1970.

²⁴ BENEDICTUS NURSIENSIS, *Regula*, éd. trad. Adalbert DE VOGÜÉ et Jean NEUFVILLE, 6 vol., Paris, Éd. du Cerf (coll. « Sources chrétiennes », 181-186), 1972, chap. 71, § 6-8.

²⁵ *Ibid.*, chap. 7, § 12 et 23 ; chap. 65, § 2 ; chap. 38, § 2.

responsable de son abbaye) en particulier. Plusieurs d'entre elles concernent, d'une manière ou d'une autre, des émotions. La première vise les moines qui auraient composé des *rithmi*, et qui seront exilés dans un autre monastère jusqu'à décision contraire du chapitre général : comme le suppose leur éditeur, Chrysogonus Waddell, une telle décision ne vise sans doute pas les auteurs de mauvaise poésie religieuse, mais ceux de poésie satirique ou licencieuse²⁶. Une autre décision condamne les moines conspirateurs, ou plutôt renforce les peines qu'ils encourent. L'abbé de Bonnefont, sur la route du chapitre général, s'est comporté de manière incorrecte, s'est fait admettre sans raison dans les infirmeries, s'est montré exigeant en ce qui concerne la nourriture et la boisson. L'abbé de Morimond a pris la parole de manière indisciplinée devant le chapitre, de même que l'abbé de Breuil-Benoît, qui a parlé de façon incorrecte au précédent. L'entrée de femmes dans les monastères risque tellement de susciter de l'émoi, que c'est au roi de Hongrie que le chapitre général écrit pour lui demander d'empêcher cela. Dans le même genre, l'abbé de Rio Seco a chevauché un mois entier en compagnie d'une abbesse²⁷. Comme on le voit, bien des comportements peu réguliers transparaissent dans les textes juridiques, lesquels nous apportent ainsi l'écho de telles envies ou affects hors la norme.

Les *exempla*

Depuis quelques décennies, les *exempla* sont devenus une source très utilisée par les médiévistes. Ce sont des recueils d'anecdotes destinées à nourrir la rédaction de sermons, afin de fixer l'attention sur une sorte de « storytelling », dans un cadre évidemment moralisateur. De nombreux ouvrages de ce genre ont été conservés, sous des formes et des titres divers. Le *Collectaneum exemplorum et visionum Clarevallense* est un texte de la fin du XII^e siècle, conservé dans un unique manuscrit provenant de l'abbaye de Clairvaux. Comme les autres recueils d'*exempla*, il abonde en miracles, en récits avec des bons et des méchants, ces derniers étant immanquablement punis. Un de ces récits met en scène un monastère où les moines ont pris l'habitude de célébrer l'office des défunts en hâte et sans ordre (*festinanter et confuse*). Ils ont d'ailleurs la chance de ne pas être punis, mais de recevoir de leur abbé un sermon

²⁶ Chrysogonus WADDELL (éd.), *Twelfth-Century Statutes from the Cistercian General Chapter*, Brecht, Cîteaux-Commentarii cistercienses (coll. « Studia et Documenta », 12), 2002 p. 420. Au sujet de la composition de poésies amoureuses dans les monastères, on renverra à l'exemple de Guibert de Nogent, qui dans sa vieillesse reconnaîtra avoir, bien plus tôt, composé de telles œuvres que, très malheureusement, il avait entretemps détruites : GUIBERTUS NOVIGENTENSIS, *Monodiae*, éd. trad. Edmond-René LABANDE, *Autobiographie [de] Guibert de Nogent*, Paris, Les Belles lettres (coll. « Classiques de l'histoire de France au Moyen Âge », 34), 1981, I, 17 (= p. 134). D'une manière générale l'« autobiographie » de Guibert, ou plus exactement les passages autobiographiques de ses *Monodiae* livrent de très nombreux exemples d'émotions, mais au sujet de la jeunesse de l'auteur, avant son entrée au monastère.

²⁷ Ch. WADDELL, *Twelfth-Century Statutes...*, *op. cit.*, p. 423, 428, 434, 436, 437, 439, 447.

adéquat, contenant lui-même un *exemplum*²⁸. Peu importe. Ce qui nous intéresse ici, ce sont ces moines qui visiblement n'ont pas la moindre envie de se consacrer comme ils le devraient à l'office des défunts. Orgueil, envie, colère, désir... : ils ont beaucoup d'autres choses en tête que la religion.

Car il y a des religieux qui expédient les offices avec beaucoup de légèreté. On songe au dom Balaguère (un ancien régulier !) des *Trois Messes Basses* d'Alphonse Daudet²⁹. Pour s'en tenir au Moyen Âge, citons ce saisissant portrait de l'évêque d'Eichstätt Megingaud (991-1015), qui pestait sans cesse contre la longueur des offices et, en Carême, lorsqu'un seul repas par jour était autorisé, faisait chanter tierce à prime et none à tierce afin de pouvoir passer à table le plus tôt possible³⁰ ! Mais on sort ici du cadre régulier. D'autres textes cependant mentionnent, éventuellement en creux, cette tentation d'aller trop vite, comme la *Fundatio abbatis de Valcellis* lorsque son auteur évoque le fait que sous l'abbé Raoul, prototype du bon abbé, les offices étaient dits *morose*, c'est-à-dire « avec minutie », et que le sacristain n'avait pas la liberté de sonner les heures plus tôt ou plus tard, à son goût³¹.

Que penser, aussi, des moines pris de boisson ? Le *Collectaneum* met en scène un de ces moines, tellement imbibé de vin qu'il en perd l'esprit et a des visions terrifiantes ; consolé par la Vierge, il reviendra dans le droit chemin³². Le *Collectaneum* ne précise pas pourquoi ce moine s'était mis à boire, mais on peut supposer que cela lui permettait de supporter la vie monastique.

Un autre *exemplum* du *Collectaneum* concerne un moine qui se masturbait souvent en dormant, ce qui le troublait d'autant plus qu'il menait par ailleurs une vie irréprochable. Heureusement, ici aussi la sainte Vierge intervint, et assécha ses pollutions nocturnes³³. La question de la masturbation est rarement évoquée, sans doute parce qu'elle était traitée dans la discrétion, mais parfois celle-ci n'était plus possible. Hildebert de Lavardin, évêque du

²⁸ *Collectaneum exemplorum et visionum Clarevallense e codice Trecensi 946*, éd. Olivier LEGENDRE, Turnhout, Brepols (*Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis*, 208), 2005, IV, 51 (= n° 156), p. 364-365.

²⁹ Alphonse DAUDET, *Lettres de mon moulin*, éd. définitive, Paris, 1889, p. 211-228.

³⁰ *De Gestis episcoporum Eistetensium*, éd. dans Stefan WEINFURTER, *Die Geschichte der Eichstätter Bischöfe des Anonymus Haserensis. Edition, Übersetzung, Kommentar*, Ratisbonne, Pustet, 1987, § 17, p. 50. Traduction française dans Cédric GIRAUD et Benoît-Michel TOCK (dir.), *Rois, reines et évêques. L'Allemagne aux X^e et XI^e siècles. Recueil de textes traduits*, Turnhout, Brepols (coll. « Témoins de notre histoire »), 2009, p. 263. Dans le commentaire de ce passage j'ai confondu tierce et sexte : peut-être étais-je moi aussi pressé de passer à table !

³¹ *Fundatio abbatis de Valcellis*, § 64. Sur cette œuvre, voir *infra*, note 43.

³² *Collectaneum exemplorum et visionum Clarevallense...*, *op. cit.*, IV, 48 (= n° 146), p. 351-352 : *sobrietatis modum excessit, ita ut captus mente videretur*.

³³ *Ibid.*, IV, 37 (= n° 132), p. 324-325 : *tamen in somnis fragilitatis fluxum sepe patiebatur*.

Mans (1096-1125), puis archevêque de Tours (1125-1133), avait ainsi été contacté par un abbé dont un moine se masturbait en pleine prière³⁴.

La littérature satirique ou critique

En dehors des recueils constitués *ad hoc*, de nombreux autres documents peuvent avoir recours aux *exempla*. Giraud de Barri, ou *Giraldus Cambrensis* (vers 1146-vers 1223), était un clerc séculier, qui toute sa vie rêva, en vain, de devenir évêque autocéphale de Saint David's, au pays de Galles. Polygraphe très amer, il ne ménageait pas ses critiques à l'égard du clergé, y compris le monde monastique. Et il appuya, par exemple dans son *Gemma Ecclesiastica*, ses critiques sur des faits, en tout cas des *exempla*, peu à l'honneur du clergé régulier. Il consacre notamment un passage à la concupiscence, évoquant le cas d'une religieuse de l'abbaye mixte de Sempringham, qui avoua à l'abbé Gilbert, alors qu'il était déjà vieux, l'envie qu'elle avait de lui : Gilbert, après un long sermon contre la concupiscence, se dénuda entièrement en plein chapitre dans l'espoir, justifié, que voir son corps horrible, maigre, plein de rides et à la peau rugueuse, refroidirait les ardeurs de la nonnette. L'abbé Enatus, ou Enoc, de Strata Florida, qui avait fondé vers 1170 une abbaye de moniales (il réunit plusieurs jeunes filles, en tout cas), se distingua surtout par ses capacités de séduction, engrossa plusieurs religieuses et finit par s'enfuir avec l'une d'elles (avant, Dieu merci, de revenir pénitent dans un monastère masculin)³⁵. D'une manière générale, le monde de Giraud de Barri est riche en moines et moniales amoureux, comme cette moniale qui, ayant vu un clerc par la fenêtre, en tombe complètement amoureuse et ne pense du coup plus qu'à lui³⁶.

Autobiographie et sentiment

Mais c'est dans les récits autobiographiques que les sentiments s'expriment le plus aisément. Reprenons certains des textes que nous avons déjà vus. Simon de Gand, après avoir raconté le rattachement de l'abbaye de Saint-Bertin à celle de Cluny, explique que de nombreux moines, hostiles à cette réforme, quittèrent l'abbaye, voire le monde régulier, et moururent dans le siècle.

³⁴ HILDEBERTUS CENOMANENSIS, *Epistolae*, dans *Patrologia latina*, t. 171, Paris, 1854, col. 203 : *Dicis enim quod illum orandi gratia prostratum spiritus nequam aggreditur, manus ad orantis genitalia mittit, non prius illa vel attractare, vel carnem carne conficere desistens, quam sic agitata seminis effusione compellat maculari.*

³⁵ GIRALDUS CAMBRENSIS, *Gemma Ecclesiastica*, éd. J. S. BREWER, *Giraldi Cambrensis opera*, t. 2, Londres (*Rerum britannicarum medii aevi scriptores*), 1862, II, 17, p. 267-268. Sur cette histoire, voir Benoît-Michel TOCK, « Les fondations anglaise et galloise de l'abbaye de Vaucelles », *Revue du Nord*, vol. 93, 2011, p. 795-814, aux p. 802-803.

³⁶ GIRALDUS CAMBRENSIS, *Gemma Ecclesiastica*, *op. cit.*, II, 11, p. 222-223 : *Item exemplum de moniali quae in clericum quem per fenestram casu transeuntem vidit oculos iniecit, in statim adeo medullitus excarsit ut nihil aliud vel orando vel divinis misteris assistendo cogitare potuisset.*

« Quelle douleur ! », s'exclame-t-il (*proh dolor !*). Et il continue : « que personne ne soit heurté que cela m'ait touché », car, dit-il, la discorde entre les moines a mis bien des âmes en danger et désolé bien des églises³⁷. Cet aveu, d'avoir été touché, au sens émotionnel du terme, est très rare et permis ici par cette intrusion du « moi » dans un récit.

Cette question du « moi » est de fait essentielle pour notre propos. Ici aussi il y a une théorie, ancienne, celle de Jacob Burkhardt, pour qui la conscience de l'individu, du « moi », apparaît à la Renaissance³⁸. Depuis quelques décennies cette thèse a suscité de nombreux travaux chez les médiévistes, certains l'acceptant assez largement, d'autres au contraire la contestant nettement. Parmi ces derniers, on trouve notamment une spécialiste des émotions³⁹ : l'histoire des émotions et l'histoire du « moi », assez logiquement en fin de compte, se côtoient de près.

Il y a cependant des récits bien davantage autobiographiques. Un texte exceptionnel est le récit de la Translation de sainte Monique, écrit dans le dernier tiers du XII^e siècle par l'auteur même de cette translation, Gautier, chanoine régulier de l'abbaye d'Arrouaise, dans le diocèse d'Arras. Gautier est allé, en 1161-1162, d'Arrouaise à Ostie, et en a ramené le corps de sainte Monique, mère de saint Augustin. De ce voyage, il a laissé un long récit épique, très centré sur lui-même et sur les innombrables difficultés qu'il a rencontrées ainsi que sur les épreuves qu'il a surmontées : entre vol de reliques, kidnapping d'abbé, traquenard tendu par des sicaires de l'empereur, tempête et quasi-nauffrage, il est vrai que les émotions n'ont pas manqué⁴⁰. Il ne le cache d'ailleurs pas : Gautier, et son complice l'abbé d'Agaune Rodolphe, sont tour à tour troublés et terrifiés (*conturbati et conterriti*), pleins de tristesse (*tristitia et meror animi*), d'abattement (*mestitudo*). Il est attristé (*contristabar*), craintif (*timui*), inquiet (*trepidus*) puis se calme (*animequior factus*)...

Malgré son heureuse arrivée à Arrouaise avec les reliques, Gautier se sent très mal : « J'avais été à ce point découragé par mes innombrables souffrances et avais été plongé dans un tel abattement que vivre ne me plaisait même plus » (*Tribulationibus enim innumeris jam ita attritus eram et in tanta animi mestitudine corrueram, ut jam nec etiam vivere liberet*). Rassurons-nous : Gautier, qui a ensuite écrit le récit de son voyage, ne s'est pas laissé mourir.

³⁷ SIMON GANDENSIS, *Gesta abbatum Sancti Bertini, op. cit.*, II, 67, p. 649 : *Quod me tetigisse nulli displiceat*.

³⁸ Jacob BURKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Bâle, Schweighauser, 1860.

³⁹ Barbara ROSENWEIN, « Y avait-il un "moi" au haut Moyen Âge ? », *Revue Historique*, vol. 307, 2005, p. 31-52.

⁴⁰ Je prépare une édition, commentaire et traduction de la *Translatio sanctae Monicae* (BHL 6001). En attendant cette publication, on peut se reporter à l'édition la plus accessible (*Acta Sanctorum, Maii*, t. 1, Anvers, 1680, p. 481-488) ou à la meilleure (GOSSE, *Histoire de l'abbaye et de l'ancienne congrégation des chanoines réguliers d'Arrouaise*, Lille, 1786, p. 550-573).

Mais la tentation a été présente⁴¹, et surtout Gautier, qui est quand même supposé célébrer la translation de sainte Monique (il serait d'autant mieux inspiré de se concentrer sur cette question qu'il est en train, en fait, d'inventer la sainteté de Monique) en parle sans fard ni détour. Certes, il le fait pour confirmer l'authenticité des reliques qu'il rapporte, selon un argument qu'il explique clairement : aurait-il accepté de subir tant d'épreuves s'il n'avait été convaincu de cette authenticité ? Mais même si cette évocation de la fatigue de vivre n'est pas gratuite, elle n'en est pas moins instructive. Elle témoigne, semble-t-il, de ce qui ne devait pas être loin d'une dépression, ce qui d'ailleurs n'avait rien d'anormal au moment où Gautier retrouve la routinière quiétude de la vie canoniale après un voyage long, très éprouvant mais aussi très exaltant⁴².

Un autre texte parle de cette fatigue de vivre. Déjà citée, la *Fundatio abbatiae de Valcellis*, qui raconte la vie de l'abbaye cistercienne de Vaucelles, près de Cambrai, sous le premier abbé, Raoul (1132-1151), est l'œuvre d'un moine âgé, probablement un certain Foulques de Cambrai, qui écrit semble-t-il de sa propre initiative, pour rappeler quel bon abbé fut Raoul, mais aussi plus simplement pour évoquer la vie monastique de sa jeunesse⁴³. Foulques parle très peu de lui-même, et son œuvre n'est donc pas autobiographique au sens strict, mais il raconte ses souvenirs, ou les souvenirs des histoires qu'on lui a racontées. Il narre notamment l'histoire d'un moine, dans un monastère cistercien non identifié, qui étant tombé malade, fut admis à l'infirmerie. Mais comme sa maladie se prolongeait, il fut plongé dans une telle tristesse qu'il ne se souciait plus ni du culte divin, ni de sa propre âme, et prenait très mal toute remarque qu'on lui adressait à ce sujet⁴⁴. Ici aussi, même si c'est pour des raisons différentes, il s'agit sans doute d'un cas, sinon de dépression proprement dite, à tout le moins de tendance dépressive. Pour utiliser le vocabulaire monastique, on parlera ici d'« acédie », terme technique utilisé dans le monde monastique pour désigner la perte de motivation pour la vie régulière⁴⁵.

⁴¹ Sur la tentation de mettre fin à ses jours dans le monde monastique, et sur le passage à l'acte : Alexander MURRAY, *Suicide in the Middle Ages*, t. 1, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998, p. 331-347.

⁴² Cf. Benoît-Michel TOCK, « Gautier d'Arrouaise : un chanoine régulier entre "moi" et émotions au retour de voyage », dans Damien COULON et Christine GADRAT-OUERPELLI (dir.), *Voyage, écriture et processus d'individuation*, sous presse.

⁴³ Inédit, conservé dans le ms. Cambrai, Médiathèque Municipale, ms. 975. J'en prépare l'édition et la traduction : FULCO CAMERACENSIS, *Fundatio abbatiae de Valcellis*, à paraître.

⁴⁴ *Postmodum vero molestiam corporis incurrens, in infirmitorium positus est in quo diuturnae infirmitatis taedio affectus, in tantam tristitiam devenit ut opus Dei et animae suae curam omnino negligeret. Cumque pro hoc argueretur, et ad emendationem hortaretur, moleste accipiens deterior fiebat* (ibid., § 45).

⁴⁵ Rubén Peretó RIVAS, « El itinerario medieval de la acedia », *Intus-Legere Historia*, vol. 4, n° 1, 2010, p. 33-48. Lucrèce LUCIANI-ZIDANE, *L'acédie, le vice de forme du christianisme, de saint Paul à Lacan*, Paris, Éd. du Cerf, 2009.

Correspondances

On l'a vu tout au long de cette petite étude, les sentiments, les émotions, les affects, étaient bel et bien présents dans la vie des réguliers. Mais au fond, faut-il s'en étonner ? Il eût suffi d'ouvrir la correspondance du plus emblématique des moines du XII^e siècle, Bernard de Clairvaux, et de lire la première de ses lettres, adressée à son neveu Robert – qui a quitté Clairvaux pour Cluny, et qui a donc trahi son oncle –, pour tomber sur de ces expressions pleines d'émotion, si conformes à la personnalité de Bernard⁴⁶ :

Assez et plus qu'assez, j'ai espéré, très cher fils Robert, que peut-être la pitié de Dieu daignerait visiter par elle-même ton âme, et, à travers toi, la mienne, en t'inspirant à toi une componction salutaire, et à moi la joie de ton salut. Mais, parce que, jusqu'à présent, je me vois *frustré dans mon attente* (Ps. 118, 116), je ne veux plus cacher ma douleur, ni réprimer mon anxiété ni dissimuler ma tristesse. De là vient que, contrairement aux règles de la justice, je suis contraint, blessé, de rappeler celui qui m'a blessé ; méprisé, de rechercher celui qui m'a méprisé ; injurié, de faire satisfaction devant celui qui m'a injurié ; de supplier enfin celui qui aurait dû me supplier. Il est vrai qu'une excessive douleur ne délibère pas, n'a pas de vergogne, ne consulte pas la raison, ne redoute pas l'offense à sa dignité, n'obtempère pas à la loi, n'admet pas le jugement, ignore la mesure et le bon ordre⁴⁷ [...].

On le voit, Bernard ne lésine pas sur les émotions pour faire pression sur son neveu. De nombreuses autres lettres de Bernard témoigneraient d'ailleurs sans difficulté du caractère émotif, et parfois même éruptif, de leur auteur.

Un autre moine de grand renom, Anselme, abbé du Bec avant d'être archevêque de Canterbury, mentionne lui aussi des émotions dans sa correspondance. Il adresse ainsi une lettre à son prieuré cathédral (puisqu'à Canterbury le chapitre cathédral est constitué de moines, vivant selon la règle de saint Benoît) pour reprocher aux religieux leur attitude : « Que cessent chez vous les bavardages, que disparaisse toute critique, que soit étouffé tout murmure, que s'éteigne l'impatience, que s'évanouisse la recherche de ce qui est inutile, que soit expulsée l'oisiveté, que soit annihilé tout grognement, que

⁴⁶ Sur la psychologie de Bernard il est toujours intéressant de lire Jean LECLERCQ, *Nouveau visage de Bernard. Approches psycho-historiques*, Paris, Éd. du Cerf, 1976, même si cet ouvrage est évidemment très marqué par la psycho-histoire si appréciée dans les années 1970.

⁴⁷ BERNARDUS CLARAVALLENSIS, *Epistolae*, éd. Jean LECLERCQ et Henri ROCHAIS, *Sancti Bernardi opera*, t. 7, Rome, Ed. Cistercienses, 1974, p. 1 ; la traduction est d'Henri ROCHAIS, Paris, Éd. du Cerf (coll. « Sources Chrétiennes », 425), 1997, p. 59 : *Satis et plus quam satis sustinui, dilectissime fili Roberte, si forte Dei pietas, et tuam per se, et meam per te animam dignaretur invisere ; tibi scilicet inspirando salutarem compunctionem mibique de tua salute laetitiam. Sed quoniam usque adhuc frustratum me cerno ab expectatione mea, iam non valeo tegere dolorem meum, anxietatem reprimere, dissimulare tristitiam. Unde et contra iuris ordinem cogor revocare laesus eum qui me laesit, spretus requirere contemptorem, iniuriam passus iniuratori satisfacere, rogare denique a quo rogari debueram. Dolor quippe nimis non deliberat, non verecundatur, non consulit rationem, non metuit dignitatis damnum, legi non obtemperat, iudicio non acquiescit, modum ignorat et ordinem [...].*

soient évacuées l'indignation et, pour chaque offense, l'inconvenante émotion de l'esprit, que soit éliminée la négligence, et exterminée la jalousie⁴⁸ ». Anselme parle surtout du fait que chez ses moines gronde le mécontentement. C'est à un ensemble d'émotions négatives qu'il fait allusion.

En fin de compte, c'est ce qui ressort le plus de cette petite enquête : les émotions évoquées, lorsqu'elles ne le sont pas dans un cadre convenu (la douleur éprouvée à la mort de l'abbé, père du monastère ; la joie de retrouver un père lors de l'élection d'un nouvel abbé, par exemple), sont des émotions négatives, ou du moins perçues comme telles ; des émotions interdites, funestes, qu'il faut, d'une manière ou d'une autre, combattre.

Faut-il se contenter d'un tel bilan : la morale monastique interdit les émotions ; et comme il n'est guère possible de les éradiquer, elle essaiera en tout cas de convaincre qu'elles sont mauvaises ? Je ne le crois pas. Car *in fine* ce qui me paraît le plus intéressant, ce sont ces quelques mentions très personnelles que l'on peut trouver ici ou là, chez Simon de Saint-Bertin, Foulques de Cambrai ou Gautier d'Arrouaise, par exemple. Et Bernard de Clairvaux. Et si l'enquête mérite d'être prolongée c'est bien là : dans l'expression de ces émotions très personnelles, qui sont passées, d'une manière ou d'une autre, entre les mailles du filet de la bien-pensance.

Quant au genre d'émotions et d'affects qui touchaient les moines médiévaux, on relève, sans surprise, la colère, la confiance, l'envie, la tristesse... Il est toujours amusant, et guère difficile, de relever les textes qui montrent les religieux aux prises avec le démon de la chair. Mais le plus intéressant, me semble-t-il, et c'est là aussi que l'enquête pourrait se poursuivre, c'est le sujet de l'acédie et, plus généralement, ce que j'appellerais la dépression monastique⁴⁹.

⁴⁸ ANSELMUS CANTUARIENSIS, lettre 332, dans *Sancti Anselmi Cantuariensis opera omnia*, éd. Franciscus Salesius SCHMITT, t. 5, Édimbourg, Nelson et filios, 1951, p. 268 : *Cessent igitur in vobis vaniloquia, extirpetur omnis detractio, suffocetur murmuratio, exstinguatur impatientia, evanescat inutilium curiositas, expellatur otiositas, annihilentur musitatio, evacuetur indignatio et pro qualibet offensione mentis indecens commotio, eliminetur negligentia, exterminetur invidentia.*

⁴⁹ Le terme de « dépression » est évidemment discutable, dans la mesure où il supposerait un diagnostic psychiatrique impossible à réaliser. Entendu au sens large cependant, il mérite d'être davantage pris en compte, comme le fait, par exemple, James FRANCE, *Separate but Equal. Cistercian Lay Brothers, 1120-1350*, Colledgeville, Liturgical Press (coll. « Cistercian Studies », 246), 2012, p. 163.

**“SCULPTER LES MOUVEMENTS DE L’ÂME” : TRADUCTION DES
AFFECTS ET ÉMOTIONS DANS LA SCULPTURE DU XIII^e SIÈCLE**

Denise BORLÉE

Si les premières œuvres de type réaliste – c’est-à-dire effectuées d’après nature, selon un modèle, identifié ou non – apparaissent en sculpture à partir des années 1360, notamment sur la célèbre effigie funéraire de Charles V due au ciseau d’André Beauneveu, l’intérêt pour la transcription dans la pierre des états de l’âme peut être situé plus tôt, au tournant du XIII^e siècle sur des statues de style dit « antiquisant » chargées de *pathos*, qui tranchent alors avec celles des décennies antérieures aux figures plus impassibles et sans âge.

Ce changement intervient alors que théologiens et philosophes s’emploient à donner une définition de l’âme, en se fondant sur les écrits des philosophes grecs. Vers 1250 en effet, les maîtres parisiens sont en possession des principaux ouvrages scientifiques et philosophiques de la Grèce antique et de l’Islam traduits en latin. Un double héritage sans précédent qui, introduit en une mentalité joignant les questions bibliques aux exigences d’une logique rigoureuse, modifia fortement les savoirs, entraînant ainsi un profond bouleversement intellectuel en même temps qu’un conflit doctrinal de toute importance centré sur la conception de l’homme.

L’œuvre d’Aristote en particulier est véritablement découvert au début du XIII^e siècle, à l’exception de ses traités de logique déjà connus grâce à Boèce. Ses recherches scientifiques et ses réflexions philosophiques offrent alors aux maîtres latins des outils rationnels pour leur tâche doctrinale propre. « En voie d’achèvement au cours de la décennie 1250-1260, l’exploration de cet ensemble gigantesque de savoirs jusque-là insoupçonnés suscite rapidement une totale transformation des modestes conceptions philosophiques véhiculées par le traditionnel *quadrivium* (arithmétique, géométrie, musique et astronomie) et surtout les aperçus relatifs à l’homme, à sa nature et à son agir impliqués dans les doctrines religieuses et spirituelles consacrées¹ ». Ainsi, le *Traité de l’âme* d’Aristote, traduit du grec une première fois vers le milieu du XII^e siècle, l’est une seconde fois vers 1260-1270 alors qu’une version latine du même traité, cette fois à partir de l’arabe et accompagnée d’un commentaire d’Averroès, est l’œuvre de Michel Scot en

¹ Édouard-Henri WÉBER, *La personne humaine au XIII^e siècle. L’avènement chez les maîtres parisiens de l’acception moderne de l’homme*, Paris, Vrin, 1991, p. 3.

Italie dans les années 1220-1230. Sont également traduits les commentateurs grecs et arabes du Stagirite, ainsi que de grands ouvrages scientifiques grecs et arabes de médecine, de mathématiques et d'astronomie². De la sorte, les maîtres latins eurent accès, vers 1260-1270, à presque tout le legs antique des ouvrages de science physique et philosophique.

À l'Université de Paris, la diffusion de la pensée aristotélicienne peut être repérée à partir du début du XIII^e siècle. Les ouvrages traduits servaient alors de supports d'enseignement, comme le prouve en 1210 l'interdiction infligée par le Concile provincial de Paris au maître David de Dinant d'étudier à la Faculté des Arts les ouvrages de philosophie de la nature d'Aristote et de ses commentateurs³. Avidé de connaissances renouvelées, ce médecin et philosophe se rendit en Grèce pour consulter des ouvrages d'Aristote alors inconnus des Latins. Ses *Cahiers* mentionnent d'ailleurs la presque totalité des textes scientifiques et philosophiques de l'auteur grec, et spécialement ceux qui traitent de la physiologie et de la psychologie chez l'homme. Conquis par la conception antique de l'homme microcosme, largement développée dès la première moitié du XII^e siècle, « David explique l'être humain comme réplique en miniature du cosmos tout entier. La constitution physique de l'homme, sa vie biologique, sommeil, sensations, passions, émotions (mélancolie, tristesse, joie), relèvent, à son gré selon lui, des mêmes causes qui régissent les mouvements de l'univers physique⁴ ». Il s'agit là d'une conception désormais naturaliste de l'homme, qui n'est d'ailleurs pas sans rendre les théologiens perplexes.

Un autre témoignage de la progression de la pensée aristotélicienne peut être cité ici. Il s'agit du traité *De motu cordis* de Alfredus Anglicus (ou Alfred de Sareshel), probablement rédigé entre 1205 et 1215. L'auteur démontre dans cet ouvrage de médecine que l'âme régit le corps par l'intermédiaire du cœur, une thèse qui influencera notamment l'anthropologie d'Albert le Grand, mais aussi l'œuvre de Roger Bacon, et qui deviendra un classique dans l'enseignement universitaire. Alfred est conscient de la délicate articulation qu'il propose entre cette conception philosophique de l'homme et la compréhension que l'on en avait jusque-là, dictée par la théologie et la spiritualité traditionnelles. Prudemment, il prend d'ailleurs soin d'avertir son lecteur « que l'âme humaine relève de l'étude qu'il mène uniquement du fait qu'elle est unie au corps⁵ ». Caractères individuels et traits physiques sont alors étroitement liés tandis que l'étude de l'œuvre entier d'Aristote sera inscrit au programme des cours de l'Université de Paris au début de l'année 1256⁶.

² *Ibid.*, p. 4-5.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*

Quête de naturalisme et Antiquité

Cette redécouverte de la culture antique, qui va profondément et durablement marquer la conception et l'appréhension de la nature humaine dans son corps et dans son âme, ne va pourtant pas s'en tenir aux domaines de la pensée et de l'écrit, mais également toucher très largement la création artistique dès la fin du XII^e siècle.

Entre les années 1180 et 1240 environ, un large renouveau des formes antiques et antiquisantes touche alors toutes les techniques, aussi bien l'orfèvrerie, que la peinture et la sculpture. En outre, il ne s'agit pas d'une manifestation ponctuelle en un lieu donné, mais bien d'un ample phénomène qui a concerné diverses contrées – principalement les régions rhénane, champenoise et mosane jusqu'en Angleterre – et par conséquent beaucoup d'artistes, qui, entre eux, n'entretenaient pas pour autant nécessairement de liens étroits.

Alors que nombreux sont ceux qui sont restés anonymes, l'orfèvre Nicolas de Verdun est sans conteste l'artiste le plus emblématique de ce « style antiquisant » encore appelé « style 1200 » depuis l'exposition de New York en 1970⁷. En rupture avec la production de son époque, Nicolas de Verdun fait preuve d'innovation en puisant son inspiration dans l'Antiquité. Il étudie attentivement, certainement par le biais du dessin, des œuvres antiques et byzantines qu'il prend alors comme modèles, non pour les reproduire à l'identique, mais afin d'en saisir ce qui l'intéresse le plus, leur expressivité. La variété des traits des visages, des postures et des vêtements savamment agencés sur les corps pour en renforcer le dynamisme que montrent, par exemple, les statuettes au repoussé de la châsse de Notre-Dame de Tournai réalisée par l'artiste en 1205, témoigne en effet d'une quête de naturalisme en même temps que d'une recherche plastique sans précédent au Moyen Âge⁸.

Parallèlement, ce nouvel intérêt pour l'art de l'Antiquité touche également la production d'œuvres tridimensionnelles de plus grande taille, par exemple le décor sculpté des façades des cathédrales de Sens, Laon ou encore Chartres. Là, au portail central du bras nord du transept, les statues-colonnes, bien qu'encore très dépendantes du cadre architectural dans lequel elles s'insèrent, ne présentent plus le hiératisme de l'époque précédente. Les

⁷ Konrad HOFFMANN (dir.), *The Year 1200. The Cloisters Studies in Medieval Art*, 2 vol. (cat. exp., New York, Metropolitan Museum of Art, février-mars 1970), New York, Metropolitan Museum of Art, 1970.

⁸ La châsse de Notre-Dame de Tournai est, avec l'ambon de Klosterneuburg, la seule œuvre datée et signée de Nicolas de Verdun. Sur celle-ci et sur Nicolas de Verdun, voir récemment *Une Renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250* (cat. exp., Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, 2013 et Paris, musée national du Moyen Âge, 2013), Paris, Réunion des musées nationaux, 2013, p. 140-143 et bibliographie. Voir aussi, sur l'artiste, Laurence TERRIER, « La conscience du style chez les artistes des années 1200 », dans Chantal CONNECHIE-BOURGNE et Sébastien DOUCHET (dir.), *Effets de style au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 171-180.

statues ne sont plus accolées de manière aussi strictement frontale à leur colonne et les têtes se tournent parfois très franchement comme pour introduire une communication entre les personnages. En même temps, les visages deviennent plus expressifs, tandis que l'inquiétude semble saisir Moïse et plus encore Samuel dont les sourcils se froncent et le front se ride. De l'autre côté, saint Jean-Baptiste, la tête légèrement penchée en signe d'affliction, présente un visage pensif et mélancolique à la fois. L'ovale plein et lisse des visages des statues plus anciennes a disparu au profit d'une surface davantage modelée, comme le creusement des joues au-dessous de pommettes hautes et saillantes.



Cette volonté de caractérisation par laquelle les artistes cherchent à traduire à la surface de la pierre sentiments profonds et émotions intérieures – les affects⁹ – est encore plus poussée sur le Salomon du portail de droite (**fig. 1**). Sa statue, particulièrement dynamique en raison notamment du hanchement prononcé que relève encore la torsion des plis fins de sa tunique, est fortement expressive. Son visage révèle quant à lui un véritable état de tension. Il est d'une expression presque inquiétante, conférée notamment par un regard ombrageux dû à des yeux profondément enchâssés sous des arcades sourcilières proéminentes.

Fig. 1.

Chartres, cathédrale Notre-Dame, bras nord du transept, portail de droite, ébrasement gauche, Salomon (cliché D. Borlée).

⁹ Comme l'explique Damien Boquet, le terme « émotion » n'existe pas au Moyen Âge. Les deux mots équivalents à ce que nous nommons émotion sont « passion » et « affect », traduction latine du grec *pathos* (*Corps sensibles du Moyen Âge*, texte de la conférence donnée à Blois le 8 octobre 2009 (rendez-vous de l'Histoire) par Damien BOQUET et Martin ROCH : http://emma.hypotheses.org/606#_ftn9).

Mais c'est sans doute dans le groupe de la Visitation de Reims¹⁰ que la référence à la sculpture antique est la plus claire. Plus qu'un simple balancement de hanche, c'est bien la posture du contrapposto, qui avait totalement disparu depuis la fin de l'Antiquité, qui est ici rendue de façon assez convaincante. Les corps transparaissent désormais au-dessous des vêtements taillés dans une étoffe fluide. Ils se froissent en de multiples plis serrés ou au contraire se détendent à la surface, en parfaite adéquation avec les gestes et les mouvements. Quant aux visages des deux femmes, on a pu les rapprocher de diverses statues ou bustes grecs et romains, sans que le modèle – en fait une pièce probablement locale, peut-être importée – n'ait pu être reconnu avec assurance. Les sculpteurs en quête de naturalisme ne cherchaient pas en effet à reproduire servilement l'œuvre de référence, mais s'en inspiraient plutôt afin de saisir les processus créatifs mis en œuvre plusieurs siècles auparavant pour reproduire avec conviction le monde environnant¹¹. Ce processus d'« acculturation » et cette volontaire mise à distance des modèles, souvent pressentis mais rarement, de fait, identifiés¹², peuvent donc probablement s'expliquer par la volonté de ne retenir de ces œuvres que l'esthétique propre à traduire la vie en même temps que de leur conférer la vraisemblance temporelle. Ainsi que le notait Jean Adhémar, la Vierge de la Visitation de Reims, qui paraît drapée dans « la palla des femmes romaines », est en même temps vêtue d'une robe à fermail à la mode du XIII^e siècle¹³.

Comme le montre Laurence Terrier-Aliferis dans son ouvrage, les rares témoignages littéraires dont nous disposons attestent une grande admiration des médiévaux pour les rondes-bosses antiques, dont la remarquable ressemblance avec des corps humains paraît les troubler profondément, à l'instar du sculpteur Pygmalion et de sa statue¹⁴. L'un de ces textes est celui bien connu de maître Grégoire d'Oxford qui donne, dans son guide de Rome, une description à la fois enthousiaste et émouvante d'une statue de Vénus, dont il semble tomber littéralement amoureux tant elle ressemble à une vraie femme, fort belle de surcroît¹⁵ : « cette figure en marbre de Paros a été

¹⁰ Ce groupe se situe sur l'ébrasement droit du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Reims.

¹¹ D. BOQUET et M. ROCH, *Corps sensibles...*, *op. cit.* et Willibald SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris, Flammarion, 1972, p. 51-52 et du même auteur, « Architecture and the Figurative Arts: the North », dans Robert L. BENSON et Giles CONSTABLE (dir.), *Renaissance and Renewal in the 12th Century*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. 684. Voir aussi Fabienne JOUBERT, *La sculpture gothique en France XII^e-XIII^e siècles*, Paris, Picard, 2008, p. 215-216.

¹² Voir sur cette question l'étude de Laurence TERRIER-ALIFERIS, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)*, Turnhout, Brepols, à paraître, en part. chap. V.

¹³ Jean ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Paris, CTHS, 1996, p. 275.

¹⁴ L. TERRIER-ALIFERIS, *L'imitation de l'Antiquité...*, *op. cit.*

¹⁵ MAGISTER GREGORIUS, *Narratio de mirabilibus urbis Romae*, éd. R.B.C. HUYGENS, Leyde, E. J. Brill, 1970, § 12.

façonnée par un art à ce point admirable et inexprimable qu'elle paraît plutôt une créature vivante qu'une statue : semblable à une femme qui rougit de sa nudité, elle a le teint empourpré et qui la regarde de près a l'impression de voir le sang courir sous son visage de neige. En raison de sa physionomie merveilleuse et de je ne sais quelle attraction magique, je fus contraint de retourner la contempler à trois reprises, bien que mon hôtel fût distant de deux stades¹⁶ [...] ». Et comme l'écrit très justement Jean-Yves Tilliette, qui voit « sous cette attente chimérique [...] le reflet de l'enthousiasme de tous les hommes du XII^e siècle pour la beauté du monde réel, [...] [s]i l'art du temps s'applique à tendre au réalisme, ce n'est pas qu'il maîtrise mieux la technique, c'est qu'il est totalement imbu de la beauté foncière de la création et se fixe donc pour mission d'insuffler non plus du symbolique ou de l'idéal, mais du vivant dans la matière¹⁷ ».

Partant, comment alors ne pas faire le lien entre ce goût affiché pour la réalité et ses modes de transcription dans les arts figurés et, on l'a vu plus haut, la nouvelle conception naturaliste de l'homme qui éclot parallèlement au contact de la redécouverte de la culture philosophique et scientifique de l'Antiquité dont devaient évidemment être imprégnés artistes et artisans, et plus sûrement encore, les commanditaires ?



Fig. 2. Strasbourg, cathédrale Notre-Dame, bras sud du transept, tympan de la Dormition (cl. D. Borlée).

¹⁶ Cité par Jean-Yves TILLIETTE, « “Tamen horrore decorum”. La statuaire antique au miroir de la littérature latine des XI^e et XII^e siècles », dans *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Les Belles lettres, 2001, p. 498.

¹⁷ *Ibid.*, p. 499-500.

Les sculpteurs, pour ne considérer que la catégorie d'artisans dont il est question ici, n'hésitent pas alors à conférer aux visages une expressivité nouvelle, en même temps que le corps, désormais mieux visible au-dessous de vêtements légers, se montre plus séduisant, parfois même empreint d'une certaine sensualité, à l'instar de la célèbre statue de la Synagogue de la cathédrale de Strasbourg. « Sculpter les mouvements de l'âme¹⁸ » relève ainsi d'une conception globale de l'œuvre, ne s'attachant pas seulement, comme on pourrait le penser *a priori*, aux traits les plus évocateurs du visage, mais tout autant à la posture, aux gestes et à l'organisation des drapés sur un corps dont le volume s'affiche.

À Strasbourg toujours, le tympan de la Dormition de la Vierge au bras sud du transept est à cet égard une œuvre magistrale (**fig. 2**). Justement considéré comme un chef-d'œuvre probablement exécuté dans les années 1220¹⁹, ce groupe frappe d'abord par son ingénieuse composition. Le sculpteur réussit en effet ici le tour de force de loger, dans un cadre si peu adapté – la dalle en plein-cintre du tympan –, quinze personnages sur quatre plans successifs. Puis, la force expressive des attitudes, des mouvements et des gestes poussée ici jusqu'à la véhémence accroche et fixe le regard. La gravité des visages fatigués et durement éprouvés trahit avec vigueur la profonde douleur que ressentent alors les apôtres et le vif intérêt du sculpteur pour les passions de l'âme rendues à l'aide d'un vocabulaire juste, car toujours contenu, sans contre-effets inutiles, et efficace jusque dans la répétition. Ainsi les apôtres, avec leurs traits tirés, le front entaillé de rides et bouche et arcades sourcilières tombantes, systématiquement retenus sur les plus âgés d'entre eux, semblent-ils unis dans la même communion douloureuse.

Les tissus fins et froissés laissent ici aussi apparaître l'anatomie et les mouvements du corps qu'ils accompagnent. Une cohésion dont le « maître de la Dormition » avait la parfaite maîtrise, comme en témoignent les bras et mains de Marie que l'on devine, presque par effet de transparence, sous son long vêtement. La volonté de rendre vivants ces personnages qui exposent à la vue sentiments et émotions, souvent, on l'a dit, *via* la répétition des procédés de caractérisation, est parfois aussi accompagnée de belles trouvailles. Ainsi, noué avec habileté et élégance, l'extraordinaire nœud du turban de l'énigmatique personnage féminin assis au premier plan, à côté de la couche de la Vierge.

¹⁸ Nous citons ici le titre de la journée d'étude organisée par Marion Boudon-Machuel, Pascal Julien et Fabienne Sartre le vendredi 11 octobre 2013 au CESR de Tours, à laquelle nous participions.

¹⁹ Sur le double portail du bras sud du transept de la cathédrale de Strasbourg, voir en dernier lieu : Jean WIRTH, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Droz, 2004, p. 208 ; Jean-Philippe MEYER, « La construction du portail sud du transept à la cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, vol. 26, 2004, p. 93 ; ID., *La cathédrale de Strasbourg, chœur et transept : de l'art roman au gothique*, Strasbourg, Société des Amis de la cathédrale de Strasbourg, 2010, p. 108 ; Sabine BENGEL, *Das Strassburger Münster. Seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011, p. 156.

La réalité d'après Nature

Ce nouvel intérêt pour la mimique et les jeux de la physionomie ne sera plus remis en cause par la suite. Désormais cependant, ce n'est plus tant l'art ancien que l'on cherche à imiter mais la nature directement²⁰. Son observation et l'expérience comme voie de la connaissance sont en effet au cœur des préoccupations. À la suite du *Physiologus*, dont il existait de très nombreux manuscrits, des bestiaires sont alors produits, mais aussi des ouvrages visant à la compréhension du monde sensible, tels l'*Opus majus* du franciscain anglais Roger Bacon ou les traités d'Albert le Grand. Dans son traité sur les animaux (*De animalibus*, 1258), le frère dominicain se préoccupe par exemple des questions de mimique et d'expression des passions, alors que Michel Scot rédige un *Liber physiognomiae* à l'intention de l'empereur Frédéric II. Dans sa dédicace, ce dernier affirme que le souverain pourra ainsi, par le biais de cette science, « reconnaître [les] vices et vertus de son entourage avec autant de certitude que s'il habitait les âmes de ses sujets²¹ ».

En parallèle, le végétal conquiert le monument. À l'intérieur, les chapiteaux à crochets végétaux stylisés tendent en effet à faire place, dès les années 1210, à des corbeilles envahies de feuilles variées – plates, lobées, dentelées –, de fruits et parfois même d'oiseaux occupés à les picorer. Ainsi, par exemple, une flore naturaliste éclot-elle sur les chapiteaux des piles des quatre travées occidentales de la nef de la cathédrale de Reims érigées après 1235, à la reprise des travaux. On y a identifié pas moins de trente espèces différentes de plantes et de fleurs décrites avec soin et de ce fait aisément identifiables. Les végétaux semblent alors véritablement prendre possession de leur support au point de les faire pour ainsi dire disparaître ; on les devine simplement au-dessous de l'épaisse couverture végétale. Un peu plus tard, le chardon, le houblon, le chêne et ses glands, le houx et le rosier en fleurs recouvrent, dans la chapelle haute de la Sainte-Chapelle de Paris, les corbeilles des chapiteaux de l'arcature aveugle.

Sur les figures, se produit dans le même temps un nouveau changement. Le pathétisme et la forte caractérisation des décennies précédentes, liée en particulier à la volonté de marquer les effets de l'âge, s'atténuent nettement au profit d'une certaine idéalisation des visages, plus lisses et d'allure souvent plus juvénile. Sous l'effet de la diffusion de l'hylémorphisme aristotélien, qui faisait du corps un reflet de l'âme, « [l]a beauté morale des saints se traduit désormais par la beauté de la jeunesse²² ». Les statues du milieu du XIII^e siècle touchent alors autrement leur spectateur.

²⁰ Ce propos est cependant à nuancer car, comme Fabienne Joubert, nous pensons que les sculpteurs gothiques des alentours du milieu du XIII^e siècle n'ont pas délaissé l'art antique, mais ont au contraire continué de s'en inspirer. Voir F. JOUBERT, *La sculpture gothique en France, op. cit.*, p. 223-224.

²¹ Willibald SAUERLÄNDER, *Le siècle des cathédrales 1140-1260*, Paris, Gallimard, 1989, p. 142.

²² Jean WIRTH, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2008, p. 163.

La ressemblance physique qu'elles entretiennent avec lui, de par la variété de leurs attitudes, la souplesse de la gestuelle et les vêtements à la mode contemporaine qu'elles portent, facilitent le dialogue, ainsi bien sûr que le fameux sourire qui, indéniablement, renforce encore leur allure avenante et quasi humaine.

Le sourire retrouvé

Induit par de nouveaux comportements corporels et de nouvelles attitudes mentales et spirituelles, le sourire concerne aussi bien les mortels – reines, rois, courtisanes, nobles et chevaliers – que les saints, chez qui il se fait plus discret²³. Il traduit un état d'âme et un optimisme délibéré qui n'est cependant guère mis en lumière au Moyen Âge. Privé d'assise religieuse en raison de la réserve de l'Église médiévale à l'égard du rire, il n'est pas étonnant alors que les diverses formes d'expression de la gaieté aient le plus souvent été reléguées à la marge²⁴.

Un important débat sur le rire est né au Moyen Âge autour de deux *topoi* : l'un concerne la question posée dans les milieux ecclésiastiques sur le fait que Jésus a ou non ri durant sa vie terrestre et l'autre l'affirmation bien connue d'Aristote selon laquelle le rire est le propre de l'homme²⁵. Ce sont là deux thèmes difficilement conciliables dans une société où la figure du Christ est donnée en modèle pour imitation. Ainsi l'homme chrétien du Moyen Âge n'était-il pas censé rire. Les attitudes évoluent cependant au cours de la période. Si, à l'instar de ce que prône saint Benoît dans sa *Règle*, le monachisme condamne explicitement le rire et toute parole ou attitude pouvant le générer, on en arrive vers le XII^e siècle à une sorte de « codification dans les pratiques du rire, dont la scolastique s'est emparée » au siècle suivant²⁶. Ainsi Thomas d'Aquin contribua-t-il à le sortir du cadre très restreint dans lequel la théologie l'avait jusque-là contenu, en distinguant le bon rire, celui de la gaieté, du mauvais, le rire à l'excès proche du vice²⁷. Toléré lorsqu'il est contrôlé, il le sera dans la vie de tous les jours comme au prêche. Le prédicateur Jacques de Vitry va à cet égard plus loin, qui revendique la gaieté comme privilège du vrai chrétien²⁸. L'intégration du rire et de l'humour ecclésiastiques sous une forme ou une autre implique de fait

²³ Florens DEUCHLER, « Notes autour du décodage des modes gestuels : le langage corporel gothique 1200-1400 », dans Frédéric ELSIG, Brigitte ROUX, Pierre-Alain MARIAUX *et al.* (dir.), *L'image en questions. Pour Jean Wirth*, Genève-Paris, Librairie Droz, 2013, p. 240.

²⁴ Jeannine HOROWITZ et Sophia MENACHE, *L'humour en chaire. Le rire dans l'Église médiévale*, Genève, Labor et Fides, 1994, p. 9.

²⁵ Jacques LE GOFF, « Rire au Moyen Âge », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 3, 1989 [en ligne <http://ccrh.revues.org/2918>].

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ J. HOROWITZ et S. MENACHE, *L'humour en chaire...*, *op. cit.*, p. 35-36.

²⁸ *Ibid.*, p. 69.

un changement radical d'attitude de la part de l'Église à l'égard de ce qu'elle a très longtemps refusé. « Son aptitude à épouser un état d'esprit qui lui [était] contraire a fait la force de l'Église du XIII^e siècle²⁹ ». Même le roi rit, parfois aux éclats, ainsi que nous l'apprend Joinville, le biographe de saint Louis³⁰. Seule restriction, le roi ne pouvait rire le vendredi³¹.

C'est toutefois un rire contenu qu'affichent saints et anges de pierre aux portails des églises gothiques. Un sourire, celui du sage, dont Jacques Le Goff se demandait s'il n'a pas été l'une des créations du Moyen Âge³². Plus ou moins marqué, ce sont les commissures relevées des lèvres et un léger gonflement des paupières inférieures qui l'indiquent en illuminant les visages des statues. Ainsi, au portail nord de l'ancienne église priorale de Saint-Thibault-en-Auxois, le jeune Thibault, noble fauconnier champenois, et, au trumeau, le même, devenu saint, montrent-ils tous deux un semblable visage juvénile et souriant. L'un se réjouit d'embrasser la vie monastique à laquelle il aspire, tandis que l'autre, transfiguré et désormais immortel, accueille les fidèles dans la maison de Dieu (**fig. 3-4**). À Reims, ce sont les anges qui sourient, timidement ou plus franchement, extériorisant ainsi leurs états d'âme, en joie d'accueillir saint Denis au royaume des Cieux pour l'un ou heureux messager céleste pour le désormais célèbre ange de l'Annonciation.

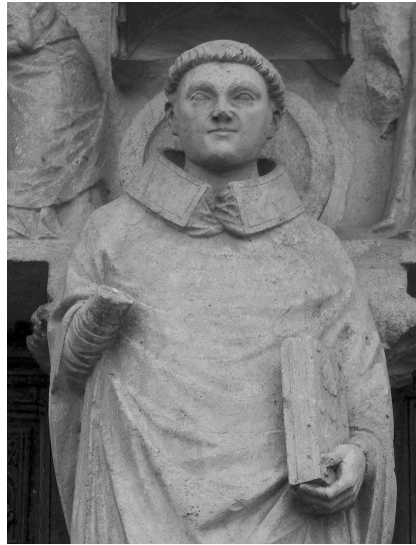


Fig. 3-4. Saint-Thibault-en-Auxois, ancienne église priorale, portail nord : ébrasement droit, Thibault fauconnier ; trumeau, saint Thibault (cl. D. Borlée).

²⁹ *Ibid.*, p. 75-78.

³⁰ Jacques LE GOFF, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996, p. 562-563.

³¹ Jacques LE GOFF, « Une enquête sur le rire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 52, n° 3, 1997, p. 453.

³² Jacques LE GOFF, « Rire au Moyen Âge », *op. cit.*

De la même manière, les acteurs des tympans, qui contiennent également leurs émotions, n'en sourient pas moins eux aussi, tandis qu'ils côtoient des éléments naturalistes introduits là pour plus de vraisemblance. Expressifs et traduits dans un style que l'on peut certes qualifier de naturaliste, ces visages, dont les traits se répètent d'une figure à l'autre, n'en restent pas moins très stéréotypés. En sont volontairement proscrits tout effet de caractérisation et, *a fortiori*, tout éventuel défaut, au profit d'une certaine idéalisation de l'aspect de ces personnages. S'ils tendent à se rapprocher du fidèle, ils appartiennent bien à un autre monde et restent éloignés des trivialités de l'ici-bas.

La tendance à un naturalisme accru est encore plus sensible sur d'autres réalisations pour lesquelles la liturgie confère aux sculptures une justification singulièrement concrète en même temps qu'elle détermine la thématique retenue. Ce sont les jubés historiés dont l'édification fut fréquente au cours du XIII^e siècle, parallèlement au développement contemporain de la prédication. On privilégia alors logiquement, sur ce mobilier de la parole, la représentation de la Passion du Christ, en une série de « tableaux » au style délibérément narratif et évocateur, peuplés de personnages largement humanisés, aux visages expressifs – parfois même fortement caractérisés physiquement – et vêtus à la mode contemporaine. Ainsi au jubé de Bourges, réalisé dans les années 1240-1250, les visages des soldats de la Crucifixion sont-ils fortement caractérisés, en particulier chez celui situé à senestre, dont la tension est palpable : les lèvres sont pincées et les commissures marquées par une fossette tombante, tandis que les sillons naso-géniens sont accentués en un véritable bourrelet³³.

Au service de l'expressivité, une même volonté d'intense caractérisation physique est également bien visible sur les « panneaux » parvenus jusqu'à nous du jubé occidental de la cathédrale de Mayence, pratiquement contemporain du précédent. Sur le relief conservé à Bassenheim, saint Martin, l'air très jeune, partage son manteau avec un mendiant émacié et visiblement souffrant. La gravité du visage de Martin et son geste, alors qu'il est occupé à trancher son manteau de son épée, donnent à la scène une intensité dramatique particulièrement forte. Des expressions plus franches s'affichent en revanche sur les visages des élus et des damnés appartenant à deux autres blocs, pour lesquels le sculpteur n'a pas hésité à montrer une palette assez large des différentes réactions face à l'annonce d'une même nouvelle : certains se contiennent et intériorisent alors que d'autres, au contraire, n'hésitent pas à manifester au dehors leur joie, leur peur ou bien leur inquiétude³⁴.

³³ Fabienne JOUBERT, *Le jubé de Bourges*, Paris, RMN, 1994, p. 84 et fig. 59-60.

³⁴ Sur ces pièces, voir les notices de Guido SIEBERT dans Hartmut KROHM et Holger KUNDE (dir.), *Der Naumburger Meister. Bildbauer und Architekt im Europa der Kathedralen* (cat. exp., Naumburg, juin-novembre 2011), Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011, p. 621-630.

À Strasbourg, une transcription originale de la *Passion*

Ce type de discours didactique, par lequel on cherche à accrocher l'attention du spectateur en lui faisant atteindre les réalités spirituelles par le biais des réalités sensibles familières, est celui qui fut adopté aux portails occidentaux de la cathédrale de Strasbourg, et tout particulièrement au portail central dont le tympan, encore bien conservé, illustre la Passion³⁵ (fig. 5). De multiples scènes, peuplées de très nombreux personnages, en particulier au registre inférieur, s'enchaînent sur les quatre registres à un rythme soutenu. De ce fait, la surface est totalement saturée, structurée néanmoins par la direction divergente des personnages ou le recours à des éléments séparateurs. En outre, et comme sur les reliefs des jubés, des détails supplémentifs y sont insérés, non pour servir directement le discours, mais afin de renforcer les effets de réel.

L'on constate ici la volonté manifeste de donner à ce cycle de la Passion, qui surmonte pour la première fois un portail central, un développement sans précédent. Les épisodes mis en image sont bien plus nombreux qu'à l'accoutumée, qui se combinent parfois au sein d'un même groupe comme, à droite de la Cène, ceux du Baiser de Judas, de l'Arrestation et de la guérison de Malchus à qui Pierre vient de trancher l'oreille. Les bras ouverts du Christ assurent d'ailleurs le lien entre les personnages qui l'entourent et qui appartiennent à des temps différents. D'autres épisodes, comme la Pendaïson de Judas, associations, telles l'Église et la Synagogue situées de part et d'autre de la Croix ou motifs, par exemple l'ange assis sur le rebord du tombeau vide ou les grandes tenailles de Nicodème occupé à retirer les clous, se retrouvent plutôt sur d'autres types de supports. Ce sont les diptyques ou triptyques en ivoire sur lesquels le thème de la Passion fut de multiples fois illustré en une succession rapide de scènes nombreuses et serrées, qui s'enchaînent ou se combinent selon un rythme soutenu, avec des acteurs toujours en action que traduisent la variété des postures, des gestes et des mouvements de la même façon qu'au tympan.

Si l'on considère maintenant les têtes de ces nombreux personnages, en particulier celles du Christ les plus aisées à comparer entre elles, il ressort clairement que toutes se ressemblent et qu'un seul et même dessin dut être suivi par au moins deux sculpteurs, l'un qui exécuta celles du niveau inférieur et l'autre, celles des niveaux médians. Cela entraîna d'indéniables différences qui doivent toutefois être davantage créditées au compte des divergences d'interprétation que de styles, ainsi que le confirme l'analyse menée conjointement sur les drapés³⁶.

³⁵ Voir à propos de ce tympan notre étude récente : Denise BORLÉE, « Transferts stylistiques et iconographiques au tympan du portail central de la cathédrale de Strasbourg », dans Jacques DUBOIS, Jean-Marie GUILLOUËT et Benoît VAN DEN BOSSCHE (dir.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^e-XVII^e siècle)*, Paris, Picard, 2014, p. 275-287.

³⁶ *Ibid.*, p. 277-278.

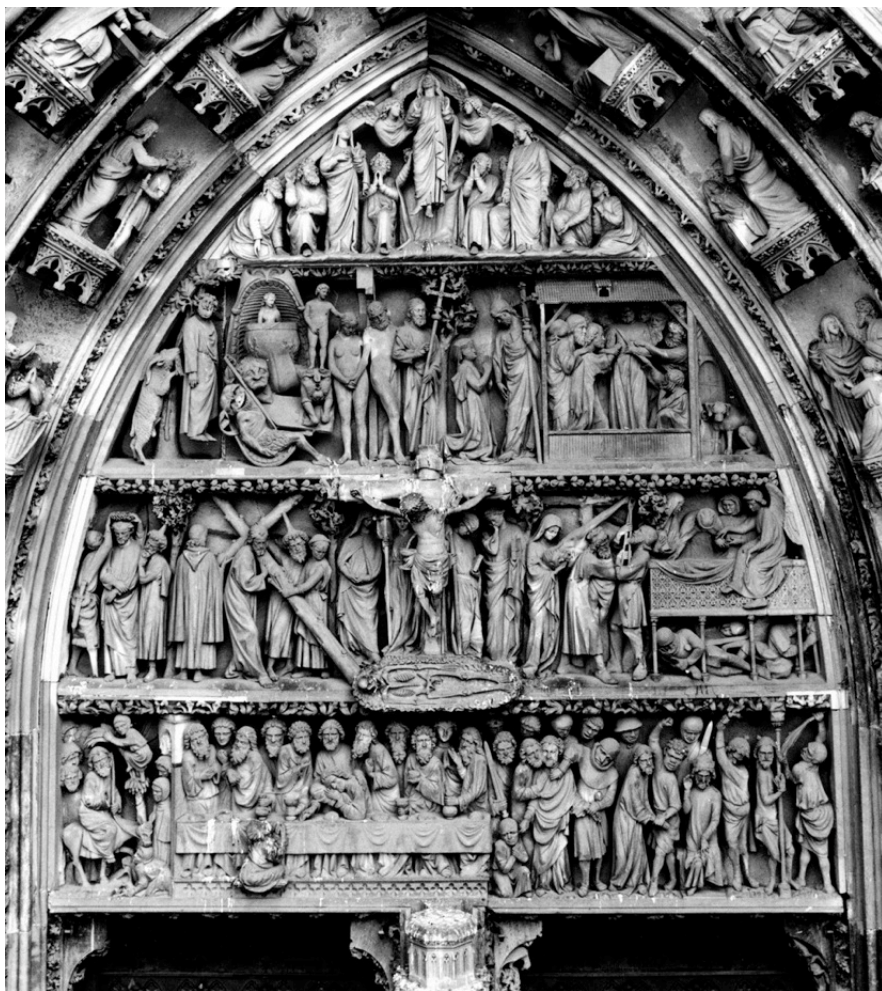


Fig. 5. Strasbourg, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, tympan du portail central (cliché Jean-Claude Billing, 1998).

Le visage du Christ n'en apparaît pas moins systématiquement serein et confiant, quelle que soit la scène, y compris sur la croix. Il n'est plus trop parfaitement lisse, quasi inhumain, comme inaccessible. Il est au contraire celui d'un homme d'âge mûr, dont la chair et la peau accusent le temps, et qui pour autant ne cède pas à la peur devant ce qui l'attend. Quant aux apôtres de la Cène, d'un type physique assez semblable, ils conversent activement les uns avec les autres par groupes de deux ou trois. La discussion autour de l'évènement est animée, comme l'indiquent la variété et l'efficacité des gestes retenus. Dans les scènes suivantes, soldats et bourreaux se distinguent aisément par leur accoutrement, leur difformité, mais surtout par les traits outrés de leurs visages. Poussés parfois jusqu'à la caricature, ceux-ci

traduisent sans ambiguïté la cruauté, d'autant que les têtes trop grosses s'imposent entre toutes à la vue.

Au point culminant du drame, au temps donc de la Crucifixion, qui prend place ici de façon là encore tout à fait inhabituelle en plein centre de la composition et non au sommet, les visages deviennent graves : saint Jean au pied de la croix, mais aussi Joseph d'Arimatee dans la Déposition ou encore les saintes femmes devant le tombeau vide affichent des visages tendus, fermés, affectés, profondément. Pour les plus jeunes et les femmes, cela se traduit dans la pierre par des faces assez larges et plates, des sourcils froncés que relie un petit bourrelet en cuvette et des yeux fendus.

Une typologie de visages diversement caractérisés a donc été établie afin de servir le discours et le rendre encore plus explicite et compréhensible par les laïcs. L'inquiétude, la cruauté et la douleur y sont évoquées qui côtoient la force tranquille et la confiance du Christ. Ce dernier a d'ailleurs toujours le regard dirigé vers le spectateur, afin de retenir son attention sur les outrages et les souffrances qu'il est en train de subir et d'amener ainsi le laïc à la compassion en suscitant chez lui pénitence et repentir. Les ordres mendiants – Franciscains et Dominicains, qui insistent particulièrement dans leur pastorale sur l'humanité du Christ et qui sont très implantés dans la ville depuis le début du XIII^e siècle – ne sont sans doute pas étrangers à une telle formulation³⁷ et à un tel programme.

À une tout autre échelle, les prophètes des ébrasements du portail montrent une expressivité à nul autre pareil. Leur long visage émacié, que renforce ce nez droit proéminent et qu'allonge encore une barbe à grosses mèches épaisses, inquiète. Les yeux, plongés dans l'ombre des arcades sourcilières particulièrement épaisses, accroissent le pathétisme que dégagent ces personnages. Concentrés sur leurs pensées, pénétrés de visions profondes et dramatiques, rien ni personne ne paraît pouvoir les en détourner. Ils paraissent empêtrés dans un manteau trop grand, qui se plisse à la surface en une multitude de poches et de becs et sous lequel le corps semble absent. Là, ce n'est clairement pas l'individualisation du prophète en tant qu'homme saint que l'on cherche à rendre mais bien plus une expression du sens profond des prophéties de ces grandes figures qui, comme sur les premiers portails gothiques, prennent à nouveau place aux ébrasements. Là s'arrête cependant ce rapprochement car ils sont en l'occurrence étroitement associés à la Crucifixion qui, non seulement occupe une place singulière – au centre du tympan –, mais est en outre projetée en avant. Ainsi la croix est-elle montée

³⁷ Fabienne Joubert évoque à cet égard la présence de Franciscains au sein du cortège des élus du Jugement dernier sur un relief du jubé de Chartres et de saint François en personne, en tête du même cortège, aux tympans de portails des cathédrales d'Amiens et de Bourges (*La sculpture gothique en France, op. cit.*, p. 119).

hors plan³⁸, tandis que le Christ sort littéralement de la composition, la tête baissée montrée en raccourci³⁹.

L'impressionnante expressivité qui se dégage de ce groupe n'a bien sûr pas manqué d'être soulignée à de nombreuses reprises, par effet de contraste notamment avec le style à la fois courtois et naturaliste des statues sculptées sur le modèle « français », comme certaines situées au portail de droite.

La puissance communicative de ces images vient de ce que celles-ci interagissent, en fonctionnant individuellement et collectivement à la fois. Chaque personnage est en effet conçu comme une entité propre qui, inscrite dans un environnement, acteur ou témoin d'un évènement, éprouve des sentiments, ressent des émotions que le sculpteur s'emploie à traduire à la surface de la pierre, au niveau du visage bien sûr, premier révélateur, mais aussi au niveau des gestes, certains codés, ainsi que du corps ou plutôt des vêtements, le corps, essentiellement support, n'étant encore guère visible au-dessous dans la sculpture du XIII^e siècle. Mais chaque figure est aussi montrée en fonction des autres, de la place qu'elle occupe et du rôle qu'elle joue au sein d'une même scène, d'un programme d'ensemble conçu et composé à l'adresse du spectateur, programme lui-même largement dépendant du milieu, du contexte culturel, religieux, voire politique, dans lequel il a vu le jour.

Pour les portails occidentaux de la cathédrale de Strasbourg, et plus particulièrement dans le cas du tympan du portail central, où ce lien entre style et iconographie, entre style et programme que nous avons mis en évidence ne paraît plus pouvoir être défait⁴⁰, ce sont quelques figures clefs qui jouent ce rôle. Non pas celles parmi les plus directement émouvantes, comme l'on pourrait s'y attendre *a priori*, mais bien plutôt celles parmi les plus « cachées ». Ces personnages ne sont pourtant pas particulièrement dissimulés et sont même tout aussi visibles que les autres. Ils apparaissent toutefois dans des positions inhabituelles qui accrochent le regard et invitent le spectateur à les suivre. Ainsi, la figure magistrale de l'homme de dos dans la scène du Portement de croix qui est presque toujours passée sous silence car dérangement pour l'historien (**fig. 6** [en fin du présent article]). Figurée en pied comme les autres, sa posture, rarissime dans la sculpture monumentale contemporaine, étonne, surprend et « fonctionne » aussi parfaitement, à condition d'accepter de se laisser guider. Cet homme vu de dos, enveloppé dans un épais manteau, tourne très légèrement – suffisamment – sa tête vers le Christ situé à côté et qu'il aide à transporter sa croix. Il s'agit là d'un laïc, qui joue le rôle de figure-relais entre le fidèle-spectateur et le Sauveur et qui, comme les laïcs de chair et d'os postés sur le parvis de la cathédrale, éprouve de la compassion pour ce Christ dont tous vivent les souffrances. Dans un

³⁸ Il s'agit d'un élément rapporté.

³⁹ Un siècle plus tard, le sculpteur Claus Sluter exploitera la même idée sur l'extraordinaire calvaire monumental qu'il réalisa pour le grand cloître de la Chartreuse de Champmol à Dijon.

⁴⁰ D. BORLÉE, « Transferts stylistiques et iconographiques... », *op. cit.*, p. 284-286.

épisode suivant, la sainte femme penchée au-dessus du tombeau vide, dont on ne voit que le sommet de la tête et dont le buste surgit singulièrement du fond, agit de même. Sculptée en raccourci de façon tout aussi peu habituelle, sa position traduit la douleur intense qui la saisit à cet instant précis en même temps que sa coiffe en turban la distingue de ses deux compagnes plus traditionnellement voilées.

Ces figures, montrées ici selon des procédés analogues à ceux que Giotto exploita dans ses fresques, apparaissent comme de véritables allégories de l'introspection. En interpellant et en éprouvant les convictions religieuses du spectateur, elles exhortent au repli sur soi, à l'examen de conscience pratiqué lors de la confession. Par les affects ténus, quasi dissimulés, mais efficaces, dont elles sont empreintes, elles suscitent émotions et réactions du fidèle, comme de l'historienne qui, pour cette raison, s'y est intéressée.



Fig. 6. Strasbourg, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, tympan du portail central, Portement de croix (cl. Jean-Claude Billing, 1998).

*AUTOUR D'UNE "JEUNE FEMME AU NOURRISSON" DE CRANACH :
TRACES DE L'INTIME CONJUGAL DANS LE PORTRAIT*

Anne CORNELOUP

La recherche toute récente s'est employée à étudier avec exhaustivité le portrait de couple en Allemagne aux XV^e et XVI^e siècles¹. Travail très utile, qui cependant reconduit ce genre pictural à l'apparat essentiellement, au « paraître » de l'« être » – ce qui sans conteste fut à l'époque et nous demeure aujourd'hui la part la plus *visible*, de tels portraits. D'autres chercheurs ont quant à eux exploré ce qu'ils ont voulu appeler le « portrait sensible », sur d'autres terrains, en général moins élevés socialement, ou plus confidentiels par la destination. Or cette « sensibilité » est je crois présente dans le portrait de famille, nobiliaire ou de haute bourgeoisie, à l'orée de la modernité. Non qu'il faille y voir une préhistoire de la scène de genre à venir, où les émois, maternels, conjugaux, filiaux, deviendront spectacle en soi. Il s'agit d'autre chose : dans le portrait d'apparat même, des *traces* de l'intimité, celle d'une épouse, d'un époux, d'un couple². Faisant le pari que semblables traces ne peuvent, par définition, être traquées et mises au jour qu'au prix d'une attention rapprochée, je développerai ici le propos autour d'un *cas*³ : conservée à la Wartburg Stiftung d'Eisenach, l'encore très énigmatique *Jeune*

¹ Marianne BOURNET, *Les portraits de couples dans la peinture en Allemagne aux XV^e et XVI^e siècles. Panorama d'un phénomène artistique et social*, thèse de Doctorat, dir. Philippe SÉNÉCHAL, Université de Picardie, 2012, à paraître aux PUR en 2014 ; ID., « Être et paraître dans les portraits de la bourgeoisie allemande à l'aube des Temps modernes », *Europa Moderna*, n° 3, 2012, URL : <http://europamoderna.com/index.php/articles-publies>.

² La thèse de M. BOURNET, *Les portraits de couples...*, *op. cit.*, magistrale de précision et d'ampleur, n'ignore certes pas tout à fait ces traces de l'intime qui m'occuperont plus spécifiquement dans le présent article. Elles sont évoquées à plusieurs reprises, ainsi p. 721, p. 731-736, et mieux encore à l'occasion d'une analyse de tableau approfondie (sur les *Époux Holzhausen* de Conrad Faber), p. 516-521.

³ La démarche se voudrait en effet ginzburgienne. Sur le type de vérité(s) historique(s) que le « cas » (artistique) est en mesure de nous apporter : Carlo GINZBURG, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, trad. Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010, introd., qui réélabore certains des éléments qu'il posa dans ID., « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, 1980, p. 3-44 ; Jean-Claude PASSERON et Jacques REVEL (dir.), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, introd. et *passim*. Le cas choisi ici a fait l'objet d'échanges nombreux, entre autres dans le cadre de l'équipe ARCHE (conférence donnée le 9 octobre 2009). Je remercie chaleureusement, en particulier, Denise Borlée, Marie-Anne Lescourret, Frank Muller, Jean-Christophe Sampieri et Benoît-Michel Tock pour leurs réactions et suggestions.

femme au nourrisson de Lucas Cranach⁴. Mon premier volet repartira d'une ancienne intuition de la critique, pour en explorer les implications ; mon second volet affrontera une suggestion quant à elle assez récente (2008), lourd petit pavé dans la mare d'une étonnante image (**fig. 1**). Dans le contexte de ce numéro thématique sur *L'intime et l'historien*, bien sûr je ne manquerai pas d'interroger de temps à autre les réactions affectives, émotionnelles de l'historien lui-même (dont les miennes propres, risque volontiers assumé), en tant qu'elles orientent, pour le pire ou le meilleur, sa perception et sa restitution de l'objet étudié⁵.

Références mariologiques discrètes : de l'*affectum* (*devotionis*) dans le portrait profane

Dans leur catalogue raisonné du corpus de Cranach, une somme qui a fait date et continue globalement de faire référence (1^{ère} édition 1932), Max Friedländer et Jakob Rosenberg signalaient que le tableau d'Eisenach, « représentation [de fait] inhabituelle », avait pu être interprété par certains comme une Madone. Une identification erronée en soi, déraisonnable, qu'ils écartent bien entendu – mais sans pour autant l'éradiquer tout à fait. Simple prudence diplomatique peut-être, à l'égard de leurs collègues fourvoyés là tels des débutants. Au demeurant l'iconologie, cette science si soucieuse de déterminer le « sujet » exact des œuvres, n'en était alors qu'à ses prémices. Ou finesse intuitive, contenue dans ces quelques mots de leur sobre notice : nous aurions là, écrivent Friedländer et Rosenberg, « très probablement, [...] une jeune dame de la cour de Saxe avec son nouveau-né dont Cranach a traité le portrait en faisant *allusion* au motif de la Madone, selon le *désir*, peut-être, de celui qui a commandé le tableau⁶ [je souligne] ». Préciser la nature et la portée desdites « allusions » mariologiques, tâcher de mettre au jour les « désirs », pluriels aussi, que celles-ci renferment, figurent, voire réalisent, tel sera l'objet de mon premier volet.

⁴ Pour les données muséographiques et bibliographiques sur le tableau, ainsi que son examen rapproché si le lecteur le souhaite, je renvoie à la base CDA-Cranach Digital Archive, sous la cote FR170 (<http://www.lucascranach.org/digitalarchive.php>). Chaque fois que cela peut s'avérer nécessaire, j'indique par la suite, en corps de texte, la cote CDA [FR...] des œuvres analysées.

⁵ Sur le problème de l'« intime conviction » de l'historien, voir quelques (rapides) suggestions dans la préface au présent numéro.

⁶ Max J. FRIEDLÄNDER et Jakob ROSENBERG, *Les peintures de Lucas Cranach*, éd. fr. rév., Paris, Flammarion, 1978, cat. 170, p. 107. Dans l'éd. all. originale (Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1932, cat. 145, p. 57), les termes étaient : « [...] wobei Cranach – vielleicht auf Wunsch des Bestellers – auf das Madonnenhafte des Motivs *angespielt hat* » (je souligne).



Fig. 1. Lucas Cranach l'Ancien, *Jeune femme au nourrisson*, années 1520-1530, huile et tempera sur panneau, 60 x 37 cm, Eisenach, © Wartburg Stiftung.

Si le tableau d'Eisenach est assez évidemment un portrait de contemporaine, et non la représentation d'une figure sainte, il n'en est pas moins émaillé de motifs évoquant le genre pictural des Madones. La jeune femme, cadrée à mi-corps devant un paysage, présente une expression nuancée, entre joie douce – de la maternité nouvelle – et infime crispation du sourire – tel un sentiment de prescience un rien douloureuse, peut-être confirmé par le regard qui glisse vers senestre, tandis même que le visage, orienté vers la dextre, en reçoit et en diffuse la lumière. Les longs cheveux blond foncé, onduleux, retombent librement sur les épaules, telles toutes les Vierges de dévotion privée peintes dans l'atelier de Cranach, qui d'ailleurs ne sont généralement pas auréolées. (Parfois elles portent un voile, mais transparent, à peine visible, redoublant simplement la gracieuse pureté du front.) À l'arrière-plan du portrait, l'enrochement très escarpé, surmonté de plusieurs tours « imprenables », constitue un élément remarquable. Or on le retrouve systématiquement dans les Madones cranachiennes, où il symbolise la chasteté de Marie ou, aussi bien, sa proximité, privilégiée, au Ciel.

L'expression bivalente, d'inquiétude et de sérénité gracieusement conjuguées, l'aspect bien particulier de la chevelure, le paysage à l'enrochement tout métaphorique, autant d'éléments associables au répertoire (traditionnel ou cranachien) mariologique. Mais, bien entendu, le motif qui arrime le plus fortement notre jeune femme à la sphère sacrée des Vierges à l'Enfant est ce nourrisson entièrement nu – un motif alors tout à fait inédit dans le portrait individuel profane – qu'elle paraît présenter au spectateur, avec une gestuelle solennellement lente, quasi liturgique, son avant-bras gauche formant berceau, ou parapet, voire autel. De la main droite, la mère soutient délicatement dos et tête de l'enfant allongé, contact médiatisé par un linge blanc qui rappelle ce lange/linceul si fréquent dans les Madones, où il connote conjointement l'Incarnation et la Passion. Pour une Vierge à l'Enfant aujourd'hui conservée à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe (vers 1518 [FR087]⁷), Cranach a soigneusement réélaboré le motif textile ; or ce drap sera repris presque à l'identique dans notre portrait⁸. En outre il y fait ostensiblement fléchage vers le bas de l'image et, au passage, vers le minuscule monogramme du maître ainsi révélé au spectateur attentif.

Soit tout un réseau de citations provenant du répertoire sacré, citations aussi intentionnelles qu'assurément perceptibles aux spectateurs de l'époque. Cela étant, la nature profane du modèle s'affiche clairement, ceci, dans le costume. En effet la robe est caractéristique d'une riche bourgeoise ou d'une noble allemande ; il arrive que Cranach en revête ses jeunes saintes, lorsqu'il

⁷ Voir ma note 4.

⁸ Sans pour autant le commenter, M. FRIEDLÄNDER et J. ROSENBERG, *Les peintures de Cranach, op. cit.*, paraissent avoir éprouvé la forte portée de ce motif, le titre qu'ils donnaient à l'œuvre, dans leur catalogue, étant en effet : « Jeune femme tenant un nouveau-né *sur une couche* » (p. 107, je souligne).

s'agit d'actualiser leur aspect pour les rendre plus efficaces, mais jamais la Mère majuscule. Le collier, surtout, éloigne d'un coup la jeune femme de toute identification possible à la Vierge Marie. Chaîne constituée de lourds anneaux et tour de cou orné de pierreries ou broderies, cette parure féminine, omniprésente dans le corpus de l'artiste sur plusieurs décennies, fut très en vogue, qu'on voit portée indifféremment par telles incarnations de la vertu ou bien du vice, et par les contemporaines dans leurs portraits. Notons que le bijou de la jeune femme d'Eisenach est un des plus imposants de toute la série. On peut supposer que le peintre aura voulu signaler là, en accord avec le commanditaire, la richesse familiale de la jeune épousée ou, plus sûrement, du mari lui-même. Ceci n'exceptant pas une valeur en outre symbolique, du même bijou, à savoir l'attachement et la fidélité à l'époux. Collier et chaîne... de canidé(e), en quelque sorte ? Devant une telle marque de possession, ici presque un *marquage*, on serait tenté d'imaginer la commande d'un portrait de maîtresse attitrée, en compagnie de l'enfant né hors mariage. Mais l'hypothèse cadre mal avec les références à la Vierge très pure, si prégnantes dans le tableau.

Si le contexte de production est bel et bien matrimonial, alors la fonction première desdites références mariologiques va de soi : elles concourent à l'idéalisation du modèle réel, visuellement élevé à une sphère plus haute, plus sacrée. Pour le dire autrement, la jeune femme portraiturée est revue, et par l'artiste en amont et par ses spectateurs ensuite, *au filtre* de la typologie mariale, qui sous-tend la composition et y réaffleure irrésistiblement. Dans l'Italie catholique, le procédé fut largement adopté, à commencer par le portrait féminin de strict profil, qui à Florence et ailleurs, des années 1430 jusqu'en plein XVI^e siècle parfois, se *con-formera* littéralement à la typologie, de longue date ancrée dans les mêmes territoires, des Annonciations⁹. Dans l'Allemagne plus ou moins protestante des décennies 1520-1530, qu'un portrait laïque puisse faire appel au modèle de la Vierge Marie, la chose est certes plus inattendue. Mais elle n'est nullement incongrue. Il faut en effet rappeler que les Madones abondamment produites par Cranach et son atelier¹⁰ le furent non seulement à destination de commanditaires très catholiques, pour lesquels ces tableaux devaient avoir valeur d'insignes confessionnels – ainsi le cardinal Albrecht de Brandeburg –, mais aussi à l'usage de mécènes volontiers ouverts à la foi protestante – tels

⁹ Anne CORNELOUP, *Portrait et poétique chrétienne autour de 1500*, thèse de Doctorat, Université Grenoble II, 2001, chap. « Femmes mariales », p. 246-299.

¹⁰ Sur la production de ces Madones, combinant sérialité et originalité, voir le stimulant essai de Bodo BRINKMANN, « The Smile of the Madonna: Lucas Cranach, a Serial Painter », dans ID. (dir.), *Cranach* (cat. exp., Francfort, Städel Museum, 2007-2008, Londres, Royal Academy of Arts, 2008), éd. angl., Londres, Royal Academy of Arts, 2007, p. 17-27. Voir aussi Jan WITTMANN, « Bedeutung des Marienbildes im Schaffen Cranachs », dans Ingo SANDNER (dir.), *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen* (actes), Regensburg, Schnell und Steiner, 1998, p. 169-180.



les électeurs de Saxe ou leur entourage, dans le milieu de Wittenberg où notre œuvre a probablement vu le jour. Pour mieux saisir quelle pouvait être la valeur, non pas strictement doctrinale, mais bel et bien la valeur *d'usage* de la figure mariale dans semblable milieu, il vaut la peine de s'arrêter sur le cas des princes de Saxe Frédéric le Sage et son frère Jean le Constant.

Fig. 2. Lucas Cranach, *Frédéric III de Saxe en prière auprès de la Vierge et de l'Enfant*, années 1510-1515, gravure sur bois, 24 x 16 cm.

Voyons tout d'abord la gravure de Cranach représentant *Frédéric III de Saxe en prière auprès de la Vierge et de l'Enfant* (**fig. 2**) : resté célibataire dans la réalité comme on le sait, le prince-électeur endosse là la posture mentale d'un « conjoint » de la Vierge, inclus avec elle dans un espace reclos, et cependant figuré à échelle un rien moindre. (Contrairement aux Madones peintes, celle-ci arbore un voile, imposant et très matériel, qui renforce son caractère domestique.) La circulation des regards est subtile, Frédéric levant les yeux vers le large front lumineux de Marie, comme s'il cherchait à y déchiffrer quelque sagesse, équivalent du livre posé sur le parapet à l'aplomb de cette Vierge ; elle-même abaisse son regard sur l'Enfant placé dans son giron d'Incarnatrice ; et quant à celui-ci enfin, il relève son petit visage joufflu vers Frédéric, moins pour répondre à telle prière ou exaucer tel vœu particulier, que pour l'inciter à « goûter les fruits » – en l'occurrence cette grappe de raisins dense dont le bambin lui prélève une grume –, fruits de sa propre dévotion, de sa méditation¹¹... En 1502 l'homme avait fondé l'université de Wittenberg, où viendront enseigner Melanchthon ainsi que Luther, Luther qu'il saura d'ailleurs adroitement mettre en sécurité après l'édit de Worms (1521) ; en 1523, il renoncera finalement au culte des reliques dont il avait jusque-là choyé une impressionnante collection, mais sans pour autant abandonner d'autres pratiques catholiques, auxquelles il demeurera fidèle

¹¹ Sur la notion de « fruits » dévotionnels : Reindert L. FALKENBURG, *The Fruit of Devotion. Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, Amsterdam-Philadelphie, John Benjamins Publishing, 1994, p. 56-76 notamment.

jusqu'à sa mort en 1525. Quoi qu'il en soit, tel qu'il apparaît dans cette gravure des années 1510-1515, Frédéric le Sage n'est nullement un vieux-croyant superstitieusement fixé sur la Vierge, mais bel et bien un homme pour qui la figure de Marie est support essentiel d'une réflexion chrétienne-humaniste. Sans s'y superposer exactement, l'attitude dont témoigne ici l'image n'est pas loin de la position qu'un Luther gardera presque jusqu'à la fin en matière de mariologie, par exemple dans son *Commentaire du Magnificat*, dédié justement à un membre de la famille de Saxe¹².

Or le frère cadet de Frédéric le Sage, Jean I^{er} de Saxe dit le Constant, offre un exemple où la valeur d'usage de la figure sainte se fait plus précise, plus individualisée, plus circonstanciée peut-être. On pense, insérés auprès de la Parenté féminine et enfantine du Christ, aux portraits contemporains des deux veuvages que ce prince de Saxe eut à éprouver, à méditer, à dépasser. Sophie de Mecklenburg était morte en mettant au monde Jean-Frédéric, en 1503 ; Marguerite d'Anhalt-Köthen mourra en 1521 peu après la naissance de Jean-Ernest, second héritier mâle survivant.

Achévé par Cranach en 1509, le fameux *Retable de la Sainte Parenté* (Francfort, Städel Museum [FR018]) déploie sur ses trois panneaux un discours, dynastique en même temps qu'hagiographique, d'une indéniable efficacité, comme cela a été bien démontré. Aujourd'hui la proposition de Georg Swarzenski, selon qui l'œuvre correspondrait à la commande des deux frères, Frédéric et Jean, passée en 1505 en l'honneur de la défunte Sophie de Mecklenburg pour la Marienkirche de Torgau, n'est plus guère acceptée, encore moins l'identification des traits de Sophie dans la sainte Anne en grisaille au revers, et de ceux de Jean-Frédéric dans l'un des garçons (le jeune Simon) au panneau central. En revanche tous s'accordent à reconnaître, avec Swarzenski, au panneau central le portrait inséré de Maximilien I^{er} (dans la tribune), en Joachim époux d'Anne, et aux panneaux latéraux ceux de Frédéric le Sage (à gauche) et de Jean le Constant (à droite), en époux respectifs des deux demi-sœurs de la Vierge Marie. De sorte que, par le truchement de la Parenté sacrée, voici que les deux princes de Saxe s'affirment « beaux-fils » de l'Empereur, marque forte de mutuelle alliance s'il en est, et d'autant plus utile que les rapports politiques n'avaient pas été au beau fixe, sur les dernières années¹³.

¹² Martin LUTHER, *Das Magnificat*, Wittenberg, Melchior Lotter, 1521. (L'ouvrage est dédié au jeune Jean-Frédéric de Saxe, neveu de Frédéric et fils de Jean.) Où Marie est dépositaire et énonciatrice d'une Parole qui, pour peu que le chrétien la mâche et rumine, se révélera éclairante par exemple sur la question des « puissants » au regard des « petits ».

¹³ Voir Nakamura TOSHIHARU, *Images of Familial Intimacy in Eastern and Western Art*, Leyde, Brill, 2014, chap. « Faith, Family and Politics in Lucas Cranach the Elder's Holy Kinship Altarpiece », p. 54-82, et la bibliographie attenante. L'auteur reprend tout le dossier historiographique. Il développe ensuite des propositions intéressantes – mais supposant une définition de l'*intimacy* un peu différente de celle que j'essaie de retracer ici.

Mais venons-en à un niveau plus local, plus discret, où – dans ce jeu qui consiste à associer personnes contemporaines et personnages saints – les initiatives de l'artiste seront aussi plus fines et libres, touchant non plus tant aux relations (inter- et intra-familiales) de cour qu'aux réactions affectives. Au volet droit le personnage masculin, Zébédée auquel Jean le Constant prête ses traits, offre une posture *a priori* bien étonnante, eu égard au contexte tant hagiographique que politique. Swarzenski, remarquant cette position de retrait, y vit un argument appuyant sa thèse, d'un retable qui correspondrait à la commande pour Torgau honorant la récente défunte. C'est possible, mais il me semble surtout que ce panneau latéral, en ses moindres détails ou plutôt ses détails moindres c'est-à-dire discrets, énonce l'état, plus prolongé dans le temps, avec ses inflexions plus secrètes, d'un « proche » de la disparue. Zébédée lit retiré dans l'étroite encoignure de la fenêtre, épaules rentrées, à forte distance (physique, matérielle) de son épouse Marie Salomé. Entre elle et lui, le contact est uniquement plastique (*id est* mental), et cependant plein de douceur : les rayons dorés émanant du visage de la jeune sainte viennent caresser les jambes repliées de Zébédée alias Jean I^{er} de Saxe. Méditation toute intime, sur l'épouse que celui-ci perdit jadis, morte de ses premières couches ? La scène maternelle, à l'avant-plan du même volet, paraît aller dans le même sens. On y voit Jacques le Majeur et Jean l'Évangéliste figurés tels un seul et unique garçonnet pris dans un mouvement de narration continue : coiffé, épouillé avec une tendresse adorable par sa mère, puis s'en éloignant, comme à regret, comme sous l'empire d'une nécessité. (Ce pan de robe, qui jusque-là l'enveloppait, qu'il entraîne encore un peu avec lui dans sa marche tout en jetant un dernier regard vers la femme, devra sous peu être lâché.) Autre probable allusion intime : au petit Jean-Frédéric de Saxe en tant qu'orphelin de mère.

Entretemps, Jean le Constant se remariera (1513), avec Marguerite d'Anhalt-Köthen qui lui donnera, après deux filles, un fils mort en bas âge, puis un autre fils qui quant à lui survivra, Jean-Ernest, tandis que la mère devait mourir peu après (1521). En 1522, un triptyque de dévotion privée, de facture et format certes assez modestes, œuvre « d'atelier » sans doute, offre un dispositif non moins éloquent, *intimement* éloquent, que le retable de 1509 (triptyque démembré, volets réunis au Wallraf-Richartz-Museum de Cologne [Ernone, cote CDA = DE_WRMK_WRM382]). Les portraits des deux princes de Saxe y sont, comme précédemment, insérés auprès des deux demi-sœurs de la Vierge et leur progéniture. Au volet gauche, Frédéric le Sage égrène un chapelet tout en levant la tête vers le ciel, attitude activement méditative dans la continuité de celle qu'il présentait sur la gravure des années 1510 ; un peu plus bas, Jacques le Mineur et Barnabé, tout sourire, procèdent à un échange de « fruits dévotionnels » sous l'œil attentif de Marie Cléophas ; et plus bas encore, deux garçonnets jouent aux billes, transposition prosaïque de la scène dévote-sacrée, où une même gestuelle se métamorphose peu à peu, sans secousses. Mais au volet droit, l'atmosphère est tout autre.

Jean le Constant y est douloureusement passif, les bras repliés sur le parapet, donnant à voir deux anneaux très sobres à sa main gauche, possible évocation des deux veuvages successifs ; son regard, intensément fixé sur le spectateur, est relayé ensuite par le nourrisson qui, tête penchée de côté, brandissant la pomme du péché originel aux allures de sein de *Lactans*, nous interpelle ; enfin un garçon déjà grand (bizarre compromis entre taille d'enfant et aspect presque adulte), l'air préoccupé, consulte avec sérieux un livre qu'il a placé dans le giron de Marie Salomé. Le brocart de la robe maternelle, où se déploie le motif du chardon (*Männertreu*), symbole de fidélité conjugale ou de passion christique, complète la scène, en appuie la tonalité tendue. Que les jeunes Jean l'Évangéliste et Jacques le Majeur fassent allusion aux enfants mâles (*circa* 2 ans et 19 ans, en 1522) respectivement engendrés par les deux défuntés épouses de Jean le Constant, elles-mêmes condensées dans la figure maternelle de Marie Salomé, c'est assez probable. Que cette Sainte Parenté ait en tout cas vocation, intime, à accompagner affectivement le double veuvage du prince de Saxe, l'aidant aussi à penser le destin des deux fils survivants, plus encore.

Mais revenons à la *Jeune femme au nourrisson* d'Eisenach, dont nous devrions parvenir à nous figurer, à présent, les différentes modalités de réception possibles. D'abord, on en conviendra, l'époux commanditaire pouvait publiquement afficher, dans le portrait de sa femme, une affiliation au modèle de Marie Épouse et Mère – et point n'était besoin pour cela qu'il fût strictement vieux-croyant, on l'aura compris avec l'exemple des ducs de Saxe. Plus précisément ici, la référence forte, si novatrice dans le portrait profane, à la Vierge à l'Enfant agit comme ex-voto ou, aussi bien, à titre propitiatoire : *comme* Marie, mon épouse engendra (qu'on s'en réjouisse), ou engendrera (qu'on en fasse avec moi le vœu), un descendant mâle, et comme lui promis (toutes humaines proportions gardées) à un avenir exceptionnel. Soit un usage superstitieux du portrait de l'épouse ? une fonction magique accordée à celui-ci ? Plutôt, il faudrait parler il me semble d'approche en quelque sorte *typologique* : de même que l'Ancien et le Nouveau Testaments se commentent mutuellement, de même s'informent, se donnent à réfléchir, l'une l'autre, existence profane et histoire sacrée¹⁴. Que l'avenir du jeune mâle puisse ne point aller sans difficultés nécessaires, le rôle de la jeune mère sans troubles jamais vraiment résolus, que sa tendresse puisse, par delà le sentiment « naturel », s'élever au rang de mission « de salut », etc., autant de méditations domestiques que le commanditaire et premier destinataire pouvait faire siennes à titre plus privé, ceci, littéralement sur la *trame*, si soigneusement

¹⁴ On sait avec quelle efficace créativité les protestants, en particulier, exploiteront l'approche typologique, ses modalités de lecture *en parallèle*. Voir par exemple, analysée par Olivier CHRISTIN (*Les yeux pour le croire. Les Dix commandements en images*, Paris, Seuil, 2003), cette nouvelle iconographie où chaque Commandement mosaïque, mais surtout social, valant pour les hommes et femmes contemporains, sera illustré par un épisode vétérotestamentaire.

tissée par Cranach comme nous l'avions vu au début de notre analyse, des « passages parallèles » prototype marial/épouse réelle¹⁵.

Un tel discours pictural (en ses strates publique aussi bien que privée) devait être d'autant plus parlant s'il se déployait *en présence*, picturale également, du mari. Ce fut probablement le cas. En effet, parmi les portraits féminins de Cranach parvenus jusqu'à nous, très peu sont sur fond de paysage, or ceux-ci semblent avoir tous été réalisés en pendant au portrait de l'époux, le décor naturaliste se déroulant en panorama continu de l'un à l'autre panneaux. L'exemple des époux Cuspinian est célèbre (Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart). Le portrait de femme conservé à Berlin (Gemäldegalerie), qu'on associe aujourd'hui à l'anonyme juriste de Nuremberg (Germanisches Nationalmuseum), en fournit un autre. Quel put être à l'origine le pendant conjugal de la jeune femme d'Eisenach ? Parmi les portraits masculins sur fond paysagé attribuables à Cranach, aucun candidat n'est entièrement convaincant. Toutefois deux d'entre eux peuvent retenir l'attention, qui nous permettent de nous faire une idée de la disposition initiale en diptyque – forme, et surtout fonctionnement.

Le *Portrait de H. Melber* (daté 1526, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen [FR332]), d'un format quasi identique au portrait d'Eisenach (hauteur 60 cm dans les deux cas), est cohérent aussi avec la datation sur laquelle on s'accorde habituellement pour celui-ci¹⁶. Il présente par ailleurs en arrière-plan une ligne de montagnes qui se poursuivrait assez naturellement côté féminin. À cette crête un peu creusée en son milieu, s'appuie la large silhouette de l'homme, dont les mains croisées arborent une bague sceau où les spécialistes ont pu reconnaître les armes (fleur à cinq pétales, ici surmontée des initiales du modèle) de la famille, franconienne, des Melber. Le blason apparaît à nouveau, avec insistance bien que plus librement, dans la coiffe où se déploient une multitude de médaillons ornés de fleurs à tantôt quatre, tantôt cinq pétales. Entre bague et coiffe, entre ces deux insignes d'appartenance ou fierté familiale, buste et visage de Melber expriment un état de réflexion sereine. Orienté de trois quarts vers la droite, léger sourire aux lèvres et regard clair, l'homme pourrait ainsi « regarder vers » – mentalement, sinon physiquement – le portrait de l'épouse. Notons que le tour de cou de la jeune femme d'Eisenach est orné de fleurs à quatre pétales, qui passent à cinq en ses motifs centraux. Référence au blason des Melber ? C'est possible, mais de là à affirmer une reconstitution ferme du diptyque originel, je m'en garderai. Et mon propos est de toute façon ailleurs : tâcher

¹⁵ « Passages parallèles » : j'emprunte aux historiens de la littérature cette notion fertile, et éventuellement critiquable, j'en ai conscience. Voir Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 71-74.

¹⁶ Sur ce portrait : Martin SCHAWÉ (dir.), *Cranach in Bayern* (cat. exp., Munich, Alte Pinakothek, 2011), Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2011, p. 52-53, p. 134. Les conservateurs notent qu'aucun pendant féminin n'a été identifié jusque-là (et semblent lui en proposer un, à l'origine).

d'offrir, sur la base des portraits qui nous restent (tant d'autres ont probablement été perdus), une *modélisation* de la disposition initiale en pendants.

Quant au *Portrait d'homme daté 1538* (New York, Metropolitan Museum [FRSup017]), bien qu'il soit sans doute trop tardif et que son format, à quelques centimètres près, ne convienne pas exactement à la jeune femme d'Eisenach, il vaut vraiment la peine de s'y arrêter¹⁷. Ceci, ne serait-ce que pour donner à imaginer, donc, quel pouvait être le fonctionnement du diptyque, et cette fois dans le cas d'un pendant masculin aux inventions un peu inattendues, en cela « à la hauteur » du pendant féminin concerné.

Globalement la mise en page de ce portrait masculin-ci est similaire à celui de Melber (mains ramenées l'une sur l'autre arborant une bague à blason familial, ici non identifié ; buste et visage, à l'expression méditative, orientés de trois quarts vers la droite ; arrière-plan montagneux), mais il en diffère par plusieurs points très originaux. En effet pouce et index des deux mains calées au rebord du cadre s'entrouvrent en losange, pour tenir, enchâsser, présenter une orange, d'autant mieux mise en valeur que cette sorte de grand blason *ad hoc* se détache en lumineux relief sur le giron sombre de l'homme. Symbole de fertilité dans certains contextes, la signification de l'orange s'avérerait ici d'une densité inédite : où la gestuelle de l'homme équi-vaudrait à celle de l'épouse dans le pendant féminin (éventuel), lui comme elle, lui *avec* elle, avec une identique solennité imprégnée d'émotion, faisant ostension d'un *fruit* né de *leurs* entrailles, ou d'un fruit à naître, désiré... Ce portrait masculin se distingue, en outre, par le lourd rideau de velours qui, déployé à l'oblique, vient frôler les épaules du modèle, recouvrant presque entièrement, dans le même mouvement, le lumineux paysage d'arrière-plan. Là aussi, en l'absence de connaissance du contexte individuel du modèle, nous sommes réduits à tenter une traduction bien peu précise, de l'étonnant motif pictural. Toujours est-il, la scénographie a pour effet de renfermer le personnage en ses pensées : pensées peut-être moins joyeuses et sereines qu'inquiètes, voire douloureuses ? Les traits du visage déjà mature, un peu marqués, ne peuvent que renforcer cette impression.

Quant à savoir si la naissance désirée, ce « vœu de l'orange » si j'ose dire, était pour cet homme chose relevant presque du miracle, qu'on ne saurait espérer que craintivement (lui un brin trop vieux sur ce plan ? ou inapte, avec cette épouse, à produire autre chose que des filles jusque-là ?) ;

¹⁷ Voir Maryan W. AINSWORTH et Joshua P. WATERMAN (dir.), *German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350-1600*, New York-New Haven, Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2013, p. 88-90. La date (inscrite sur le tableau, ses derniers chiffres peu lisibles), a été tout récemment rectifiée. Quant à l'attribution : le consensus, actuellement, voudrait que l'œuvre ne fût même plus attribuable à l'une des mains de l'atelier ou de l'entourage de Cranach mais... à un anonyme inventeur, sans rapport avec celui-ci. De même pour tout un groupe d'autres portraits eux aussi déroutants (trop pour Cranach ? n'est-ce pas lui accorder peu de crédit ?).

ou si, pourquoi pas encore, la naissance d'un enfant mâle souhaité eut bel et bien lieu, mais emporta la jeune mère du même coup (soit un portrait posthume, de la femme, et en veuf, de l'homme ?)... *bien évidemment*, c'est là extrapoler. Non pas parce que nos imaginations seraient trop fertiles. Non, l'examen attentif de portraits tels que celui-ci nous assure que les artistes ont de fait élaboré, avec quel soin, quelle capacité d'invention, des motifs dépassant la seule ostentation de pouvoir public, motifs destinés aux strates intimes, émotionnelles des mêmes modèles portraituretés. Mais précisément, les clefs, qui n'appartenaient qu'à eux, nous en sont pour une grande part perdues – clefs qui, distinctes de celles destinées à *sceller*, à fixer les insignes d'un pouvoir social, politique, dynastique, avaient vocation, elles, à *ouvrir* une réflexion personnelle, sur soi et sur ses proches, et partageable avec eux.

Affirmation publique des vertus de la femme épousée, sa grâce, sa chasteté, sa fertilité étant rapportées au modèle marital ; méditation plus privée, entre espoirs et craintes, sur la destinée familiale ; voire réflexions plus intimes encore, si le mari, ce faisant, pouvait se réfléchir conjointement lui-même, dans un pendant masculin comparable au portrait du Met par exemple, aussi subtil, aussi troublant que celui-ci peut l'être. Or il ne faudrait pas oublier une autre catégorie de regard encore, autre type de spectateur, que Cranach, lorsqu'il élaborait son invention si soigneusement stratifiée, prit très probablement en considération aussi, voire au premier chef. À savoir, la jeune femme elle-même. Cela suppose de délaissier momentanément le mythe aujourd'hui très répandu d'un Cranach pourvoyeur de « pin-ups » – des lubriquement déshabillées jusqu'aux très proprement habillées – à l'usage exclusif des mâles¹⁸ ? Oui. Le présent article propose précisément de lui accorder ce crédit, et espère concourir, *in fine*, à alimenter cette thèse alternative : que Cranach fut un peintre *attentif* à l'intimité, notamment féminine¹⁹.

¹⁸ Certes on prend soin de mettre en avant « le pouvoir des femmes » à côté de « la sensualité féminine », plus ou moins finement selon les cas. Voir Anna COLIVA et Bernard AIKEMA (dir.), *Cranach. L'altro Rinascimento* (cat. exp., Rome, Galleria Borghese, 2010-2011), Milan, 24 ORE Cultura, 2010, p. 75-85, p. 198-252 ; puis Guido MESSLING (dir.), *Cranach et son temps* (cat. exp., Paris, Musée du Luxembourg, 2011), Paris, RMN-Skira, 2011, p. 42-64, p. 183-209 ; puis... parmi les « expos Cranach » en chaîne, *Strange Beauty. Masters of the German Renaissance*, Londres, National Gallery, 2014, sans catalogue scientifique d'ailleurs. Le mythe est sans doute moins dû aux chercheurs eux-mêmes, qu'à la façon dont les vérités qu'ils mettent en avant sont ensuite relayées par le marketing culturel auprès du public. Cranach pornographe, mais aussi Cranach ricanneur anticlérical et Cranach businessman (deux autres aspects, que j'effleurerai *infra*) : il y a de cela, mais est-ce tout ? et à quelles fins ? La question mériterait un essai méticuleux, dont j'espère un jour trouver la force et le courage, et la tempérance et la prudence nécessaires à le rédiger. Dans le contexte du présent dossier thématique, contentons-nous de dire que cette image de l'artiste pollue un peu, mais aussi bien pourrait instruire – une fois déconstruite dans sa forme actuelle puis affinée et complétée – nos « émotions » cranachiennes.

¹⁹ S'il est une chercheuse qui a montré la voie, avec un cas très similaire à Cranach, c'est assurément Rona GOFFEN, *Titian's Women*, New Haven, Yale University Press, 1997.

Déjà mentionnés comme se raccordant à la typologie des Madones, les cheveux lâchés et découverts, sans aucun apprêt, sont, dans le portrait de chevalet profane, une singulière exception. Les seules autres occurrences, dans le corpus cranachien, sont en vérité des fillettes : une petite princesse de Saxe en diptyque avec son jeune frère probablement (vers 1517, Washington, National Gallery of Art) et la présumée *Magdalena Luther* âgée d'une dizaine d'années (vers 1540 ?, Paris, Louvre). Autrement dit, notre jeune « mère à l'enfant » est une *très* jeune femme, dont les traits individuels ont d'ailleurs quelque chose d'encore poupin. Elle devait ainsi se trouver entre deux états physiologiques-sociaux : entre enfance et nubilité. On le sait, les fiançailles et mariages de très jeunes filles étaient alors fréquents et, les historiennes féministes l'ont assez souligné, on devine combien ce passage pouvait être perturbant²⁰. Une violence, outre que physique, pour ainsi dire logique. Car de fait, comment comprendre qu'on soit sommée de concilier, tout à coup, et l'injonction à la chasteté – devoir que l'innocente virginité enfantine voire le cadre monacal offert à l'adolescente rendaient jusqu'alors aisé – et l'injonction à la fertilité – ce « devoir conjugal » aux relents de péché, s'il est vrai qu'il va falloir immédiatement « connaître » un homme, qu'au demeurant on connaît à peine ? D'un point de vue social, dynastique, ces jeunes femmes étaient sommées de procréer, quels que fussent leurs états d'âme. Cela étant, des tableaux tels celui qui nous occupe pouvaient ambitionner de leur apporter, non seulement incitation – en cela, l'image est certes « ruse » de la société phallocrate – mais aussi *support* tout personnel, ceci, *via* certains détails qu'elles seules, au fond, étaient amenées à percevoir, à recevoir, à faire fructifier pleinement. La jeune femme ne pourra que trouver son sort plus naturel, et même désirable, si elle se voit portraiturée dans la compagnie sous-jacente, familière, des Madones « de tendresse » dont son œil de dévote aura été nourri. Subreptice assujettissement, au modèle marial ? Instrumentalisation, du sentiment, profondément implanté, d'*affectum devotionis* ? Ou suggestion de faire sienne cette destinée de femme, d'agir à son tour et en son nom propre ?

Parmi les éléments empruntés à la Vierge Marie, l'enfant, pour peu qu'on soit une (future) mère et (passable) dévote, appelle attention redoublée. Il est en fait sensiblement plus petit que n'est l'Enfant, plus nourrisson, et plus naturaliste, dans son attitude, sa gestuelle – *sans décalages*, pour ainsi dire humoristiques, entre répertoire sacré et réalités de la vie, qui assurément devaient concourir à l'appropriation, par la spectatrice, du Modèle ainsi rendu plus « abordable » et « charmant » encore, à ses yeux. Ainsi les petits doigts, qui ni ne prient ni ne bénissent comme pourrait le faire Jésus, ni même ne miment la gestuelle habituelle des portraits d'adultes aux mains inactivement croisées dans l'immobilité de la pause, mais, à y bien regarder, ici frottent mignonement leurs jointures, doigts pris d'une démangeaison quelconque,

²⁰ Dans les célèbres volumes de Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, nouv. éd., Paris, Perrin, 2002, p. ex., dans le vol. 2, p. 99-180 ; dans le vol. 3, p. 89-97.

ou peut-être apaisant, ou fêtant une envie de lait, ou de baisers (qui saurait dire, à sa place, la nature exacte des émotions de l'*in-fans*)... Dans le détail, cet enfant se révèle, de fait, aussi *observé* que les innombrables bambins anonymes dépeints par Cranach (père de famille) dans d'autres de ses séries iconographiques. Où l'enfant n'est pas simple attribut, marqueur doctrinal ou social de maternité, mais bien l'acolyte, très individualisé, chaque fois inattendu, vivant, de femmes *agissantes*²¹.

En cette compagnie, qu'elles auront engendrée, formée, et qui les aura transformées elles-mêmes, elles donneront exemple de ce qu'est le don gratuit – ainsi dans les singulières *Charités* (nues) cranachiennes, poussant d'autant plus aisément le spectateur à pratiquer ladite vertu théologique, que ces allégories très incarnées se montrent (*avec* leurs bambins, elles *comme* leurs bambins) charmantes, riantes et toutes « naturelles », autrement dit, infiniment moins intimidantes que ne peut être l'*exemplum*, certes en soi premier comme y insiste la théologie paulinienne, de la Charité du Père à l'égard de ses enfants les hommes [voir, p. ex., FR223]²². Telles autres femmes, quant à elles, sauront pousser le Christ à prouver *de facto* sa volonté de dialogue universel, toutes catégories confondues, tous âges, tous genres, toutes manières de se comporter voire absence de manières codifiées, quitte à ce que le mâle autoritaire, un saint Pierre maugréant en vain au bord de l'image envahie de vie féminine et enfantine, y trouve à redire – et ce sont les nombreux *Christ bénissant les enfants* [p. ex. FR217A]. Telle autre mère encore (*Famille d'un faune*, vers 1526, Los Angeles, Getty Museum [FR267]²³) apportera à son compagnon, encore un peu proche de la bête et déjà confus de l'être, l'idée, le désir d'une civilisation qui serait d'autant plus raffinée et gracieuse, mieux, salvatrice, qu'incarnée.

L'intrusion du saint-monstre : exemplaire inconvenance d'un « détail intime »

Adossé à son maillage mariologique, le tableau d'Eisenach apparaît ainsi *comblé tous les désirs* : désir d'apparat public (l'épouse aux vertus *quasi* dignes d'une Reine du Ciel) ; ambitions sociales (on saura bien susciter chez elle le

²¹ Une formulation de la *female agency* dont j'ai conscience qu'elle peut être perçue comme déviante par rapport à la définition qu'en posèrent au départ les historiennes de l'art féministes. J'entends bien pourtant me « réclamer », entre autres, de Norma BROUDE et Mary D. GARRARD (dir.), *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 1-25.

²² Voir Dieter KOEPLIN, « Cranach's Paintings of Charity in the Theological and Humanist Spirit of Luther and Melanchthon », dans B. BRINKMANN (dir.), *Cranach, op. cit.*, p. 63-79.

²³ Sur cette œuvre, voir la notice d'Anne WOOLLETT, dans la fructueuse exposition dossier : Caroline CAMPBELL (dir.), *Temptation in Eden. Lucas Cranach's Adam and Eve* (cat. exp., Londres, Courtauld Institute of Art Gallery, 2007), Londres, Courtauld Institute of Art Gallery-Paul Holberton Publishing, 2007, cat. 4, p. 88-89.

« désir d'enfant », enfant légitime s'entend, nécessaire à l'accomplissement du « plan » dynastique) ; aspirations à méditations plus personnelles et secrètes, où la *ruminatio* sur la famille et sur soi (en la compagnie mentale de la Parenté sacrée) se ferait nourrissante, et apaisante ; sans oublier le désir plus spécifiquement féminin, avec ses affects inattendus, son intimité toute singulière, que Cranach entend, en soi, et dont il sait si bien, par ailleurs, exploiter l'impact émotionnel, et par là civilisateur, sur les hommes... Tous ces désirs, notre image les comble, mais sans pour autant les tarir. Tablant sur les souvenirs de divers types iconographiques, mariaux ou autres encore, encourageant les passages de l'un à l'autre, leurs affleurements à la surface du tableau, l'artiste laisse en effet marge au spectateur, tant féminin que masculin : à une réelle participation affective, selon sa personnalité propre, et ses propres besoins, évolutifs au gré des situations sociales/existentielles.

Pour peu qu'on déploiyât tout cela avec les moyens d'une iconologie mise à jour – plus analytique, plus soucieuse de traquer les intentions, d'en retrouver la trace fût-elle ténue, et de modéliser les conditions, variables, de réception, toutes choses que nous aurons donc tâché de faire dans notre premier volet –, dès 1932 Friedländer et Rosenberg avaient donc en somme donné le fin mot de ce *Portrait de femme avec un nouveau-né (faisant allusion à la Madone)*... Ou peut-être pas ?! En 1977, Werner Schade signala un minuscule détail dans le paysage d'arrière-plan, à savoir un vieil homme entièrement nu, rampant au sol ; et il proposa d'y reconnaître saint Jean Chrysostome dans l'épisode de sa pénitence²⁴. Or beaucoup plus récemment, à l'occasion de la riche exposition Cranach dirigée par Bodo Brinkmann, l'infime vieillard allait se voir conférer un poids littéralement énorme – ceci, nonobstant son à peine un centimètre de haut, furtivement brossé en quelques traits rapides et enfoui dans la nature au point d'être quasiment invisible à l'œil non averti de sa présence (**fig. 3** [ci-contre, détail de la fig. 1]). Assortie d'un impressionnant zoom photographique en pleine page dans le catalogue d'exposition, telle était en effet la nouvelle intitulation proposée pour le tableau, en 2007-2008 : *La princesse et la Légende de saint Jean Chrysostome*²⁵.



²⁴ Werner SCHADE, *Die Malerfamilie Cranach*, Vienne-Munich, Schroll, 1977, p. 61.

²⁵ « The Princess and the Legend of St John Chrysostom », dans B. BRINKMANN (dir.), *Cranach, op. cit.*, cat. 77, notice p. 274.

S'ensuivit une vague de ré-intitulations plus ou moins radicales, où l'on perçoit, avec quelques années de recul, comme un désarroi fébrile, chez l'historien de l'art ou le conservateur : mais alors, quel est exactement le « sujet principal » ? et comment comprendre la composition ? quelle fonction, plus fondamentalement, peut remplir une telle *inventio* ? On pouvait rencontrer par exemple ce titre, poussant à l'extrême la proposition : *Une princesse violée par [raped by] saint Chrysostome*²⁶. Car de fait, tel est bien ce qu'on rapporte : pris d'un subit accès de luxure, Jean Chrysostome abusa violemment dit-on de la fille d'un empereur. Puisque celle-ci (*si* l'on décide que c'est elle) est en très gros plan dans l'image, tandis que l'agresseur est en tout petit, sans doute faut-il en déduire que l'artiste aura voulu produire là l'émouvante effigie, le portrait à sensation, comme journalistique, de La Victime ? Quant au musée d'Eisenach, il crut sans doute bon de tenir compte de l'état présent de la recherche à propos de l'œuvre qu'il conservait – *Jeune mère avec un enfant (dit aussi "Pénitence de saint Chrysostome")*, pouvait-on lire alors sur leur site –, mais vraisemblablement sans conviction, la légende même de l'illustration demeurant, elle, *Jeune mère avec un enfant* tout court²⁷.

S'il n'est certainement pas raisonnable d'octroyer d'emblée, au minuscule détail ressuscité par les commissaires de l'exposition de 2008, une importance gigantesque, première dans l'*inventio*, il serait tout aussi dommageable à la compréhension des phénomènes, il me semble, d'enterrer à nouveau le petit vieillard sans autre forme de procès. Pour ma part, dans ce second volet de notre étude, je me propose donc : de souligner tout d'abord à quel point le thème du Chrysostome pénitent constitue *a priori*, dans le contexte du tableau, un « détail comble²⁸ » ; pour ensuite montrer comment en fait il s'articule – s'y rattachant certes par après-coup, mais alors, avec quel *mitz!* – à l'économie sous-jacente dudit tableau, *id est* à cette trame mariologique que nous avons explorée jusque-là, avec ses emplois conjugaux, jusqu'aux plus intimes.

De quoi s'agit-il exactement, en fait ? D'une histoire légendaire, très apocryphe, et fort tardive. Soit trois raisons de rejeter l'épisode en question comme non significatif ? Certainement pas. On sait comment semblables histoires, jusqu'à la Contre-Réforme au moins, et peut-être bien mieux que des plus vraisemblables ou des plus canoniques, auront apporté aliment à l'imaginaire du chrétien, à ses images, à son édification en tant que fidèle, à sa réflexion en tant qu'homme aussi, je crois. Quoi qu'il en soit, il est certain que cette légende, d'un saint « violeur » voire « monstre », apparaît aux antipodes

²⁶ *Die vom heiligen Chrysostomos vergewaltigte Prinzessin / A Princess raped by St Chrysostomos* : titre consigné dans la base Cranach Digital Archive comme étant celui présent dans le cat. exp. Francfort-Londres de 2007-2008 (erreur des gestionnaires de cette base ? révélatrice en ce cas).

²⁷ *Junge Mutter mit Kind (sog. "Buße heiligen Chrysostomos")* ; *Junge Mutter mit Kind*. URL : http://www.wartburg-eisenach.de/frame_st.htm.

²⁸ Au sens de Daniel ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, chap. « Paradoxes », p. 145-157.

de ce que la plus officielle *Légende Dorée* raconte, à propos de Jean Chrysostome – contradiction qu'il faut relever en tout premier lieu. Jacques de Voragine, pour sa part, narrait avec force détails et preuves historiques l'intransigeance de Jean Chrysostome, surtout à l'égard des puissants, et bien sûr à l'égard de lui-même ; et l'admiration, en particulier auprès du peuple, que suscitaient son adresse rhétorique et l'efficace fermeté de son discours ; bref, Voragine traçait le portrait du Docteur de l'Église et archevêque de Constantinople, rhéteur admirable que l'on allait surnommer « bouche d'or », Chrysostome²⁹. Cette réputation du personnage, comme habile autant qu'intraitable docteur, perdurera jusqu'à l'époque moderne et au-delà, *via* les images entre autres, avec ce type ascétique et sévère, imposant, qui y est son attribut physiologique habituel (front haut, regard profond, pommettes creusées, etc.). Mais parallèlement, à partir du XV^e siècle, se répand donc ce curieux récit apocryphe d'une tonalité radicalement différente. Il présente lui-même des variantes. Tenons-nous-en à celle qui apparaît, primitivement, dans une *Vie des saints* allemande publiée en 1471³⁰. Voici.

L'homme s'est retiré au désert, où il vit en ermite. Un beau jour, une fille d'empereur qui cueillait par là des fleurs (*sic*), effrayée par un orage, se réfugie dans la caverne qu'occupait Jean. Celui-ci, pris de folie lubrique, la viole, puis la précipite du haut d'une falaise. Pétri de remords, il se contraint dès lors à vivre comme une bête (qu'il a été, moralement), nu, et cherchant sa nourriture à quatre pattes. Pendant ce temps-là, la jeune fille, miraculeusement sauve de sa chute, allait donner naissance à un enfant, et vivre seule avec lui, dans la selve. Sept ans plus tard, Jean ayant confessé son crime à la famille de l'empereur, celui-ci, parti la chercher, retrouvera non seulement sa fille qu'il croyait perdue, mais aussi l'enfant né entretemps, et tous deux en pleine santé !

L'aventure est certes rocambolesque. Entre horreurs et joyusetés enchaînées sans transitions apparentes, elle confinerait presque au genre burlesque. Mais quiconque un peu familier de ce type de littérature pouvait immédiatement ressentir en fait l'impeccable logique discursive du récit, et le réglage très concerté de ses effets variés, d'effroi, de surprise, de comique même. On y donne à soupeser d'abord l'ampleur du péché de Jean : son crime est doublement horrible (viol et meurtre), il est d'autant plus bestial, quand on y songe, qu'il provient d'une personne très cultivée (le futur saint Docteur), et il est d'autant plus lamentable, risible, que l'homme brillait par son intransigeance hautement proclamée (le lecteur de la légende ayant en mémoire, bien sûr, le portrait véhiculé par un Voragine). À tous égards Jean est donc « impardonnable ». Partant de quoi, l'heureux, le miraculeux dénouement fait signe évident : de l'immensité de la miséricorde divine, dans

²⁹ Voir Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, trad. J.-B. M. Roze, nouv. éd., Paris, GF-Flammarion, 1967, vol. 2, « Saint Jean Chrysostome », p. 198-207.

³⁰ *Leben der Heiligen*, Augsburg, Günter Zainer, 1471.

sa capacité à accorder pardon à Jean, à le délier d'un péché ô combien superlatif – grâce surabondante, gratuite, aussi « gratuite », oui, que l'est précisément la narration. Cette morale de l'histoire, remarquons qu'un protestant, aussi bien sinon mieux qu'un catholique, pourra volontiers l'adopter. Les fort mauvaises œuvres du saint (des vieux-croyants) se révèlent sans poids devant l'inconditionnelle charité de Dieu ; ses (supposées) bonnes œuvres antérieures, sa (spectaculaire) contrition elle-même, tout cela ne semble pas plus avoir pesé. En vérité – et l'on repense là aux *Charités* de Cranach imaginées pour le public protestant –, c'est comme tout spontanément que se sera opéré le don, divin, de vie : et la résurrection de la femme précipitée, et la naissance du garçon, et la renaissance spirituelle de Jean, jusqu'à sa relève ultime, qui parachèvera son retour en grâce, auprès d'une cour impériale métaphorique sans doute, auprès du Ciel, donc.

Quant aux images tirées de cette légende³¹, ce sont pour l'essentiel trois gravures, une de Dürer, une de Cranach, une de Hans Sebald Beham, qui chacune ont connu une diffusion assez importante. Albrecht Dürer, vers 1496, met en place la scénographie qui sera reprise par les deux autres artistes (**fig. 4**). Le saint nu et à quatre pattes occupe une très modeste portion de la composition, à petite échelle à l'arrière-plan. Dürer imagine en outre de l'orienter vers la marge, et même de l'y coller presque, au point que dans un instant – amusant effet d'imminence – le rampant Chrysostome aura tout à fait disparu, décampé, débarrassé la scène. C'est qu'en effet il laisse large place, au premier plan de l'image, à un spectacle beaucoup plus réjouissant, spectacle d'une tout autre nudité, quant à elle jeune, féminine et florissante, celle de la princesse devenue mère. Le saint issu du panthéon vieux-croyant serait-il là tourné en ridicule, Dürer s'offrant l'occasion d'une moquerie anticléricale, vigoureuse jusqu'au rejet, ceci, bien avant l'heure des images de propagande anticatholique³² ? Et quant à la princesse de la Fable hagiographique, aurait-elle été transformée, de son côté, en pur prétexte à figure érotique ? Une telle interprétation, qu'on voit poindre dans la plupart des lectures actuelles des trois gravures illustrant la *Pénitence de saint Jean Chrysostome* – « so-called Penance », selon le consensus quasi général³³ –, doit

³¹ Voir Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1955-1959, vol. 3.2, « Jean Chrysostome », *ad vocem* ; Engelbert KIRSCHBAUM, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Fribourg, Herder, 1968-1976, vol. 7, « Johannes Chrysostomus », *ad vocem*, en partic. p. 100-101.

³² Certes l'articulation entre images catholiques et iconographie à proprement parler protestante ne se réduit pas au binôme simpliste : « on ne rigole pas avec les saints *versus* on en ricane(ra) ». Cette *re-formation* sera beaucoup plus subtile, comme l'a admirablement montré Joseph Leo KOERNER, *The Reformation of the Image*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, rééd. 2008. Je renvoie aussi, bien sûr, aux travaux fondateurs d'un Jean WIRTH, « Théorie et pratique de l'image sainte à la veille de la Réforme », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, n° 48, 1986, p. 319-358 ; ou d'un Roland RECHT (dir.), *De la puissance de l'image. Les artistes du Nord face à la Réforme* (actes), Paris, La Documentation française, 2002.

³³ « The so-called "Penance of St John Chrysostom" » : la gravure, dans sa version par Cranach, est ainsi intitulée (et envisagée), dans B. BRINKMANN (dir.), *Cranach, op. cit.*, p. 96-97.

absolument être affinée, il me semble. Humour, érotisme, ainsi que « stratégies de succès » s'articulent sans doute plus subtilement qu'on ne veut laisser croire³⁴.



Fig. 4. Albrecht Dürer, *Pénitence de saint Jean Chrysostome*, vers 1496, gravure, 18 x 12 cm.

Qu'un artiste, à l'attention des clientèles visées, puisse élaborer des stratégies commerciales, de production et de publicité, c'est tout à fait certain, comme la recherche actuelle y a bien insisté à propos d'un Dürer et encore plus à propos de Cranach. Dans semblable économie, le rôle de l'érotisme³⁵, celui de l'humour, aussi, ne sauraient être trop soulignés. Et surtout, il faut les préciser. Humour et érotisme, ô combien efficaces à ce titre déjà, sont d'abord pièges à regard, qui savent attirer l'immédiate attention-adhésion du spectateur potentiel – par exemple, tout chrétien suffisamment libre, qui rira

³⁴ Voir ma note 18.

³⁵ Fréquemment souligné. Par exemple Berthold HINZ, « Les nus de Cranach. Un nouveau marché », dans G. MESSLING (dir.), *Cranach et son temps*, *op. cit.*, p. 42-53.

d'emblée de bon cœur, quand on lui propose de relativiser un peu l'autorité des (saints) clercs, ou encore, toute personne friande de jolies chairs féminines, qui spontanément comprend qu'on puisse céder à semblables attraits, et y cède volontiers elle-même, en imagination, sinon en actes. Mais, partant de là, humour et érotisme savent aussi jouer, ensuite, leur pleine partie dans l'histoire, dans l'*inventio*. Dont le fin mot est... bien plus fin que cela. En l'occurrence, le pitoyable petit bonhomme et la très attrayante jeune femme se situent dans un paysage, cette selve du récit source. Or leur *dispositio* précède en son sein, et les configurations que recèle le paysage lui-même valent, vraiment, le détour. Soit, pour le possesseur de la gravure, une « valeur ajoutée » qui, on en conviendra dans quelques instants j'espère, pouvait au passage fort bien s'insérer dans la logique des « stratégies de succès ». Si l'on prend la peine de s'y attarder un peu, le « produit », dans sa fabrication et son fonctionnement, se révèle en effet d'une astuce délectable – et *in fine* éclairante pour soi, autre façon encore de procurer à l'acquéreur-spectateur sentiment de satisfaction.

Les travaux de la dernière décennie sur les motifs anthropomorphes dissimulés dans le paysage, nous ont rendus conscients, non seulement de la présence assez massive de tels motifs, aux fin-XV^e et XVI^e siècles en particulier, mais aussi, de leur très probable intentionnalité³⁶. Quant à leur signification, la *Pénitence de saint Jean Chrysostome* imaginée par Dürer est justement, il me semble, l'un des exemples les plus denses et éloquents qui soient : par delà le morceau de bravoure, où les formes, les effets de matières, les techniques les plus variés se juxtaposent, le spectateur comprend assez vite que l'enrochement largement déployé sur la page aura beaucoup à offrir. La princesse nue a trouvé abri dans cette sorte de caverne, dont les formes très accidentées mettent en valeur les rondeurs douces de son propre corps – plus précisément, déploient le souvenir des brutalités qui lui furent faites, et plus précisément encore, se muent peu à peu, jusqu'à ce que le lieu initial du saint-monstre devienne lieu de la jeune femme, lieu du discours que son *exemplum* peut tenir. Lieu d'une « bonne leçon », en trois points, trois configurations paysagères principales (**fig. 4**).

1° Une forme blanchâtre se gonfle par saccades et s'érige en suivant les contours féminins, puis parvenue au sommet retombe, assez mollement à vrai dire, au moment même où son caractère phallique se précise tout à fait, mimétiquement. Souvenir du viol, donc, dans ce qu'il eut de bien réel, d'infâme à l'égard de la victime, et d'insatisfaisant d'ailleurs pour l'agresseur, sitôt consommé. L'histoire nous dit bien qu'en effet, non content de l'avoir violée, Jean jeta encore la jeune femme dans le vide, puis immédiatement connut le remords, cuisant. 2° En un plan un peu plus éloigné, une forme

³⁶ Notamment Dario GAMBONI, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion books, 2002, p. 13-41 ; Jean-Hubert MARTIN (dir.), *Une image peut en cacher une autre* (cat. exp., Paris, Grand Palais, 2009), Paris, RMN, 2009, notamment p. 39 sq., 149 sq.

rocheuse sombre se profile, dont Dürer cerne le contour avec insistance, et qui de fait dessine un *profil* – front haut surmonté de quelques « cheveux » en brosse, petit œil noir enfoncé, nez un peu rond à la narine relevée, lèvres avancées en une sorte de moue nerveuse, enfin « barbe » longue et pointue, hirsute, bref, un profil dont l'anthropomorphisme géant est d'autant plus notable qu'il est presque exactement identique, homothétique, oui, au minuscule visage de Jean Chrysostome en personne. Où l'auteur du meurtre sur la falaise est pointé du doigt, comme monstre rendu visible à tous, son identité inscrite dans la pierre. 3° D'ailleurs ledit monstre ne regarde plus la jeune femme à présent, il s'en garderait bien, mais se détourne d'elle en un profil perdu qui, en vérité, observerait plutôt le tout petit personnage du saint rampant à l'arrière-plan. Mieux, beaucoup mieux, il se révèle – par un contact plastique réglé au millimètre – suçoter et cracher, recracher le minuscule Jean Chrysostome par un pied, pffft, telle l'arête d'un poisson au demeurant peu ragoûtant. Qu'est-ce à dire ? Que Jean, d'abord, fut et se reconnaît ici monstre à l'égard de lui-même, que c'est à lui-même qu'il fit violence, que c'est lui-même, qu'il jeta du haut de la falaise, jusqu'à *se* dévorer, s'anéantir ; qu'ensuite, ce séjour dans le ventre de sa propre baleine, de ses propres désirs innommables, de l'autopunition infamante que ceux-ci imposaient, aussi, une fois effectué et digéré, devait à terme lui redonner vie peut-être, tel un Jonas tant bien que mal ressuscité. Mais d'ailleurs, le spectateur peut s'approcher *encore*, et il constatera alors ceci : les cheveux dressés du petit personnage, dressés comme celui du grand ogre minéral, se révèlent, en fait, être une touffe d'herbe à son échelle au-dessus de sa propre tête – à moins que ce ne soit... la suggestion d'un rayonnement brillant, auréole inchoative, non encore bien formée et ne lui appartenant pas encore tout à fait, auréole de sainteté *à venir*. Lorsque l'homme monstre, l'homme proche de l'animal visqueux voire de l'humus, cet homme rampant pourra accomplir, enfin, sa mue ultime. Il n'est pas encore l'heure, loin s'en faut. Pour l'instant, mieux vaut « se faire tout petit », ne point se donner trop d'importance – ô souvenirs pénibles, ou au fond si drôles, de l'intransigeant docte rhéteur pour lequel on se prenait orgueilleusement, naguère –, et laisser la femme garder un peu la parole, à l'avant-scène. La contrition pénitente peut prendre bien des formes. L'*auto*-dérision en est une, ou plutôt l'humour appliqué à soi, moins humiliant et plus humble encore, et, lorsqu'il s'exprime avec tout le *witz* visuel d'un Dürer, capable d'exercer une véritable puissance de conversion, sur le sujet repentant.

Quels que soient les vocables dans lesquels il se la formule, au terme de sa « promenade », qui l'aura entraîné à gravir puis redescendre ce formidable enrochement dürerien, le spectateur ne peut qu'avoir changé de point de vue. Littéralement il aura été *sensibilisé*. Ceci, sur un plan moral bien sûr – la « bonne leçon », plus encore qu'au personnage de la légende, lui étant destinée, à lui homme pécheur comme chacun peut l'être, coupable d'orgueil, de tentations luxurieuses, de viol ou de meurtre, qui sait, ou du moins de

brutalité à l'égard d'autrui, ne serait-ce qu'en intention. Mais, mieux encore, il aura entretemps été sensibilisé aux *traits* d'un certain type de discours, à leur précision, leur portée, leur manière toute spéciale, visuelle, de *marquer* l'auditoire, de l'affecter, et, ce faisant, de le transformer. Ainsi sera-t-il peut-être en mesure, à présent, de percevoir mieux la femme à l'enfant : n'est-elle pas auréolée, de cette incision circulaire claire, qu'on voit se détacher nettement dans l'ombre de la grotte au-dessus d'elle ? Cela n'en fait pas « une sainte », mais cela appelle à la mémoire, très sûrement, l'iconographie d'une vierge, et même en l'occurrence (car l'enfant suce goulument le sein qu'on lui offre) très précisément l'iconographie de la Vierge Mère en tant que *Lactans*, mère de chair et charitable, s'il en est. Et la caverne aux cauchemars d'advenir alors à sa formulation ultime : comme *dais* de la femme, qui, sans pour autant la désincarner nullement, l'accueille et la hausse, aux yeux du spectateur.



Fig. 5. Lucas Cranach, *Pénitence de saint Jean Chrysostome*, 1509, gravure, 26 x 20 cm.

Lorsqu'en 1509, Lucas Cranach élabore à son tour une *Pénitence de saint Jean Chrysostome* (**fig. 5**), il est évident qu'il a mûrement assimilé celle de Dürer. Non seulement il en reprend la scénographie globale, vieillard minuscule en arrière-plan et princesse offerte à l'avant-plan, tous deux nus, mais en outre il témoigne avoir saisi pleinement la signification intrinsèque du prototype dürerien, avec son mode de fonctionnement, où les détails naturalistes jouent un rôle, sémantique, déterminant. Ceci, n'en déplaît aux commentateurs désireux de ne voir dans cette gravure de Cranach (outre les supposés moquerie anticléricale et érotisme primaire) que prétexte à illustration des flore et faune de la vie sylvestre de cour. On lira plutôt l'analyse attentive d'une Caroline Campbell, qui nous dispense d'avoir à refaire tout le cheminement³⁷. Contentons-nous d'insister sur le traitement du personnage féminin. Cranach allonge la jeune

³⁷ Dans C. CAMPBELL (dir.), *Temptation in Eden...*, *op. cit.*, cat. 16, p. 122.

femme à même le sol, à qui il donne une physionomie étonnamment peu idéalisée, si on la compare à ses belles habituelles. Seins un peu trop lourds, ventre marqué de plis, cheveux graisant sur le haut de la tête : tous ces défauts bien concrets qui sont autant de possibles attraits, sensoriels. Or le nourrisson, lové dans le giron de cette vraie femme, au lieu même de son pubis nu, décourage d'un coup l'éventuelle tentation, la reporte, en tout cas. Ce vrai corps, avant d'être à consommer, est celui qui a engendré. Au point qu'affleure, de nouveau, sous la vérité présente du corps, comme une compagnie idéale et plus immémoriale, dans laquelle Cranach a clairement été puiser : la typologie des Vierges d'Humilité, assises à même l'herbe, ou celle de la Parturiente, se remettant de ses couches, pensive tout en observant le fruit, joyeux, douloureux, de ses entrailles, tandis que le compagnon terrestre s'affaire ou s'agite à quelque distance – là Joseph, évidemment très chaste et respectueux à l'égard de la Dame, ici Jean Chrysostome, qui lui ne le fut nullement... et a pris le temps de s'en repentir, c'est-à-dire d'y réfléchir. Ce que Cranach, dans sa propre version de l'épisode, densifie encore par rapport à Dürer, c'est en effet le rôle de la princesse dénudée, qui met le spectateur à l'épreuve de son désir pour l'autre féminin. Désir d'abord inscrit comme véritablement palpable et profond ; puis désir dont le sujet autant que l'objet, parallèlement, seront *mis à nu* ; c'est-à-dire mis en lumière, crue mais éclairante, voire illuminante ; où le désir alors se repositionne, à mesure. Ainsi la gravure donne-t-elle à ré-éprouver chacun des stades qu'aura connus le Chrysostome légendaire³⁸.

Nous voilà sans doute mieux outillés, à présent, pour revenir à la proposition de 2008 concernant le tableau d'Eisenach (**fig. 1**). Y voit-on effectivement Jean Chrysostome dans l'épisode de sa pénitence, en tout petit à l'arrière-plan ? Oui sans doute. Anatomie et posture sont celles qu'il arborait dans la gravure de Cranach lui-même en 1509, et sont proches aussi des versions de Dürer et de Beham. (L'argument paraît un peu léger peut-être. Que le lecteur patiente, on y reviendra dans quelques instants.) Mais quant à la jeune femme peinte en très gros plan, est-elle identifiable à la princesse des mêmes gravures et du récit légendaire ? Résolument, *non*. On l'aura compris, l'*inventio* fondamentale de ces trois gravures – idée originale de Dürer, que Cranach et Beham creuseront à leur tour – tenait précisément à la confrontation de deux nudités, celle, coupable et repentante, du vieil homme, et celle, tentante et *in fine* rédemptrice, de la jeune femme. Rhabiller ladite

³⁸ Ce serait démontrable aussi, outre Dürer et Cranach, de la gravure de Beham, qu'il faudrait analyser à nouveaux frais ; y compris en ses métamorphoses ultérieures, jusqu'au « monstre » des De Bry dans les *Emblemata Sacularia* (monstre abject ? ou... prodigieux, pour un vieux ? et peut-être moins lascif que folâtre ? voire tendre, pour un « homme sauvage », dans l'illustration sinon dans la légende en latin bancal : *non sene lascivo monstrum est deformius ullum*). Ceci, en repartant du début, c'est-à-dire des rapides observations d'Edgar WIND, « The Saint as Monster », *Journal of the Warburg Institute*, vol. 1, n° 2, 1937, p. 183. Mais ce serait l'objet d'un article en soi.

jeune femme, quel sens cela aurait-il ? Faut-il imaginer que Cranach, dans la peinture des années 1520-1530, aura voulu extrapoler le récit – lorsque la princesse, revenue à la cour de son père empereur, aurait retrouvé tous ses précieux atours, élevant son charmant rejeton confortablement désormais, voire fusionnellement (ce dadais de sept ans tarderait à grandir, quand même), les péripéties de la selve, pour elle et lui, n'étant plus que mauvais souvenir ? Si les studios Walt Disney s'emparaient de la légende, pourquoi pas. Mais les modalités de création, même les plus novatrices et libres, en matière d'images dévotionnelles, sont décidément autres.

En vérité, la facture même du minuscule détail suffirait à le prouver, c'est par après-coup, qu'il a été ajouté, à un tableau qui reste fondamentalement ce que Friedländer et Rosenberg y voyaient presque au premier coup d'œil, à savoir un *Portrait de femme avec un nouveau-né (faisant allusion à la Madone)*. Or nous imaginons assez bien, à présent, comment le Chrysostome aura atterri là ; comment l'idée, saugrenue *a priori*, a pu venir à l'esprit de l'artiste ou de ses interlocuteurs, tandis que la réalisation de l'œuvre touchait à sa fin : elle est venue, de fait, par une *irrésistible* (à la fois très tentante, très cocasse et très fine) *association d'idées*, tant il est vrai que les thèmes convoqués par ce dense portrait (voir notre volet I) et ceux impliqués par la légende du Chrysostome (notre II jusqu'ici) présentaient maints recoupements potentiels. L'argument de la ressemblance au personnage de la gravure, avancé par Werner Schade puis Bodo Brinkmann pour identifier un Jean Chrysostome dans le tableau, était maigre, en soi. Découvrant le zoom sur la peinture, le lecteur se sera sans doute exclamé, s'il est assez familier de l'iconographie germanique : bah, c'est un « homme sauvage » ou un *homo sylvestris*, tout bêtement ! pourquoi un tel foin ? Il aura bien fait, sain réflexe initial. Mais après avoir patiemment creusé, abondamment reniflé la piste indiquée par Schade et Brinkmann, nous aurons ce faisant rencontré tant et tant d'indices de concordance, entre le portrait de dame mariale et la légende du pénitent revue par les artistes, que, oui nous en sommes intimement convaincus maintenant : ce gibier-là a un nom précis, ce sauvage-là, une histoire toute singulière. Même si nul verdict n'est jamais exempt de tout doute, nous pouvons bien affirmer à présent qu'en effet, l'infime bonhomme du tableau d'Eisenach *est* le Docteur Jean Chrysostome, en tant qu'il fut, dans le temps de sa légende, cette brute non domestiquée, amendable peut-être.

Or, ce qu'il convient surtout d'observer, partant de là, c'est avec quelle inventivité et quelle profondeur Cranach aura *connecté* le petit détail prélevé dans la gravure dévotionnelle, cette sorte de lapsus voire juron initial (le violeur d'une femme et père d'un illégitime enfant que ce vieillard est bel et bien, considéré isolément) – comment il aura connecté, regreffé cela à la trame préexistante de son *inventio* picturale³⁹. Dans le portrait de femme, le

³⁹ Le *witz*, l'après-coup, dans la mécanique même de l'*inventio* (un fil rouge de mes travaux) : si le lecteur veut prendre la mesure de ces dispositifs sur un tableau qui lui est sans doute

Chrysostome va de fait *prendre* place, et y acquérir fonction – y trouver, y retrouver *raison d'être* (fig. 1, fig. 3).

1° Le minuscule motif vient se placer sous l'enrochement métaphore de la chasteté de la dame (et de la Vierge, prototypiquement), à l'aplomb de sa haute falaise en pente abrupte. Où le Chrysostome de la légende saisit qu'à vouloir prendre de force cette forteresse-là, on provoque sa propre chute, assez vertigineuse. 2° Arrivé en ce point, le Chrysostome se retrouve enfoui dans une verdure inextricable. Aucun portrait paysagé, à ma connaissance, n'est plus dense en effet, en feuillages accumulés. Hormis l'enrochement aux tours imprenables, les arbres envahissent tout l'arrière-plan, et au passage recadrent et soulignent, de leurs fins troncs s'élevant sur fond céleste, la silhouette de la femme. Forêt « du féminin » sans doute, où notre homme pour l'heure est donc quant à lui perdu, pour avoir commis l'imprudence de s'y vouloir introduire en brute, ou qu'il explore afin de s'y mieux retrouver, ce qui ne peut qu'être profitable, à l'*homo ferus/sylvestris*⁴⁰. 3° Il existe toutefois un chemin, le seul dans tout le paysage, qui raccorde Jean Chrysostome, avec grande précision, à l'enfant, en fait. Passé un coude, ce chemin atteint et vient comme caresser le front dudit enfant. Soit une liaison plastique, qui suggère un lien de filiation. Le vieillard coupable est, de fait, bel et bien géniteur, de ce beau bambin. Et un géniteur qui en vaut peut-être un autre, à la réflexion : ses dons de « bouche d'or », ne les aura-t-il pas légués à ce garçonnet qui, à le reconsidérer à nouveaux frais, ouvrant ses jolies petits lèvres en « O », semble à présent mimer les maillons d'or entrelacés du collier maternel, qu'il paraît observer avec tant d'émotion, d'anticipation ? 4° Au fait, le père lui-même n'est à la vérité pas exactement en train de chercher sa nourriture, comme pouvait le faire le Chrysostome de la légende et des gravures. Non, dans ce portrait il chercherait plutôt à s'abreuver, ou se baigner. C'est une touche de peinture blanche seulement, mais immense à son échelle, et très lumineuse dans la verdure sombre du paysage : une source jaillissante, de laquelle tâche de s'approcher le vieil homme. Au fond l'essentiel réside bien là, dans la thématique du « Vieil homme », quel que soit l'âge, qui sans cesse s'efforce de renouveler son baptême, conscient qu'il aura, toujours et encore, à ré-éditer cette opération purifiante – pour le dire, si nécessaire, en termes par exemple luthériens⁴¹.

beaucoup plus familier (les *Époux Arnolfini*), je me permets de renvoyer à : Anne CORNELOUP, « Grâce et monstruosité : un corps à corps portant à rire dans l'iconographie religieuse (XV^e-XVI^e s.) », dans Martial GUÉDRON et Sophie HARENT (dir.), *Rire avec les monstres* (actes), Illustraria-La librairie des musées, 2010, p. 41-54.

⁴⁰ *Homo ferus, homo sylvestris* : sur cette thématique, qui assurément informe la nudité plus ou moins « sauvage » des *Pénitence de saint Jean Chrysostome*, voir Florent POUVREAU, *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XVI^e siècle)*, thèse de Doctorat, dir. Dominique RIGAU, Université Grenoble II, 2011, particulièrement p. 321-343.

⁴¹ Martin LUTHER, *Petit catéchisme*, 1529, quatrième partie, « Le sacrement du baptême, tel qu'un chef de famille doit l'enseigner aux siens en toute simplicité », § 4 : « Le Baptême implique que le vieil homme, qui est en nous, doit être noyé [...] tous les jours, qu'il doit mourir avec tous ses

Introduire cet étonnant Jean Chrysostome dans le portrait de la jeune épousée ou future épousée et mère ou future mère, c'était ainsi, en somme, *plaider coupable* : demander pardon, et promettre beaucoup. Pardon, à la jeune femme, de la violence qui bel et bien lui est faite, lorsqu'on la « prend » pour épouse sans qu'elle saisisse encore ces réalités de la *carnalitas* conjugale, source d'effroi. Mais promesse, dans le même temps, que le mâle saura lui « donner » un fils digne de lui-même et comblant pour elle, une « bouche d'or » héritant des qualités, génétiques et sociales, du mari, du père (un homme de loi, ou de lettres, un docte, un docteur, un prince peut-être, homme jouissant en tout cas d'audience publique). Lequel saura d'ailleurs s'amender et s'affiner, dans ses manières intimes à l'égard de la femme, cela aussi, l'infime pénitent regreffé dans l'image en énonce la promesse. Bien entendu cette promesse n'est jamais qu'idéale. Il s'agit de s'engager, non pas tant à la tenir absolument, qu'à réfléchir – grâce à l'image, avec le support de l'image – à la légitimité de ses propres comportements, à l'impact, affectif, oui, que ceux-ci peuvent avoir sur l'*alter ego*, sur le moi du con-joint. Une réflexion mutuelle, bien entendu aussi.

Ainsi le Chrysostome dans le portrait de dame d'Eisenach illustre-t-il par excellence ce que Daniel Arasse pouvait définir comme le « détail intime⁴² ». À une nuance près, en fait. Pour ma part, je ne crois pas que ce type de détails fussent réservés à la seule jouissance de l'artiste et/ou de l'historien de l'art à venir. Comment *ne pas* les voir, tôt ou tard, lorsqu'on possédait le tableau de chevalet et le fréquentait régulièrement, accroché dans une chambre ou encore une garde-robe ? Surtout, semblables « détails intimes » *gagnent* à être audibles, par un époux commanditaire, par une épouse modèle du portrait même, par les visiteurs suffisamment familiers du couple, aussi. Mieux, l'auditoire est clairement la *cause finale* d'un détail comme ce petit vieillard greffé, dont les modalités précises de réélaboration organisent et visent, on l'aura perçu j'espère à l'issue de ce second volet de notre essai, une *efficiencia* sur le spectateur, *via* sa propre collaboration. Assurément, l'intrusion du Chrysostome ici, pour avoir été validée par le commanditaire, supposait une relation suffisamment intime avec lui. (Pour un client prestigieux dont Cranach aurait cherché à s'attirer la protection non encore assurée, il se serait contenté d'une « mouche » un peu plus conventionnelle⁴³... ou de pas de mouche du tout.) Soit, en fait, cette sorte d'intimité – mécénat fidèle et confiant, amitiés maintenues au gré des événements, parrainages baptismaux

péchés et ses convoitises, et que, *tous les jours aussi*, doit renaître en nous un homme nouveau, qui vive à jamais dans la justice et la pureté devant Dieu » (je souligne).

⁴² Voir D. ARASSE, *Le détail...*, *op. cit.*, chap. « Intimités », p. 195-258.

⁴³ Voir *ibid.*, p. 79-85 (ces mouches que Daniel Arasse, tout à fait judicieusement, étudiait parmi les « détails emblèmes », de la première partie de son ouvrage, et non pas parmi les détails « disloquants », de la seconde).

– que l'artiste entretenait comme on le sait avec d'assez nombreux « princes », de la noblesse, de la richesse bourgeoise ou de la pensée⁴⁴.

Au total (**fig. 1**), un miroir conjugal à deux faces : non seulement et public et très privé, mais aussi, et féminin et masculin, conjointement. Au terme de notre enquête, le lecteur aimerait sans doute savoir, *qui* a pu commanditer un tel portrait ? Un époux déjà bien âgé ? Pas nécessairement, il suffisait qu'il sût reconnaître le « vieil homme » en lui. Un homme prénommé Jean, comme le saint de l'histoire ? En ce cas *Hans* Melber, par exemple ? Ou Jean-Frédéric de Saxe à l'époque de son mariage avec Sibylle de Clèves en 1526 ? Ou, pourquoi pas, Jean I^{er} lui-même, alors cinquantenaire, en un hommage posthume à sa Marguerite emportée par la maternité en 1521, et dépeinte alors dans l'image comme à jamais redevenue pure jeune fille au seuil de sa nubilité ? Ou toute autre personne dont l'identité précise nous demeurerait in-retraçable, malgré tous nos efforts. Je fais grâce au lecteur des preuves et contre-preuves, tant externes qu'internes, amoureusement, fébrilement collectées, sur les trois hypothèses susmentionnées et sur plusieurs autres. Excitations et frustrations alternées : ces émois-là forment aussi le quotidien de l'enquête historique, chacun l'aura éprouvé.

Nous pouvons bien nous écrier, tel Aby Warburg devant les portraits « saisissants de vie » de la haute bourgeoisie florentine (qu'il a tant travaillés déjà et qu'il souffre de ne pas connaître encore tous, ou connaître mieux, plus en profondeur), avec des accents mystiques voire chamaniques trahissant assez la (belle) émotion de l'historien : « les voix des défunts retentissent encore dans des centaines de documents [...] déchiffrés, et dans des milliers d'autres qui ne le sont pas encore⁴⁵ ». Il n'empêche, il nous faut accepter ceci, que l'historien ne saura jamais dévoiler *tout* de l'intime identité des personnes dont ces images portent la trace dense et ténue. Mais (le constat peut être formulé de façon positive) ces mêmes images *témoignent* en tout cas d'une intimité effectivement riche, intimité que lesdites personnes désiraient voir enregistrée, et ceci, aussi discrètement que sûrement⁴⁶. La femme entre ses joies et ses douleurs – à l'instar de Marie en tant que jeune fille ou mère ou épouse, ou simplement « vraie » femme. Et l'homme – à l'instar du Chrysostome légendaire – entre ses tentations rentrées et les succès, sociaux sinon sexuels, qu'il aimerait proclamer. (Rôles, genrés, éventuellement interchangeables bien sûr, et ce dès l'époque.)

⁴⁴ Voir notamment A. COLIVA et B. AIKEMA (dir.), *Cranach. L'altro Rinascimento*, op. cit., p. 39-47.

⁴⁵ Cité d'après Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 92 ; voir son analyse de l'« animisme » de Warburg, p. 89-97. Voir aussi, particulièrement attentive à restituer les émotions de l'intellectuel *via* leurs traces archivées : Marie-Anne LESCOURET, *Aby Warburg ou la tentation du regard. Biographie*, Paris, Hazan, 2014, *passim*.

⁴⁶ Une préhistoire de Facebook ? Non. Son exacte antithèse, en tous points.

Le portrait d'Eisenach trace en filigrane ces frictions, ces ajustements perpétuels et toujours imparfaits, entre l'une et l'autre parts de l'individu au carré : du couple. Couple « mal » accordé, d'une certaine façon. Le vrai Jean Chrysostome, historique, s'était interrogé longuement sur la licéité des « cohabitations » – mues par la charité ? ou l'hypocrisie ? dommageables ou profitables ? les deux peut-être ? – entre l'homme (le clerc, dans ce texte) et la femme⁴⁷. Avec certes infiniment plus d'humour, c'est il me semble une réflexion très similaire que propose Cranach lui-même, dans cette série de tableaux que, à défaut de les comprendre mieux, on nomme ses *Couples mal assortis* [p. ex. FR285]. Sont-ils burlesques ? ou érotiques ? ou ridiculement grotesques et par là moralisateurs ? voire stigmatisants pour l'une des deux parties⁴⁸ ? Sans doute rien de cela isolément, mais tout cela à la fois, en proportions variables, et soigneusement mesurées par l'artiste dans chacune de ces peintures « de genre ». Où le vieillard et la jeune fille, ou aussi bien l'inverse, ou encore l'argenté(e) et le/la désargenté(e), ou le/la pudique et l'effronté(e), s'efforcent tant bien que mal, l'essentiel est là quel que soit le cas de figure, de s'accorder, et, ce faisant, manifestent, tous à leur manière propre, un certain bonheur : à éprouver ce qui *joue* entre l'un et l'autre de leurs engrenages. Soutenu par ces réflexions plus génériques, le portrait exerce, quant à lui, sa force toute spécifique. Plaçant le spectateur devant une situation « individuelle », qui eut existence concrète dans un temps historique et humain bien déterminé, il donne ainsi à saisir, et c'est saisissant, que nous aurons sans doute été nous aussi, chacun, tous, des « couples mal assortis » – en ce sens.

⁴⁷ Jean CHRYSOSTOME, *Traité des cohabitations illicites. Œuvres complètes*, vol. 2, éd. et trad. Jean-Baptiste Jannin, Bar-le-Duc, L. Guérin, 1863.

⁴⁸ Giorgia PELLINI, « Coppie male assortite », dans A. COLIVA et B. AIKEMA (dir.), *Cranach. L'altro Rinascimento*, op. cit., p. 234-239, rappelle ces différentes interprétations proposées par les historiens pour cette catégorie de tableaux – qu'on dénommait *Bublschaften*, à l'origine.

“DEXTRARUM JUNCTIO” OU LE SCEAU DES ÂMES UNIES : USAGES
D’UN GESTE DANS LA FRANCE DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Temenuzhka DIMOVA

« L’amour est une émotion de l’âme causée par les mouvements des esprits, qui l’incite à se joindre de volonté aux objets qui paraissent lui être convenables. »

René Descartes¹

« Et il s’en alla de là, et trouva Jonadab, fils de Récab, qui venait à sa rencontre ; et il le salua, et lui dit : Ton cœur est-il droit comme mon cœur l’est à l’égard de ton cœur ? Et Jonadab dit : Il l’est. – S’il l’est, donne-moi ta main. – Et il lui donna sa main, et [Jéhu] le fit monter auprès de lui dans le char, et dit : Viens avec moi, et vois mon zèle pour l’Éternel. » (Rois, II, 10 : 15). Cette évocation, dans la Bible, de la puissance symbolique du geste, fait partie des nombreuses sources mentionnées par Juan Caramuel, dans sa *Chirologie*, en 1679. Philosophe, linguiste, théologien et mathématicien d’origine espagnole, Caramuel réunit ses travaux sur le langage des mains dans l’*articulus XXI* du tome I de *Trismegistus theologicus, latine ter-maximus*, ouvrage qui traite de l’éloquence². D’après lui, l’homme exprime infiniment plus de choses à l’aide de son corps que par le discours, en commençant par le dernier cheveu de la tête et en allant jusqu’aux pieds. Dans le chapitre concernant les mains, dont le titre, « chirologie », figure en lettres grecques, il établit tout un lexique de configurations auxquelles il tente d’attribuer des sens précis, ainsi que de définir leurs origines et leurs usages. Parmi elles, on découvre le *dare alicui manum*. Afin d’éclairer les significations de ce geste dans lequel deux personnes se donnent les mains droites, le chirologue³ s’appuie

¹ René DESCARTES, *Les passions de l’âme* (1649), Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 89-90.

² Juan CARAMUEL, *Trismegistus theologicus, latine ter-maximus*, Vigevano, 1679. Nous nous servons ici de la traduction en espagnol du chapitre sur les mains : ID., *Quirología. Sobre el modo de hablar de las manos* (1679), trad. du latin par Julián Velarde, Madrid, Biblioteca nueva, 2008.

³ Il est important de noter que Juan Caramuel appartient, de par sa formation théologique en Espagne, à l’ordre des Cisterciens, ce qui lui accorde une place privilégiée parmi les connaisseurs de gestic du XVII^e siècle. C’est en effet au cœur de cet enseignement monastique qu’est employé l’*Indicia Monasterialia*, langage de signes qui permet aux moines de communiquer tout en préservant leur vœu de silence. Nous ne savons pas si Caramuel a pratiqué lui-même ce langage mais il en avait probablement connaissance et cela peut être mis

sur différentes sources textuelles, comme le passage vétérotestamentaire que nous avons déjà cité, mais aussi des extraits de l'*Énéide* de Virgile. Caramuel explique la prédominance symbolique de la main droite en disant qu'elle incarne la vie céleste et éternelle, contrairement à sa compagne inféodée qui signifie la vie mortelle et caduque⁴. L'auteur rapporte que le geste n'a rien perdu de sa valeur antique. Chez les peuples germaniques du XVII^e siècle, la poignée de main avait une valeur de promesse inviolable et quiconque transgressait cette parole donnée était considéré comme infâme. En visitant quelques monastères de Bavière, Caramuel avait pu s'entretenir avec un prieur de Furstenvelden. Celui-ci lui avait raconté qu'une noble et illustre personnalité s'était confessée auprès de lui, en dévoilant un crime sordide. Suite à l'absolution, le repentant avait demandé au prieur la ferme promesse de garder le secret. Le père s'était mis alors à exposer devant son interlocuteur les règles canoniques du silence, avec les censures et les peines que leur violation pourrait entraîner. Le noble, ayant écouté attentivement tout ce discours, avait tout de même conclu en disant : « Mais pour que je puisse m'en aller tranquillement, donne-moi la main⁵ ».

La sincérité et la fidélité, mais aussi le pacte politique et avant tout l'établissement de la paix sont les connotations du geste des mains unies vers lesquelles nous amène Juan Caramuel, en fin connaisseur de l'éloquence corporelle et de son enracinement culturel. Nous voudrions questionner les usages iconographiques de ce symbole gestuel, en particulier au sein de l'art français des XVII^e et XVIII^e siècles. Le fond théorique sur lequel se base l'étude des gestes dépasse bien entendu les frontières de la France, et pour cette raison nous allons faire appel à d'autres auteurs qui, comme Caramuel, s'inscrivent dans la culture européenne classique et contribuent au développement du savoir sur les potentiels éloquents du corps. Il convient également de proposer un regard sommaire sur la tradition iconographique du geste, avant de s'intéresser à ses particularités pendant le XVII^e et le XVIII^e siècle. Nous voudrions élargir l'analyse de ce motif en observant plus généralement le contact des mains des personnages dans les arts, c'est-à-dire non seulement l'union des droites mais aussi les cas où ce sont les mains gauches qui sont réunies ou encore la main gauche avec la droite. Cela nous amènera en effet vers des champs sémantiques plus variés que ceux de la *dextrarum junctio* classique – ouverture nécessaire, si l'on veut bien saisir les usages du geste, en ce qui concerne le XVIII^e siècle.

en relation avec son intérêt particulier pour l'expressivité du corps.

⁴ J. CARAMUEL, *Quirología*, op. cit., p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

Histoire des mains unies : de l’art funéraire à l’idéal de bienséance

Joindre sa main à celle d’autrui est un acte qui valide les promesses, scelle les contrats et couronne l’union conjugale. Le serment de fidélité annoncé par les mots s’affirme par une jonction corporelle, consolidant le lien entre deux personnes. Dans la Grèce antique, lorsque la mort impose la séparation des êtres, le recours à la représentation du geste des mains unies permet d’inscrire les vivants et les disparus dans le même espace-temps, afin de reconstituer le lien brisé et de garder à jamais le défunt dans le cercle familial. Le nom grec du geste est *dexiôsis*. Il exprime l’affectivité et la solidarité dans les monuments funéraires⁶. Ces sentiments obéissent au concept de *philotès*, ou amour qui unit les époux et les proches. Symbole d’union, d’adieu ou de salutation, la jonction des mains entre deux époux, dans les reliefs funéraires, peut aussi, d’après Karen Stears⁷, impliquer l’idée d’une certaine égalité entre l’homme et la femme au sein du foyer familial. Égalité relative bien entendu, nuancée : sur les scènes de procession de mariage, le marié saisit généralement sa future épouse par le poignet, instaurant ainsi un rapport de domination⁸. Nous pouvons d’ailleurs observer cette même attitude dans l’art sumérien. Une statue en ronde-bosse provenant de Mari et datant de la première moitié du III^{ème} millénaire représente un couple assis, où l’homme tient de sa main gauche le poignet droit de sa femme (Musée national d’Alep, Syrie). Dans l’art grec, il n’est pas courant de serrer les mains des enfants ; de toute évidence, le geste des mains unies est plutôt réservé à des personnes qui ont un statut comparable. Le geste pourrait être révélateur de la position sociale effective de la femme, au sein de certains foyers. Mais il est aussi permis d’y voir une représentation idéalisée des rapports conjugaux⁹.

Un second usage de ce signe gestuel concerne l’expression d’une solidarité civique et politique, et peut suggérer la possibilité d’un statut interchangeable ou permettre une transmission de forces et de pouvoirs¹⁰. Le *dexiôsis* apparaît ainsi sur des décrets ou des reliefs de traités où il marque l’union de deux partenaires égaux¹¹.

La version romaine du geste est connue sous le nom de *dextrarum junctio*. Il peut indiquer l’acte par lequel le vaincu se remet au vainqueur ; un pacte politique, un engagement d’hospitalité ou un serment ; la *concordia* (« accord », « entente », « harmonie ») ou la *fides* (« foi », « confiance ») entre

⁶ Lydie BODIOU, Dominique FRÈRE et Véronique MEHL (dir.), *L’expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l’iconographie antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 62.

⁷ Karen STEARS, « Dead Women’s Society: Constructing Female Gender in Classical Athenian Funerary Sculpture », dans Nigel SPENCER (dir.), *Time, Tradition and Society in Greek Archaeology. Bridging the “Great Divide”*, Londres-New York, Routledge, 2013, p. 126.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ L. BODIOU, *L’expression des corps...*, *op. cit.*, p. 143.

¹¹ K. STEARS, « Dead Women’s Society... », *op. cit.*, p. 126.

les époux¹². La jonction est obligatoirement celle des deux mains droites. Pline, dans l'*Histoire naturelle*, et Servius, dans l'*Ad Aen*, expliquent que chaque partie du corps est liée à une divinité propre : l'oreille à Memoria, le front à Genius, les genoux à Misericordia et la main droite à Fides¹³. Nous retrouvons le geste dans le rituel du mariage romain où plusieurs étapes se succèdent : prise des auspices, sacrifice nuptial de vin ou d'encens, lecture du consentement, signature, étreinte des mains droites sous la protection d'une divinité qui garantit le mariage, *dea pronuba* ou *deus pronubus*. Il s'agit le plus souvent de Junon, mais parfois également de Vénus ou d'une autre divinité. Sur les pièces de monnaie, à partir d'Hadrien, le concept de *Concordia* renvoie aussi à l'idée d'harmonie de l'univers et des fondements de l'Empire. Le mariage impérial, par excellence, sera l'expression même de la concorde, la notion de *Fides* ou « foi jurée » caractérisant alors l'harmonie entre les cités¹⁴. Le contexte militaire, plutôt que conjugal, est d'ailleurs celui où la *dextrarum junctio* apparaît le plus fréquemment, dans l'art romain¹⁵ : l'objectif de cette iconographie était d'explicitier l'importance de l'union militaire comme condition de la paix civile. Christopher Walter exprime même des doutes à propos de la présence du geste au cœur de la cérémonie nuptiale romaine ; il voit dans cette attitude plutôt un signe iconographique symbolisant l'union en général¹⁶.

En revanche, les historiens s'accordent sur la jonction des mains comme étape constitutive du mariage chrétien. Le geste est exécuté dans les trois grandes périodes de l'histoire de la cérémonie nuptiale chrétienne : avant le XI^e siècle, où elle se déroule à la maison ; après le XI^e siècle, quand le rituel se déplace devant l'église ; puis, à partir du XVII^e siècle, à l'intérieur de celle-ci. La jonction des mains est en usage dans toute la chrétienté occidentale : Espagne, Italie, Allemagne, Pologne, Pays-Bas, Scandinavie, Angleterre. Elle intervient au moment de la remise de la jeune fille à son futur époux, fait mentionné dans les textes par l'expression *tradit puellam*. Au départ, c'est le père qui dépose la main droite de sa fille dans celle du futur époux, et à partir du XIII^e siècle, en France, il la donne au prêtre, qui devient désormais le *iunctor* et se charge de réunir les mains des deux fiancés¹⁷. Dans la peinture, nous pouvons observer la *dextrarum junctio* présidée par le prêtre dans les représentations du Mariage de la Vierge. Elle alterne avec un autre geste dans

¹² Hélène ERISTOV et Solange VAUGIRARD, « Une scène de "dextrarum junctio" dans la peinture de la rue de l'Abbé de l'Épée à Paris », *Revue archéologique de Picardie*, vol. 9, n° 1-2, 1990, p. 83-88.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Christopher WALTER, « The "Dextrarum Junctio" of Lepcis Magna in Relationship to the Iconography of Marriage », *Antiquités africaines*, n° 14, 1979, p. 271-283.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Protais MUTEEMBE et Jean-Baptiste MOLIN, *Le rituel du mariage en France du XII^e au XV^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1974.

lequel Joseph pose l’alliance dans la main de Marie.

Le motif des deux mains réunies se retrouve aussi sur de nombreuses médailles de la Renaissance, comme symbole de la parole donnée, d’un pacte conclu ou à conclure¹⁸. Parmi les imprimeurs dont la marque montre deux mains unies comme un gage de bonne foi, il faudrait citer : Guy Marchant, Claude Micard, Thomas Richard, les Wechel, les Bering, Martin Lempereur. Guy de Tervarent fait également référence à une œuvre conservée au Musée Communal de Bruxelles et attribuée à Hubert Goltzius. Elle représente une femme qui tient une balance : aux deux mains unies dans un plateau, s’oppose une simple plume dans l’autre, qui, à elle seule, fait pencher la balance. Il s’agit de l’image du peu de poids des serments¹⁹. Dans un sens religieux, notre motif peut enfin symboliser conjointement la *Foi* et la *Charité*. La marque de Pierre Madrigal, imprimeur à Madrid, montre deux mains unies avec les mots « FIDES QUAE PER CHARITATEM OPERATUR », la foi qui agit par la charité²⁰.

Fig. 1. André Alciat, *Les Emblèmes*, Cologne, Jean de Tournes, 1615, p. 87.



Tournons-nous à présent vers certains textes théoriques des XVII^e et XVIII^e siècles, qui, comme celui de Juan Caramuel, mentionnent le geste des mains jointes et lui accordent une signification précise, en lien avec leur domaine propre. Ces textes confirment les pratiques et les exemples iconographiques que nous avons énumérés jusqu’ici et ils occasionneront quelques réflexions supplémentaires sur la nature du geste et sur les possibles raisons de son champ sémantique stable à travers le temps. Si serrer la main droite d’autrui signifie la foi, l’amitié et la paix, c’est parce qu’en se joignant, les membres montrent ce que les âmes devraient faire, nous explique Giovanni Bonifacio dans son ouvrage sur les signes ; il rappelle aussi l’emploi juridique du *dextrarum* pour la concorde et la paix, ainsi que son apparition fréquente dans les médailles²¹. André Alciat explique dans ses *Emblèmes* la puissance de ce signe de serment et de promesse, qui oblige à tenir sa parole, sans quoi l’on serait considéré comme lâche et indigne de vivre. Sur la vignette du symbole « Foy de femme », un homme met sa main droite par-dessus la main gauche de la femme qui, de son côté, pose sa main droite sur son ventre (**fig. 1**). Il s’agit de la foi du

¹⁸ Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l’art profane*, Genève, Droz, 1997, p. 307-308.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Giovanni Bonifacio, *Arte de’cenni con la quale formando si favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silentio*, Vicence, Francesco Grossi, 1616, p. 291-292.

mariage d'après Alciat²². L'auteur ajoute que les Anciens se touchaient la main en signe de paix et les Latins disaient « se joindre les droites²³ ». C'est le symbole de tout temps des amitiés et des confréries²⁴. John Bulwer nomme cet acte le *Reconcileo gestus* dans sa *Chirologia* de 1644 (fig. 2). Il incarne, d'après lui, l'amitié, l'amour paisible, la bienveillance, la salutation, le divertissement, les souhaits de bienvenue, la réconciliation, les félicitations, les remerciements, les adieux et les sympathies. L'auteur nomme ce geste une « déclaration d'amour de la main », qui exprime le partage des biens et la réjouissance mutuelle des possessions en commun qui s'ensuivent. La main, nous dit Bulwer, est la langue de la bienveillance. L'esprit humain ressent le besoin naturel de donner une forme symbolique à ses émois. À l'origine de cette pratique, se trouve la sympathie entre la main et la volonté, qui provoque le mouvement vers l'avant et la manifestation extérieure des agitations internes. Cet instrument général de l'esprit qu'est la main est doté d'un appétit courtois de rapprochement avec les autres²⁵. En 1721, dans son traité sur les signes, Alphonse Costadau attribue toujours à l'acte de se serrer les mains les mêmes connotations : la démonstration de l'amitié, de la bienveillance ou de l'accord de paix. Costadau désigne aussi le toucher des mains comme marquant la nature inviolable de la convention et le vœu de fidélité dans les contrats. Selon



lui, la main droite est privilégiée parce que les Anciens la considéraient comme sacrée ; il n'était pas permis de rompre ce qu'elle avait confirmé et autorisé²⁶.

Fig. 2. John Bulwer, *Chirologia. Or the Naturall Language of The Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof*, Londres, Harper, 1644, p. 156.

Les règles de bienséance et de savoir-vivre prennent également en compte le geste auquel nous nous intéressons, en faisant de lui une composante habile de la vie sociale. Jean-Baptiste de la Salle précise que la jonction des mains est réservée aux rapports d'étroite amitié, incarnant la bienveillance et la familiarité ; tendre sa main à une personne supérieure serait

²² André ALCIAT, *Les Emblèmes*, Cologne, Jean de Tournes, 1615, p. 87.

²³ *Ibid.*

²⁴ Rappelons qu'un des moyens de reconnaissance dans les communautés franc-maçonniques sont les attachements. Pour les apprentis, le signe s'effectue grâce à la main droite : l'on presse avec le pouce l'index de celui auquel on veut se faire connaître, par trois fois. C'est un symbole de sollicitude fraternelle. Dans l'attachement au grade de Maître les deux mains droites doivent être jointes en « griffe ». Les mains droites incarnent l'accord en vue du Travail au milieu de toutes les vicissitudes. (Daniel LIGOU, *Dictionnaire de la Franc-maçonnerie*, Paris, PUF, 1998.)

²⁵ John BULWER, *Chirologia. Or the Naturall Language of The Hand. Composed of Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof*, Londres, Harper, 1644, p. 109.

²⁶ Alphonse COSTADAU, *Traité historique et critique des principaux signes qui servent à manifester les pensées ou le commerce des esprits*, Lyon, Frères Bruyset, tome I, 1721, p. 353-366.

en revanche un acte d’incivilité²⁷. Nous retrouvons ici les idées d’égalité entre les deux acteurs de la *dextrarum junctio*, qui étaient suggérées dans le cadre de l’union conjugale et des pactes politiques et civiques durant l’Antiquité. Herman Roodenburg attire l’attention sur le fait qu’aux Pays-Bas, le geste de se serrer les mains n’a pas une connotation de salutation avant le XIX^e siècle et qu’il n’apparaît pas dans les ouvrages de bienséance²⁸. Dans d’autres pays comme l’Angleterre et la France, la situation est différente. Nous avons vu que John Bulwer mentionne la salutation parmi les nombreuses significations du geste au XVII^e siècle, et que Jean-Baptiste de La Salle l’aborde dans son traité du savoir-vivre au début du XVIII^e siècle. Mais l’étude de Roodenburg met en avant l’usage du geste aux Pays-Bas en tant que rituel populaire de réconciliation lors de conflits dans les quartiers des villes néerlandaises et souligne une fois de plus le statut juridique du *dextrarum*.

Enfin, finissons ce bref aperçu diachronique avec Johann Jacob Engel et ses lettres sur l’action théâtrale. D’après lui, joindre sa main à celle d’autrui est le premier exemple de l’amitié, les degrés suivants étant l’embrassade et le baiser. Le choix entre les trois est conditionné par l’appartenance sociale et n’est pas obligatoirement le reflet fidèle de la profondeur des sentiments. Concernant l’expression des ruraux, Engel écrit : « L’amitié ne [leur] commande qu’un serrement de main ; mais come c’est l’expression du cœur, il est aussi plein de force, d’énergie & de chaleur²⁹ ». Dans tous les cas, l’amitié incite naturellement à s’unir et les gestes qui en découlent illustrent ce mouvement vers l’autre.

Maintenant que nous avons donné un aperçu des principales caractéristiques et contextes d’emploi des mains réunies – précédents iconographiques ainsi qu’écrits théoriques –, nous voudrions observer de quelle manière les peintres du XVII^e et du XVIII^e siècle ont montré et mis en valeur cette jonction corporelle. Nous verrons comment ils ont, à leur tour, développé les thèmes de l’égalité et de la hiérarchie des rapports humains : ce qui, entre les hommes, fait lien social, constitue contrat. Ce faisant, nous observerons dans quelle mesure la règle des deux droites a été strictement respectée et quels sont les sujets qui ont pu favoriser d’autres variations sur le motif du contact des mains. Les œuvres reposent souvent sur un système d’interaction de différents signes gestuels, combinant, aux mains réunies, d’autres configurations. De sorte qu’on pourra constater peu à peu un glissement, depuis la symbolique contractuelle, où s’ancre ce geste du toucher mutuel, jusqu’à d’autres significations, moins obvies, où l’harmonie et

²⁷ Jean-Baptiste de la SALLE, *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne* (1702), Paris, J. Moronval, 1835, p. 11.

²⁸ Herman ROODENBURG, « The “Hand of Friendship”: Shaking Hands and others Gestures in the Dutch Republic », dans Jean BREMMER et Herman ROODENBURG (dir.), *A Cultural History of Gesture*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1992, p. 171-176.

²⁹ Johann Jacob ENGEL, *Idées sur le geste et l’action théâtrale*, Paris, H. J. Jansen et Come, tome I, 1795, p. 33.

l'amour, entre les protagonistes, se teintera d'une intimité plus profonde encore.

Alliances politiques et conjugales : le geste vaut contrat

Notons d'abord l'usage allégorique et politique de la *dextrarum junctio*. Charles Le Brun est connu pour son engagement artistique dans la juste représentation des affects, par l'adaptation correcte des expressions faciales, des gestes et des postures. Un certain nombre de règles, dans la *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*³⁰, seront ainsi prescrites à propos des mains, auxquelles on demande de prolonger, appuyer et approfondir le langage de la face. Dans le décor de la voûte de la Galerie des Glaces à Versailles, réalisé entre 1679 et 1685, le peintre applique sa méthode des passions en particulier pour les quatre allégories des émotions : la Colère, l'Ambition, l'Envie et la Discorde, mais aussi pour l'ensemble des scènes historiques qui s'y trouvent. Dans ce contexte, nous rencontrons l'usage de la *dextrarum junctio* à deux reprises. Elle est employée de manière symétrique dans les deux compositions de forme ovale qui se situent de part et d'autre de la *Sûreté de la ville de Paris*. La première représente le *Renouvellement d'alliance avec les Suisses*. Il s'agit du traité de Soleure signé en 1663. La *dextrarum junctio* traditionnelle, avec les deux mains droites, figure aussi sur le dessin préparatoire³¹ de cette œuvre (Musée du Louvre), où les bras un peu raides dessinent un long trait d'union entre les deux parties dans une attitude solennelle qui souligne la fiabilité de l'alliance. Par leur configuration, les mains évoquent un sceau. Dans l'œuvre finale la différence de hauteur entre l'allégorie de la France et l'ambassadeur suisse est beaucoup plus marquée que dans le dessin, ce qui rend la ligne des bras légèrement oblique et compromet en quelque sorte le statut d'égalité que sous-entend le *dextrarum*. C'est précisément à quoi Le Brun et son atelier ont été attentifs : compenser le rôle égalitaire du geste, en créant cette sensation apparente d'une supériorité de l'allégorie de la France.

La seconde scène a pour titre la *Jonction des deux mers*. Cette fois-ci, les mains incarnent le lien entre la Méditerranée et l'Océan atlantique grâce à la construction du canal du Midi entre 1667 et 1681 par Pierre-Paul Riquet. Dans le dessin préparatoire³² (Musée du Louvre), ce mariage symbolique s'effectue sous la protection d'un troisième personnage – l'allégorie de la France, comme figure médiatrice de l'union, une idée que Le Brun

³⁰ Charles LE BRUN, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Amsterdam, François van der Plaats, 1749, p. 33-38. Il s'agit, notons-le bien, d'une adaptation, par les éditeurs et à des fins didactiques, de la conférence de Charles Le Brun sur l'expression générale et particulière. Pour le texte source lui-même, de 1668, voir ID., *L'expression des passions. Et autres conférences*, éd. Julien Philippe, Paris, Maisonneuve et Larose, 1994.

³¹ Sur ce dessin : Lydia BEAUVAIS, *Charles Le Brun, 1619-1690*, Paris, RMN (coll. « Inventaire général des dessins »), 2000, p. 263.

³² Voir *ibid.*

abandonnera, dans l’œuvre finale. En revanche, dans cette peinture apparaîtra une variation sur la *dextrarum junctio* très originale et qui, absente du dessin préparatoire, mérite attention. La main de la personnification de la Méditerranée ne se moule pas complètement sur celle de son interlocuteur, mais pointe l’index vers le bas. C’est le cas aussi de sa main gauche, placée en arrière, qui redouble le mouvement. Nous avons là un premier exemple d’imbrication d’autres signes au cœur de la poignée de mains en une configuration allégorique complexe, et certainement intentionnelle (même si, en l’occurrence, celle-ci se dérobe pour l’instant à notre compréhension).

Concernant l’usage allégorique des mains réunies, notons un autre exemple fameux, *L’union de la terre et de l’eau* de Rubens (Alte Pinakothek, Munich), qui figure la personnification de la ville d’Anvers traversée par le fleuve Escaut. Les mains gauches des personnages se superposent dans un geste tendre, tandis que leurs regards s’unissent amoureusement, sous la bienveillance de la déesse de la Concorde, reconnaissable à sa guirlande de fleurs et de fruits. L’utilisation des deux mains gauches peut surprendre, mais elle n’est pas sans précédent. Dans les *Métamorphoses* d’Apulée (XI), il est dit que la main gauche, plus que la droite, symbolise la justice, précisément parce qu’elle est moins agissante, moins souple, et qu’elle est dénuée d’adresse. Sur les marques de Jean Loys et de Thomas Richard, imprimeurs parisiens du XVI^e siècle, nous voyons des mains gauches réunies³³.

En 1670, dans son morceau de réception à l’Académie, Jacques Friquet de Vauroze représente le roi tenant de sa main droite la main gauche de l’allégorie de la Paix et l’amenant au peuple d’Europe (École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris). C’est là une variation des mains unies qui n’implique pas le canon classique des deux droites, mais qui peut s’inscrire parfaitement dans le symbolisme romain du geste que nous avons parcouru, où il est considéré que la fidélité à l’empereur procurera la paix.

Mais penchons-nous à présent sur la représentation du rituel chrétien du mariage, orchestré autour de la *dextrarum junctio*, à travers les œuvres de Nicolas Poussin et de Philippe de Champaigne. Les deux principaux mécènes de Poussin, Cassiano dal Pozzo et Paul Fréart de Chantelou sont à l’origine des deux versions du *Mariage de la Vierge*, l’une conservée à Londres, la seconde à Édimbourg. Elles s’inscrivent dans le projet des *Sacrements*, réalisés d’abord pour dal Pozzo, entre 1636 et 1642. Rarement traité à l’époque en Italie, ce thème a amené Poussin à étudier les anciennes pratiques chrétiennes, dans une quête d’authenticité et de fidélité archéologique du *decorum*³⁴. Dans l’œuvre de la National Gallery de Londres, Marie est agenouillée, la tête légèrement penchée vers l’avant, tandis que Joseph n’a qu’un seul genou à terre. Les deux mains droites sont réunies et les bras forment une ligne oblique de liaison entre les deux figures. De nouveau, la *dextrarum junctio* est

³³ G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l’art profane*, op. cit., p. 307-308.

³⁴ Alain Mérot, *Poussin*, Paris, Hazan, 2011, p. 95-99.

adaptée à une forme de rapport hiérarchisé, en outre décrit dans la subtilité de son contexte propre : non que le mari soit « supérieur » à sa future épouse, ici ; bien plutôt, Poussin dépeint le mouvement par lequel Joseph s'agenouille humblement pour venir prendre place, dans un instant, face à la Vierge.

Dans la seconde version du *Mariage de la Vierge*, issue de la série des *Sacrements* commandée par Chantelou et exécutée entre 1644 et 1648, le geste du *dextrarum* est remplacé par l'acte de poser l'alliance. Le personnage unificateur ressemble davantage à un prêtre romain, ou bien pourrait correspondre au père de la mariée. Il convient de rappeler que la commande de Chantelou était inspirée de la première version des *Sacrements*, mais qu'il n'avait pas la même estime pour toutes les œuvres de cette série. Il avait notamment exprimé ses réserves à propos du *Mariage de la Vierge*, ce qui avait poussé le peintre à y apporter quelques modifications³⁵. Ce qui paraît assez novateur dans le second tableau, c'est l'introduction d'une disposition asymétrique des personnages principaux. Alors qu'il était courant de représenter le *inictor* de face entre les deux mariés, Poussin le peint ici de profil, et décentré.

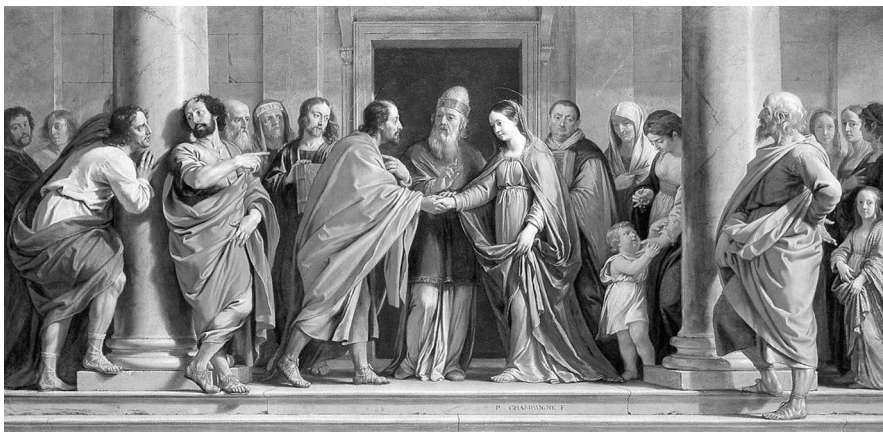


Fig. 3. Philippe de Champaigne, *Le mariage de la Vierge*, vers 1644, huile sur panneau, 68,8 x 141,7 cm, Londres, © The Wallace Collection.

Quant au *Mariage de la Vierge* de Philippe de Champaigne, la construction en est sans faille (**fig. 3**) : les onze personnages sont disposés en frise sur le parvis de l'église et le *dextrarum* se situe exactement au centre géométrique de la composition. Les postures de Joseph et de Marie sont savamment calculées. Ils avancent leur main droite et leur pied gauche, conformément à une règle de convenance fameuse, sur laquelle reviendra par exemple le *Grand livre des peintres* de Gérard de Lairesse, dans son édition française (adaptée) de 1787, qui souligne didactiquement l'importance de la

³⁵ *Ibid.*, p. 104-109.

notion de contraste dans les attitudes des personnages. Si une épaule est élevée, l’autre doit automatiquement être en position plus basse. Lorsque le bras droit et la jambe gauche s’avancent, le bras gauche et la jambe droite sont jetés en arrière³⁶. Dans une quête de la grâce, Léonard de Vinci, dont le *Trattato* a été traduit en France pour la première fois en 1651 par Roland Fréart de Chambray, avait également proscrit les postures dans lesquelles les jambes et les bras seraient emportés dans la même direction³⁷. Ces recherches autour de la pondération allaient de pair avec la question des proportions et de la convenance aux lois de la physique, et d’après les théoriciens du dessin dans l’Académie royale la notion de contraste était étroitement liée aux mouvements naturels du corps³⁸. Or ce qu’il convient d’observer dans cette œuvre, c’est la riche combinaison des signes que Champaigne met en place. La cérémonie nuptiale est exprimée à l’aide de trois gestes : en plus des mains jointes, il faudrait noter l’importance de la *benedictio latina* et de l’index pointé. Le prêtre pose sa main gauche sur les mains des mariés qu’il vient de joindre et bénit l’union conjugale de sa main droite. Voici comment le moment de la bénédiction nuptiale, arrivant juste après l’acte de poser l’anneau, est décrit par de Gaya dans son ouvrage *Cérémonies nuptiales de toutes les nations* de 1681 : « [...] et le Curé prend les mains droites des Époux, en leur disant : *Et ego conjungo vos in nome Patris & Filii et Spiritus sancti. Amen.* Il leur jette après de l’eau bénite & à toute l’assemblée³⁹ ». Par ce geste, le prêtre ajoute à l’acte de consentement des mariés le pouvoir sacré de l’Église. Ce rituel peut être mis en relation avec la *benedictio thalami*, la bénédiction du lit nuptial, qui devait conjurer les menaces de stérilité et qui a été restaurée après le Concile de Trente⁴⁰. Quant au geste de l’index gauche avec lequel Joseph s’auto-désigne, il a permis au peintre de réunir plusieurs moments successifs dans la chronologie de la cérémonie. Il correspond à l’acte du consentement, qui, au départ, n’était exigé que de l’époux, mais qui, à partir du XIII^e siècle, sous l’influence de la scolastique, devient mutuel⁴¹. L’index pointé pourrait exprimer la déclaration que chacun des conjoints doit prononcer en promettant de rester loyal et fidèle à cette union. À gauche de Joseph, nous pouvons constater qu’un homme appuyé contre la colonne désigne le couple de son index droit, d’après une formule d’admonition répandue au

³⁶ Gérard de LAIRESSE, *Le Grand Livre des peintres ou l’art de la peinture*, tome I, Paris, L’Hôtel de Thou, 1787, p. 86-90 (traduction française partielle du *Groot Schilderboek* publié à Amsterdam en 1717).

³⁷ Léonard de VINCI, *Traité de la peinture de Léonard de Vinci, donné au public et traduit de l’Italien au François*, trad. R. Fréart de Chambray, Paris, Jacques Langlois, 1716, p. 23-24.

³⁸ Martial GUÉDRON, *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 62.

³⁹ Louis de GAYA, *Cérémonies nuptiales de toutes les nations*, Paris, Estienne Michallet, 1681, p. 8.

⁴⁰ André BURGUIÈRE, « Le rituel du mariage en France : pratiques ecclésiastiques et pratiques populaires (XVI^e-XVIII^e siècle) », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 33, n° 3, 1978, p. 637-649.

⁴¹ *Ibid.*

XVII^e siècle où un personnage dirige l'attention d'un autre vers la scène principale. Ce motif s'inscrit dans la tradition de l'admoniteur albertien et des emprunts à l'exorde dans la rhétorique où il s'agit d'attirer l'attention de l'auditoire par un appel indirect⁴². Champaigne fait ainsi reposer l'éloquence des attitudes dans cette scène nuptiale sur un triple mode opératoire : le rôle du discours avec l'index, la protection divine avec la bénédiction et l'irréversibilité du serment de fidélité avec la jonction des mains transcrivent iconiquement le contenu du mariage.

Terminons ce parcours du statut contractuel du geste avec un dernier contexte iconographique, qui nous amènera vers notre seconde thématique. Au XVII^e siècle le motif des mains unies – parfois intimement conjuguées – apparaît aussi dans les portraits de couples, prolongeant ainsi la tradition antique d'une part et le rituel nuptial chrétien d'autre part. Une œuvre anonyme conservée au musée du Louvre (École française, *Portrait d'un couple*, vers 1610) présente une forme inhabituelle du geste : l'époux tient de sa main droite les extrémités de l'index et du majeur gauche de sa femme, en faisant ainsi mieux ressortir la bague ornant son annulaire. Il s'agit probablement d'une bague de fiançailles, mise en relief par la courbe du doigt. Le chiromancien Jean Belot dit au sujet de l'annulaire que, d'après les médecins, il est doté d'un nerf très tendre et délié, qui tend vers le cœur. L'anneau qui l'environne fait office d'une couronne de la dignité. Dédié au Soleil, l'annulaire reçoit avec bonheur la bague d'or, car ce métal est également sous le patronage du même astre. Ainsi, cet assemblage provoque une réjouissance dans le cœur⁴³. Remarquons également que la main de la fiancée ainsi positionnée peut nous faire penser au nombre « deux », qui, dans les anciens systèmes de calcul, se forme en pliant l'auriculaire et l'annulaire et en tendant les autres doigts. Or, ce nombre est le symbole des noces d'après Pierio Valeriano, qui dans son *Hieroglyphica* dédie un chapitre aux configurations digitales de numérotation⁴⁴. Cet exemple prouve d'une part que la règle des deux droites n'est pas exclusive pour la représentation de couples et, de l'autre, que la souplesse du geste permet la superposition de plusieurs signes. Les exemples de portraits de couples avec les mains unies sont nombreux dans l'art septentrional. Citons celui de Rubens avec Isabelle Brandt (Alte Pinakothek, Munich), où la règle des deux droites est respectée, mais interprétée avec beaucoup d'élégance. La main féminine est juste posée sur celle de l'époux, sans que les deux soient véritablement entremêlées. C'est le

⁴² Moshe BARASCH, « Le spectateur et l'éloquence de la peinture à la Renaissance », dans Olivier BONFAIT (dir.), *Peinture et rhétorique* (actes du colloque de l'Académie de France à Rome), Paris, RMN, 1993, p. 21-42.

⁴³ Jean BELOT, *Œuvres contenant la chiromance, physionomie, l'art de mémoire de Raymond Lulle, traité des divinations, augures et songes, les sciences de steganographiques, paulmes, armadelles et lullistes, l'art de doctement prêcher et haranguer*, Rouen, Jacques Cailloüe, 1640, p. 26.

⁴⁴ Pierio VALERIANO, *Hieroglyphica* (Florence, 1556), Lyon, Jacques du Creux dit Molliard, 1615, p. 482.

choix aussi de Van Dyck pour son portrait de Snyders et de sa femme (Musée du Land de Hesse, Cassel). Frans Hals, dans son *Portrait de famille dans un paysage* du musée Thyssen-Bornemisza à Madrid, combine quant à lui le geste des mains droites unies avec un pas de danse. Ces dernières variations de la *dextrarum junctio*, qui tendent à célébrer l’alliance affective entre les protagonistes, conduisent vers d’autres emplois iconographiques des mains unies, désormais plus libres dans leurs configurations et dotées de significations différentes.

Doigts amoureux, émotions ambiguës

Aristote avait exprimé sa grande estime du toucher en affirmant qu’il est le sens le plus précis que l’homme possède⁴⁵. D’après Étienne Bonnot de Condillac, les sensations tactiles jouent un rôle dans le déroulement des opérations de l’esprit et du langage⁴⁶. À son tour, Diderot déclare : « Je me souviens d’avoir été quelques fois occupé de cette espèce d’anatomie métaphysique, & je trouvais que de tous les sens l’œil était le plus orgueilleux, l’odorat le plus voluptueux, le goût le plus superstitieux & le plus inconstant, le toucher le plus profond & le plus philosophe⁴⁷ ». Notons que d’un point de vue formel, à partir de la Renaissance, l’intimité des mains s’exprime avec beaucoup de souplesse et de naturel, contrairement au hiératisme antérieur du geste. L’époque qui suit le Grand siècle favorise de plus en plus l’irruption de l’intimité au cœur des œuvres d’art et, par conséquent, les mains jointes vont servir davantage comme signe de sentiments galants et amoureux, au détriment de leur statut de contrat. Le contact des doigts, conjointement à d’autres rapprochements physiques comme le toucher des bras, des épaules ou des hanches, se retrouve dans les scènes de séduction, mais peut aussi marquer la tendresse conjugale. Les scènes de séduction ne sont pas les seules occasions d’apparition du geste. Nous le retrouvons aussi très fréquemment dans les représentations de couples dansants. Ces deux contextes d’usages des mains unies sont, bien entendu, très étroitement liés et nous allons tenter de voir comment leur interaction enrichit la sémantique du geste.

Les Fêtes galantes du XVIII^e siècle, qui prolongent la tradition des Pastorales italiennes, mettent en scène les deux « médiums culturels de la quête amoureuse⁴⁸ » que sont la musique et la conversation : « La parole, le

⁴⁵ ARISTOTE, *Histoire des animaux*, trad. J. Bertier, Paris, Gallimard, 1994, p. 92.

⁴⁶ Étienne Bonnot de CONDILLAC, *Essai sur l’origine des connaissances humaines*, tome II, Amsterdam, Pierre Mortier, 1746. Voir Aliénor BERTRAND, *Condillac. L’origine du langage*, Paris, PUF, 2002, p. 12.

⁴⁷ Denis DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets à l’usage de ceux qui entendent et parlent*, s.l., s.n., 1751, p. 23.

⁴⁸ Christoph Martin VOGTHERR et Mary TAVENER HOLMES (dir.), *De Watteau à Fragonard. Les fêtes galantes* (cat. exp., Paris, Musée Jacquemart-André, 2014), Bruxelles, Fonds Mercator, 2014, p. 19.

langage corporel et la musique créent les conditions d'une compréhension sociale qui pourrait être la clé du bonheur personnel⁴⁹ ». Parmi les nombreux couples qui peuplent les compositions d'Antoine Watteau, certains ont les mains entrelacées, par exemple dans *Récréation italienne* (Staatliche Museen, Berlin), *Les plaisirs du bal* (Dulwich Picture Gallery, Londres) ou *Embarquement sur l'île de Cythère* (Musée du Louvre). Il s'agit cependant de figures secondaires, dont le geste, souvent difficile à distinguer, ne semble pas avoir un rôle central et autonome, mais s'inscrit dans le rapprochement naturel des corps et les jeux de séduction. En revanche, le peintre met en valeur le toucher des mains lors de la danse. *L'accordée de village* (John Soan's Museum, Londres), *Danse champêtre* (Indianapolis Museum of Art, Indianapolis) et *Récréation galante* (Staatliche Museen, Berlin) illustrent l'agitation et les courbes virevoltantes des danses populaires où les mains des partenaires servent de point de jonction rythmique et musicale. Les exemples sont également nombreux chez Nicolas Lancret. Dans son ambitieux projet de décrire les pas de danse à l'aide de signes graphiques, Raoul-Auger Feuillet transcrit l'acte de se donner et de se lâcher les mains par une petite demi-lune, accrochée à la ligne principale du cheminement⁵⁰. Louis de Cahusac rapporte que dans une des danses des Lacédémoniens nommée Hormus, de jeunes danseurs et de jeunes danseuses s'unissaient par de mutuels entrelacements des bras, afin de représenter l'union qui devait régner entre la force et la tempérance. Les danses profanes étaient dans l'Antiquité l'expression vive de la joie et de la reconnaissance⁵¹. L'univers contemporain des personnages de Watteau, qui entretiennent des relations permanentes avec le théâtre, exalte ces mêmes valeurs de joie de vivre et d'harmonie sociale. Le concept de galanterie qui inclut aussi bien l'art de la conversation que celui de la danse opère, à l'intérieur de la société, comme « une force civilisatrice⁵² », infléchissant les comportements gestuels en vue d'une meilleure jonction des esprits.

Chez un autre peintre de la Régence, nous rencontrons un usage plus central des mains intimes. Ayant opéré une subtile transition entre le grand genre et les sujets de la vie quotidienne, Jean Raoux adopte le motif des mains réunies pour des sujets mythologiques, allégoriques et galants, en privilégiant toujours le naturel des attitudes et l'union légère et heureuse des personnages. Deux œuvres peintes pendant son séjour italien traitent le thème de la fuite amoureuse au travers des mains jointes. Dans *Orphée cherchant Eurydice aux Enfers* (Getty Museum, Los Angeles), le geste marque la dernière attache avant la séparation définitive des deux époux. Les doigts s'accrochent fermement et culminent dans le mouvement des avant-bras alors que les têtes

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Raoul-Auger FEUILLET, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, Michel Brunet, 1701, p. 96.

⁵¹ Louis de CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, La Haye, Jean Neaulme, 1754, p. 115-116.

⁵² Ch. M. VOGTHERR et M. TAVENER HOLMES (dir.), *De Watteau à Fragonard...*, *op. cit.*, p. 23.

qui partent dans des directions opposées annoncent l’échec d’Orphée à libérer Eurydice du royaume d’Hadès. Cette élégante chorégraphie des attitudes alliée à la fantaisie des costumes caractérise aussi *L’enlèvement d’Hélène* (Fondation Ugo et Olga Levi, Venise), où le départ des deux personnages est annoncé par l’union des regards et des deux mains gauches, tendrement moulées autour des avant-bras. La série sur les quatre âges de la vie, que Raoux exécute sous la commande de son protecteur Philippe de Vendôme, contient également le geste des mains réunies. Et nous le retrouvons encore dans *l’Allégorie de la jeunesse* (fig. 4) organisée autour du thème de l’amour, où un jeune homme soutient de sa main gauche la main droite de sa cavalière. Enfin, des scènes galantes qui mettent en avant l’art de la danse emploient le contact des mains dans un ballet allégorique des jeux amoureux.



Fig. 4. Jean Moyreau, d’après Jean Raoux, *Les Quatre Âges de la vie (Jeunesse)*, 1740, gravure, 35 x 45 cm, Vienne, © Albertina.

Lors de ses premières participations aux expositions publiques de Paris, Jean-François de Troy présenta des scènes illustrant la vie élégante des sociétés mondaines qu’il avait eu l’occasion de fréquenter⁵³. En 1724, il exposa *La Déclaration d’amour* (collection Jayne Wrightsman) où les aveux du cavalier sont accompagnés des deux mains droites affectueusement réunies. Le geste est mis en évidence au centre de la composition et se situe précisément dans l’axe vertical conduisant vers une scène érotique au registre

⁵³ Christophe LERIBAUT, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Paris, Arthena, 2002, p. 58.

supérieur. Jean-Marc Nattier, quant à lui, avait opté pour la réunion des deux mains gauches dans son œuvre *Les Amants* (Alte Pinakotkek, Munich) qui peut rappeler une attitude qu'on trouvait déjà chez Nicolas Tournier, au début du XVII^e siècle, dans *Le joueur de luth* (Musée du Berry, Bourges). Dans les deux cas le jeu amoureux est associé au verre de vin et au contact des doigts.



Fig. 5. Jean-Honoré Fragonard, *Le sacrifice de la rose*, vers 1780, huile sur panneau, 54 x 43 cm, Grasse, Musée Jean-Honoré Fragonard (© Fragonard Parfumeur).

Chez Fragonard, le geste apparaît à plusieurs reprises. Chez lui particulièrement, il donne à saisir, mieux, à interroger les liens amoureux qui rapprochent deux personnages. *Le sacrifice de la rose* met en scène un toucher discret entre la jeune fille et le personnage ailé, dévoilant les connotations érotiques du sujet (fig. 5). Il faut observer en effet un détail infime dans cette configuration. Le pouce de la jeune fille se glisse entre l’index et le majeur du personnage ailé. C’est ainsi que se forme habituellement, d’une seule main, le geste de la figure qui mime l’acte sexuel et qui est employé aussi bien comme injure et malédiction que comme protection contre le mauvais sort. Ainsi le thème principal de l’œuvre, qui serait la perte de l’innocence, est aussi signifié par le jeu tacite des doigts. Dans d’autres scènes, Fragonard a recours au contact des mains aussi bien pour suggérer les jeux amoureux que pour affirmer l’union maritale – parfois même, pour souligner les ambivalences entre ces deux aspects des rapports entre les sexes, voire leur incompatibilité. Une grande fragilité du caractère contractuel de l’union (maladroite en fait, ou forcée) des deux cœurs se laisse deviner par exemple dans *Le Contrat*, où les doigts s’entremêlent à peine...

Les simples déclinaisons d’un geste nous permettent ainsi d’évaluer à quel point les représentations des relations sociales changent entre le XVII^e et le XVIII^e siècle. Si, au XVII^e, la jonction des mains intervient principalement comme emblème de valeurs juridiques et morales, au XVIII^e, elle porte davantage une forme de communication, d’échange et d’affectivité. Ce langage iconographique entraîne une très grande variété de postures. Les peintres donnent suite aux principales problématiques qui animent le signe du toucher durant sa longue histoire. Ils repartent de cette notion, que l’amour comprend en soi une tendance naturelle à aller vers l’autre, à s’unir à lui par un lien physique qui prolonge celui des âmes. De là s’instaure un miraculeux remède anti-conflictuel qui est l’acte de se serrer les mains – symbole par excellence de la paix. L’aspiration à cet idéal d’harmonie sociale peut aussi être exprimée par l’art de la danse. Mais il est important de garder à l’esprit qu’une ombre moralisante accompagne la beauté du geste : toute déviation de la promesse qu’il a couronnée désigne aussitôt l’indignité et l’infamie. Une valeur juridique est donc procurée à la jonction des mains et nous ne sommes pas surpris de les voir perdurer dans la longue tradition de la cérémonie nuptiale chrétienne. Nous avons pu observer que même si la symbolique de la latéralité suppose le contact des deux droites, les artistes déploient un riche éventail d’exceptions. Enfin, le toucher des mains peut tout aussi bien définir les rapports de hiérarchie ou d’égalité entre les interlocuteurs, qu’induire une certaine ambiguïté et une oscillation entre les connotations amoureuses et érotiques. Les schémas iconographiques qui résultent des champs sémantiques du geste dévoilent d’une part la possibilité de créer des systèmes d’interaction féconde entre les signes, où Philippe de Champaigne est particulièrement exemplaire, et d’autre part la capacité d’ouverture artistique

et d'enrichissement du langage traditionnel, jusqu'aux mains intimes imaginées par un Jean Raoux, ou par Jean-Honoré Fragonard mieux encore. Engagée durant l'Antiquité, la poursuite de la *Fides* et de la *Concordia* continue son ambitieux chemin au sein des œuvres d'art ; là, c'est aux moyens proprement plastiques qu'il est confié de résoudre, ou, au contraire, d'amplifier la permanente ambiguïté entre le contrat social et une union plus profonde, plus véritablement intime, des âmes.

*EXPOSER OU VOILER ? LES REPRÉSENTATIONS DE LA
DOULEUR AU XVIII^e SIÈCLE*

Barbara STENTZ

Le XVIII^e siècle en France est indéniablement marqué par l'obsession du bonheur, une quête étroitement liée à la foi en la raison, la bonté de la Nature et l'individu. Parmi les transformations évoquées lorsqu'il s'agit pour les auteurs de broser un portrait culturel et social du Siècle des Lumières, figurent aussi le recul de la violence et les transformations qui s'opèrent dans la conception de la mort, celle-ci étant globalement mieux acceptée comme l'a montré Philippe Ariès. Une autre histoire s'est encore esquissée depuis les années 1980 : celle du corps, de ses épanchements ou de ses contrôles, et dans son sillage, celle des sens et des émotions. Une tendance qui « reflète sans doute une mutation anthropologique et politique, la conscience aiguë de notre "vulnérabilité", et la revalorisation globale des affects et de la subjectivité individuelle, aux dépens d'approches plus rationalistes et holistes des faits sociaux¹ ». La prise en compte de la sensibilité, des goûts et dégoûts des élites comme ceux du peuple par des historiens tels que Lucien Febvre et Robert Mandrou, ou encore, plus récemment, Alain Corbin et Arlette Farge, a rendu possible une compréhension plus fine et nuancée de leur quotidien et, de fait, d'une partie de leur intimité.

Au cours du Siècle des Lumières, et plus particulièrement dans sa seconde moitié, une passion en particulier semblait obséder le monde des arts figurés, mais aussi la littérature, le théâtre et la médecine : la douleur. L'expérience de la douleur a de tout temps été commentée, décrite et interprétée. Touchant de près à l'intime, elle est porteuse d'ambivalences, où résident d'ailleurs ses significations les plus riches. Elle renvoie en effet à une expérience tout à la fois personnelle et universelle, une réaction spontanée et socialement codifiée, touchant tous les individus et prenant des formes très diverses, selon la personnalité de celui qui la ressent et suivant l'époque et la société au sein desquelles il évolue. Si ses définitions et ses mécanismes sont soumis au discours médical, les interprétations qui en résultent sont, pour leur part, liées à des valeurs et à des critères socio-culturels. Quant à leurs représentations visuelles, elles occasionnent un certain nombre de

¹ Emmanuel FUREIX, « Compte rendu », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 43, 2011, p. 181.

métaphores, de symboles et d'associations d'idées qui n'ont à notre sens pas fait l'objet d'une attention suffisante. Dans l'ensemble, la douleur n'est souvent considérée et traitée que comme une passion parmi d'autres, sans faire l'objet d'une exploration plus profonde de ses signes spécifiques, ses problématiques, ses thèmes et ses définitions à travers les multiples champs disciplinaires qu'elle peut intéresser. Or les images de la douleur gagneraient à être saisies comme un moyen d'investigation pertinent des sensibilités et des préoccupations artistiques du Siècle des Lumières car elle constitue certainement, au moins pour cette période, l'émotion la plus intéressante à étudier.

Connotée positivement car formatrice pour les uns, elle était au contraire perçue comme inutile et insoutenable pour les autres. De nos jours, son histoire est fréquemment considérée comme étant l'objet d'un déni, voire d'un oubli. Et les progrès considérables faits en matière d'analgésie n'effacent rien des difficultés à dire la douleur, à la localiser, à la mesurer, et, de fait, à la soulager. Elle demeure mystérieuse : « Il y a quelque chose d'incommunicable dans la douleur, et pour celui qui aimerait aller vers elle, un mur vient en fermer l'accès, surtout par la fréquente impossibilité de discourir lorsqu'on souffre² ». Au XVIII^e siècle, la récurrence et la multitude des débats lui octroyant une place centrale appellent analyse. Les débats esthétiques autour du groupe sculpté du *Laocoon* ou du voile dit « de Timanthe » mais aussi, sur le plan médical, les interrogations à propos de la persistance des sensations chez les suppliciés par décollation, témoignent d'un intérêt singulier, presque obsessionnel, pour les manifestations de la douleur : sa représentation, son ostentation, tout comme son absence, détonnent, et font sans doute sens. Ce sont donc les différentes modalités de ses représentations que nous voudrions interroger, ainsi que ses perceptions et ses interprétations tant sociales qu'esthétiques.

Voiler ou dévoiler ?

Le thème du sacrifice d'Iphigénie a d'abord été traité dans la tragédie d'Euripide, *Iphigénie à Aulis*, où l'instant précédant le sacrifice est décrit comme suit : « Agamemnon voyant sa fille qui marchait vers le bois sacré pour y être égorgée, a poussé un gémissement, a détourné la tête et a répandu des pleurs, couvrant ses yeux de sa robe³ ». Le thème fut ensuite transposé en peinture par le peintre grec Timanthe, lequel sera fréquemment présenté, à tort, comme le découvreur de ce trait d'invention consistant à voiler la douleur d'Agamemnon. Ce motif iconographique, récurrent dans l'histoire de l'art, était fondé sur l'idée que l'expressivité de la douleur est majorée

² Arlette FARGE, *La déchirure. Souffrance et déliaison sociale au XVIII^e siècle*, Paris, Bayard, 2013, p. 14.

³ EURIPIDE, cité par le comte de CAYLUS, *Description d'un tableau représentant le sacrifice d'Iphigénie, peint par M. Carle Vanloo*, Paris, Duchesne, 1757, p. 9-10.

lorsqu'elle est masquée, au lieu d'être offerte au regard du spectateur. Or au cours du XVIII^e siècle, les théoriciens avaient placé au centre de leurs préoccupations la question des limites de la représentation : que doit et que peut montrer le peintre⁴ ? En 1757, le tableau le Carle Van Loo figurant le *Sacrifice d'Iphigénie* (Berlin, château de Potsdam-Sans Souci) était présenté au Salon. Il fit l'objet de discussions passionnées, largement relayées dans les périodiques, relatives au choix du peintre de ne pas dissimuler le visage dolent d'Agamemnon. Les réactions divergentes des critiques à l'égard de l'exhibition et du voilement de la douleur extrême condensent toute une série d'interrogations alors en vigueur dans les théories de l'art, comme l'expressivité corporelle et sa lisibilité, la remise en cause des relations de correspondance entre peinture et poésie, mais aussi les réflexions sur la place du spectateur. Le tableau de Van Loo était ainsi devenu prétexte à illustrer les méfaits du voile et à mettre hors-jeu le dispositif de Timanthe.

Les partisans de la tradition justifiaient la présence de ce voile en peinture par plusieurs raisons. Tout d'abord, ils invoquaient l'incapacité, même pour un grand artiste, à exprimer la douleur extrême du père une fois représentée celle des autres spectateurs du sacrifice. D'où l'idée d'une gradation dans l'échelle de la souffrance en fonction des liens qu'entretiennent les personnages avec Iphigénie. Une telle solution exprimait une difficulté, voire une impossibilité à figurer l'extrême douleur chez un personnage qui, rappelons-le, assumait un double statut : celui d'un père désespéré assistant au sacrifice de sa fille et celui d'un roi ne devant en aucun cas exhiber son chagrin en public. D'autre part, ce voile résultait des règles de bienséance, voulant qu'une douleur vive qui ne saurait être représentée correctement dans les arts picturaux, soit cachée. Avec l'image de la douleur dissimulée, les auteurs concevaient l'iconographie du corps douloureux comme pouvant s'enrichir d'expressions plus subtiles que sa simple monstration. Et pour l'historien s'intéressant à l'expression des émotions, une douleur réprimée et que l'on cherche à dissimuler ne doit pas pour autant être considérée comme moins éloquente ou démonstrative qu'une explosion de sanglots. Autrement dit, il ne faut pas l'occulter, mais essayer de comprendre sa portée et ses significations pour ceux la valorisant dans leurs écrits. L'action consistant à cacher la vue d'une scène violente offrait de fait l'avantage de réfréner les excès visuels en les confinant dans l'invisibilité par l'intermédiaire d'un artifice. Mais la face n'était pas pour autant privée d'expressivité ni de puissance émotionnelle, bien au contraire, puisque celles-ci tenaient, selon Alberti et l'abbé Du Bos, dans son pouvoir de suggestion. Malgré son apparente invisibilité, la douleur masquée n'en acquiert pas moins une existence qui lui est propre, matérialisée par des signes et par la charge symbolique dont ceux-ci sont porteurs : ils endossent tout à la fois la fonction

⁴ Michel DELON, « Le regard détourné ou les limites de la représentation selon Diderot », dans ID. et Wolfgang DROST (dir.), *Le regard et l'objet. Diderot critique d'art*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1989, p. 35-53.

de cacher formellement la douleur en même temps qu'ils la dévoilent symboliquement. Ces signes de dissimulation revêtent une valeur psychologique orientée vers une intériorisation des émotions.

En outre, l'attention portée à la convenance expressive dans les arts se trouvait fortement accentuée, surtout depuis le XVII^e siècle, par une composante sociale, celle-là même dérivant de la civilisation des mœurs décrite par Norbert Elias et qui relevait de la pudeur des sentiments. Cette dernière convenait non seulement à un roi, mais aussi, plus largement, à un homme. En effet, si l'on se réfère à Jean-Claude Bologne, il existe une distinction entre la pudeur des sentiments et la pudeur corporelle qui répondait à une distribution sexuée : la première était considérée comme masculine, alors que les femmes devaient privilégier la pudeur corporelle⁵. L'on comprend mieux pourquoi les théoriciens de l'art préconisaient la mise en œuvre d'une douleur « genrée », suivant en cela les médecins, qui insistaient sur le calme et la modération de la douleur chez les hommes, alors qu'ils soulignaient au contraire l'incapacité des femmes à contenir leurs émotions. Lorsqu'ils évoquaient les sujets qu'ils souhaitaient voir porter sur la toile, ils faisaient en effet souvent usage des différences comportementales entre hommes et femmes dans le rendu de la douleur. Marc-Antoine Laugier en donne un parfait exemple lorsqu'il évoque comment doit être représentée la douleur, selon qu'elle secoue le père ou la mère d'Iphigénie. Elle dépend bien entendu de leur rang, mais c'est aussi et surtout leur sexe, qui la détermine :

La douleur d'Agamemnon doit être celle d'un héros qui est son père. Témoin de cet affreux spectacle, il faut qu'il en détourne les regards avec horreur [...]. Son caractère doit être celui d'une âme ferme, qui éprouve le plus violent des combats, et cette expression ne peut être trop vive. La désolation de Clytemnestre doit tenir davantage de l'abattement et du désespoir. Il faut que les pleurs coulent, que les forces lui manquent, qu'on voit qu'elle succombe à l'excès de la douleur⁶.

Une telle distinction n'était pas nouvelle, mais on observe toutefois une progressive radicalisation de la polarisation entre douleur masculine et douleur féminine dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, particulièrement dans la peinture d'histoire. Il suffit pour s'en convaincre de considérer les solutions formelles adoptées par Jacques-Louis David dans le *Serment des Horaces* et le *Brutus*, deux tableaux qui opèrent une partition stricte – d'un point de vue spatial, anatomique et gestuel – entre la sphère féminine et la sphère masculine : au stoïcisme du héros masculin étaient opposés les débordements féminins.

⁵ Jean-Claude BOLOGNE, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986, p. 15.

⁶ Marc-Antoine LAUGIER, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris, Jombert, 1771, p. 102.

À côté des partisans du recours au voile dit « de Timanthe », les théoriciens et les critiques étaient de plus en plus nombreux vers le milieu du siècle à être attachés à l'idée que les possibilités de varier les expressions étaient infinies. Dans cette perspective, on considérait que l'artiste se devait de connaître les règles subtiles conditionnant la représentation des figures selon leur rang ou leur sexe. À cela s'ajoutait sa capacité à puiser dans son imagination et dans les multiples ressources formelles à sa disposition, pour affronter et dépasser la difficulté. Et l'extrême douleur sur le visage d'un homme de haut rang comme Agamemnon condense parfaitement ces attentes, le sujet permettant ainsi de mesurer le talent du peintre : la masquer en recourant au classique voile de Timanthe revenait en effet, selon ses détracteurs, à contourner l'obstacle et à renoncer à renouveler l'art. Voltaire, pour qui l'image de l'artiste se trouvait valorisée lorsqu'il s'attachait à représenter les passions, considérait le motif du voilement comme un « artifice [...] bien moins beau que si le peintre avait eu le secret de faire voir sur le visage d'Agamemnon le combat de la douleur d'un père, de l'autorité d'un monarque, et du respect pour ses dieux⁷ ».

Voltaire, Falconet et Caylus valorisaient les émotions complexes et l'image du conflit intérieur animant un individu. Le théoricien Marc-Antoine Laugier proposait lui aussi de l'appliquer à la figure d'Agamemnon. Même s'il suggérait que le roi détourne son regard de l'autel où devait se produire le sacrifice, il fallait aussi « qu'on voie le grand effort qu'il fait sur lui-même pour abandonner une si riche victime aux cruautés du destin. Son caractère doit être celui d'une âme ferme, qui éprouve le plus violent des combats, et cette expression ne peut être trop vive⁸ ». Il s'agissait donc de trouver un juste équilibre : une douleur qui se donne à voir, qui s'affiche mais qui, dans le respect des préceptes classiques, est tempérée, afin de bien signaler le statut à la fois de père et de roi. Semblables réflexions révèlent à l'évidence une résistance au voile de Timanthe. Il convient toutefois de préciser que, dès l'Antiquité, puis au cours de la période moderne, il existait des représentations du sacrifice d'Iphigénie où la douleur d'Agamemnon était visible. Par conséquent, les deux tendances coexistaient depuis longue date. Mais ce qui reste caractéristique du XVIII^e siècle, c'est bien l'émergence et le renforcement d'une attitude de plus en plus critique à l'égard de ce motif iconographique traditionnel.

Les enjeux de la représentation de la douleur

Si les années 1750 marquent la promotion de la nuance et de la variété dans le rendu des émotions chez un nombre croissant de critiques et d'amateurs, elles

⁷ VOLTAIRE, « De l'imagination », *Nouveaux mélanges philosophiques, historiques, critiques, etc.*, [Genève], [Cramer], 1765, t. 3, p. 362.

⁸ M.-A. LAUGIER, *Manière...*, *op. cit.*, p. 102.

voient aussi l'émergence d'un renouveau dans les arts : les mêmes, stimulés par les réflexions de La Font de Saint-Yenne, faisaient entendre leurs revendications en vue de réformer la peinture d'histoire. À l'instar des protagonistes du monde du théâtre à propos des arts visuels, ils estimaient que les arts figurés de leur temps avaient failli à leur mission première, consistant à émouvoir et à élever, en se perdant dans une facilité des moyens et dans une légèreté des sujets⁹. Avec le souci accru de lisibilité et de réorientation de l'art officiel vers un style plus sévère, les réflexions sur la représentation des passions revenaient progressivement au cœur des débats artistiques. Les arts figurés, au même titre que la littérature, la sculpture, la musique et le théâtre, étaient touchés par une exigence de sentiment se traduisant par une esthétique moralisante où la tonalité dramatique oscillait constamment entre plaisir et douleur, vice et vertu, calme et tempête, devoir et passion. L'une des tendances majeures, au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, a ainsi consisté à mettre la douleur au service d'une rhétorique de la crise et du conflit, dans la sphère publique comme dans la sphère privée, dans le domaine domestique comme dans le domaine politique. Le motif récurrent – aussi bien dans la peinture d'histoire que dans la scène de genre ou l'illustration de roman – de la mort autorisait l'exploration de la psyché humaine. Mais ce sont encore une séparation déchirante, des rapports familiaux conflictuels, un supplice qui constituent autant de moments forts du récit, propices à l'émergence d'une gestuelle dolente. Aussi la connaissance approfondie des signes de la douleur revêtait-elle une importance toute particulière, se mesurant à ce flot de compositions mettant en scène le spectacle de la mort sous toutes ses formes, du suicide au meurtre, en passant par la maladie.

À l'évidence, le vif intérêt pour la figuration des émotions fait écho à l'évolution de la pensée médicale qui, au cours des Lumières, s'est accompagnée d'une laïcisation de la douleur et d'une coexistence entre la conception dualiste du corps et la conception moniste. Ainsi, les définitions comme les représentations de la douleur ne reposaient plus seulement sur de simples manichéismes tels que bien/mal, agréable/désagréable. Le plaisir et la douleur n'étaient plus mis en position d'incompatibilité pure et simple, mais désormais présentés comme pouvant entretenir des liens étroits et même aller jusqu'à se confondre. Tout devenait question d'intensité et de gradation, ce qui révèle une quête de justesse et de précision tout à fait inédites, mais aussi de maîtrise du champ des affects. Et, finalement, d'une nouvelle intimité, avec cette connaissance sensible de l'individu et de soi. L'une des principales caractéristiques de la douleur au XVIII^e siècle tient à ce qu'elle était de plus en plus perçue comme une interface, un intermédiaire privilégié dans l'étude des rapports entre le physique et le moral, deux notions qui ont progressivement

⁹ Dominique DE FONT-RÉAULX, « La grâce d'une grande figure qui écoute en silence... ». Défis et impasses de la représentation du sentiment », dans *L'invention du sentiment. Aux sources du romantisme* (cat. exp.), Paris, Musée de la Musique-RMN, 2002, p. 49.

remplacé la traditionnelle opposition entre le corps et l'âme. Le phénomène s'est accentué au tournant des Lumières et l'introspection psychologique est progressivement amenée à devenir l'un des principaux vecteurs de la maîtrise des passions, aussi bien dans les sciences que dans les arts. Jean-Joseph Sue, professeur d'anatomie à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture à partir de 1792, s'intéressait de près à l'étude des passions et il invitait « l'artiste qui veut donner à ses figures cette expression qui les anime et les vivifie » à étudier « avec soin le cœur humain. C'est en le scrutant jusque dans ses derniers replis, qu'il apprendra à connaître les passions : c'est en observant d'abord l'homme moral qu'il saura distinguer les différentes nuances qui le caractérisent ; c'est ensuite en étudiant l'homme physique qu'il s'accoutumera à saisir les divers signes qui rendent ses traits plus saillants¹⁰ ». Les théoriciens de l'art comme les médecins moralistes essayaient plus que jamais d'établir des correspondances entre l'homme physique et l'homme moral. L'artiste devait donc démontrer son talent comme connaisseur des affects. La représentation des passions était déjà au cœur des théories artistiques du temps de Charles Le Brun. Mais celui-ci avait cherché à établir un répertoire de formes où les principales passions de l'âme étaient fixées une fois pour toutes selon un code de représentation bien spécifique et ne laissant aucune place à la nuance. Or au Siècle des Lumières l'accent est mis sur la justesse, l'expression du sentiment individuel et la place du spectateur.

La maîtrise du sentiment

Diderot, comme Riccoboni, opposait à la sensibilité naturelle le travail de l'acteur qui, au terme d'une longue pratique et d'une étude constante, aboutissait à une imitation maîtrisée de sentiments qu'il n'éprouvait pas. C'était dans la distanciation entre ce qu'il ressentait et ce que ressentait son personnage que résidait la clé pour émouvoir le spectateur. En éprouvant véritablement les émotions de son personnage, l'acteur romprait l'illusion théâtrale, ce qui révélerait l'artifice à l'œuvre dans un spectacle et irait à l'encontre de la communication des affects rendus avec justesse. En effet, si un comédien se laissait envahir par ses propres émotions, il risquait à l'évidence, dans les scènes où l'intensité émotive était à son paroxysme, de céder aux débordements affectifs, et, en fin de compte, d'outrer involontairement ses gestes et ses expressions. De fait, « si l'on a le malheur de ressentir véritablement ce que l'on doit exprimer, on est hors d'état de jouer¹¹ ». Or, en suivant le fil des réflexions de Diderot, on s'aperçoit que ce principe s'appliquait de la même manière aux arts picturaux : les artistes manquant de distance allaient eux aussi au-devant de sérieuses difficultés se

¹⁰ Jean-Joseph SUE (le Jeune), *Éléments d'anatomie à l'usage des peintres, sculpteurs, et des amateurs*, Paris, l'auteur, 1788, p. 11.

¹¹ François RICCOBONI, *L'Art du théâtre*, Paris, C.F. Simon fils, 1750, p. 37.

manifestant par l'exagération et la grimace. Sur la scène comme devant un tableau, l'émotion était censée naître de la maîtrise du sentiment, du retrait en soi, autrement dit, de l'« absorbement ». Cet état activait un questionnement psychologique sur la nature des sentiments que l'art du peintre a su tout à la fois exprimer et cacher¹². D'après la définition qu'en donne Michael Fried, cette « fiction de l'inexistence du spectateur¹³ », qui s'opérait selon une modalité pastorale ou dramatique, s'exemplifie notamment à travers l'œuvre de Greuze. Sa *Jenne fille qui pleure son oiseau*, gravée en 1766 par Flipart (**fig. 1**), reflète cette esthétique prisée de Diderot, où l'absorbement de la figure dans son chagrin et la part de mystère qui s'y rattache sont les éléments émouvants :

Que son visage a d'expression ! Sa douleur est profonde, elle est à son malheur, elle y est tout entière [...]. On s'approcherait de cette main pour la baiser, si on ne respectait cette enfant et sa douleur [...]. Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant et la consolant¹⁴.

Le tableau produisit sur Mathon de La Cour un effet similaire. L'homme de lettres le tenait pour « un chef-d'œuvre de naturel et d'expression¹⁵ » où la jeune fille « n'est occupée que de son chagrin¹⁶ ». Il prêtait par ailleurs une grande attention à la description de sa douleur :

On voit qu'elle pleure depuis longtemps, et qu'elle se laisse aller enfin à l'abattement d'une profonde douleur. Les cils de ses yeux sont mouillés ; ses paupières sont rouges ; sa bouche éprouve la contraction que causent les larmes ; en regardant sa poitrine, on croit voir aussi les secousses des sanglots¹⁷.

Et le critique de s'émouvoir à son tour, au point de se sentir poussé à interagir avec la malheureuse : « Je n'ai jamais vu un coloris plus vrai, des larmes plus touchantes, une simplicité plus sublime [...]. On croit voir la nature ; on partage la douleur de cette fille ; on voudrait surtout la consoler¹⁸ ». L'article des *Observations sur les ouvrages de Peinture et Sculpture* paru dans le *Mercur de France* montre que son auteur a pleinement conscience de l'enjeu lié à l'illusion qui est à l'œuvre dans ce type de composition :

¹² Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace du peintre* suivi de *Le sacrifice en rêve*, Paris, RMN, 1991, p. 51.

¹³ Michael FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1990 (éd. originale, 1980), p. 21.

¹⁴ Denis DIDEROT, art. « Greuze », « Salon de 1765 », *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1996, t. 4, p. 381.

¹⁵ Charles-Joseph MATHON DE LA COUR, *Lettres à M***, sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées dans le Sallon du Louvre en 1765*, Paris, Bauche & Dhoury, 1765, p. 51 (lettre III).

¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 52-53.

Il n'est pas possible d'imaginer toute la vérité qui se trouve dans ce tableau, et toute l'illusion qu'il produit. C'est un mérite distinctif du talent de M. Greuze, que de savoir choisir dans le sujet le plus simple, tous les rapports de détails qui peuvent le rendre intéressant, et qui concourent à la plus parfaite imitation¹⁹.

Misant sur le refus de solliciter explicitement le spectateur, une telle illusion était la condition nécessaire de l'effet émotionnel ; elle était même la pierre de touche de cette conception de la procédure théâtrale²⁰. Ce qui se jouait, c'était donc l'idée que l'empathie était interdite à l'artiste qui reproduisait la douleur et qu'elle était strictement réservée à celui qui regardait, les conditions de la mise en place du dispositif émotionnel étant entièrement conçues en fonction du spectateur. Marian Hobson a bien analysé la façon dont les critiques de la génération de Diderot avaient articulé la notion d'illusion avec son rapport au regardant et le plaisir que pouvait lui procurer le spectacle des passions. Autrement dit, ils s'intéressaient avant tout au « régime des émotions chez le sujet²¹ ».



Fig. 1. Jean-Jacques Flipart, d'après Jean-Baptiste Greuze, *Jeune fille pleurant son oiseau mort*, 1766, gravure à l'eau-forte, 39,5 x 29 cm.

¹⁹ *Mercur de France*, n° 1, octobre 1765, p. 167.

²⁰ Marian HOBSON, *L'Art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007 (1982), p. 218.

²¹ *Ibid.*, p. 219.

La douleur occultée

D'après certains commentateurs, l'homme de la rue incarnait un modèle d'expression spontanée et non contenue dont devaient s'inspirer les artistes et les acteurs. Reprenant un *topos* de la pensée des Lumières, ces critiques estimaient que la simulation des émotions était surtout pratiquée par les plus aisés, dont les codes de civilité avaient abouti à la dénaturation des mœurs :

Observons le monde [...], et plutôt les petits que les grands. Ceux-ci, accoutumés par l'usage et la politesse à ne se point laisser entraîner au premier mouvement en présence d'autrui, peuvent fournir peu d'exemples de l'expression vive. Mais les hommes d'un rang moins élevé, qui s'abandonnent plus aisément aux impressions qu'ils reçoivent, le peuple qui ne sait point contraindre les sentiments, ce sont là les vrais modèles de la forte expression. C'est chez eux que l'on peut voir l'accablement de la douleur, l'abaissement d'un suppliant, l'orgueil méprisant du vainqueur, la fureur portée à l'excès²².

Étienne Jeaurat, Antoine Watteau, Nicolas-Bernard Lépicié ou encore Gabriel de Saint-Aubin se sont attachés à portraiturer les humbles à travers des scènes de rue ou la représentation de métiers ambulants. Sans oublier les séries sur le thème des *Cris de Paris*, qui connurent un grand succès. Or on ne peut guère considérer l'ensemble de ces images comme le reflet fidèle de la vraie misère. Elles projettent bien plutôt une vision stéréotypée, folklorique et policée de l'homme du peuple en évacuant les signes les plus manifestes de la pauvreté – silence de ces corps qui taisent visiblement tout signe de fatigue, de douleur ou de maladie, évacuant ainsi tout indice éclairant leurs conditions de travail ou l'intimité des ateliers. Dans la série des *Cris* dessinée par Boucher, gravée par Ravenet et Lebas, on voit au contraire des silhouettes aux attitudes gracieuses, élégamment vêtues ou dotées, pour les marchands et les artisans, de tabliers propres et non froissés, et figées dans un cadre fantaisiste²³. En effet, on constate que les estampes montrant les humbles ne restituent pas ou que très peu l'effort. Elles éludent complètement les indices physiques des métamorphoses du corps au travail, l'empreinte des maladies, souvent chroniques, s'imprimant sur les corps. L'étude que consacre Vincent Milliot à ce vaste corpus d'images abonde dans ce sens : les petits métiers ne livrent pas une représentation fidèle du peuple laborieux, mais plutôt une théâtralisation, une mise en forme et en norme des comportements populaires²⁴. L'impression dominante est celle d'une rectitude des corps²⁵ – là où l'on pourrait s'attendre à voir les corps courbés ou pliés en deux –, les

²² F. RICCOBONI, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 42-43.

²³ Arlette FARGE, *Effusion et tourment, le récit des corps. Histoire du peuple au XVIII^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 201-202.

²⁴ Vincent MILLIOT, *Les "Cris de Paris" ou le peuple travesti. Les représentations des métiers parisiens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.

²⁵ *Ibid.*, p. 208.

vêtements déchirés, troués ou tachés ont disparu : nulle place pour la mise en scène du corps misérable, souffrant et laborieux.

Cette vision est on ne peut plus éloignée de certains auteurs de l'époque, qui quant à eux renseignent les conditions de travail des ouvriers et en recensent les conséquences, que celles-ci se traduisent par une métamorphose des morphologies ou par l'apparition de maux nés de tâches répétitives et de postures fatigantes²⁶. Louis-Sébastien Mercier, qui a fait œuvre de pionnier en matière d'analyse des mœurs de son temps, livre le versant compassionnel de l'observation au quotidien de ces hommes et ces femmes prématurément usés par les petits métiers : « [...] le Parisien, pauvre, courbé sous le poids éternel des fatigues et des travaux, élevant, bâtissant, forgeant, plongé dans les carrières, perché sur les toits, voiturant es fardeaux énormes [...] ne gagne qu'avec peine et à la sueur de son front une chétive subsistance²⁷ ». Toujours d'après lui, « ce qui fait peine à voir, ce sont de malheureuses femmes [avec] la hotte pesante sur le dos, le visage rouge, l'œil presque sanglant, devançant l'aurore dans des rues fangeuses²⁸ ». Cette énumération des signes de fatigue et de douleur est en totale inadéquation avec les transcriptions graphiques qu'en ont données les artistes.

L'écart qui sépare la réalité, caractérisée par l'acuité des maux populaires, de leur vision travestie émane des classes dirigeantes et de leur perception de l'homme du peuple, cet individu supposé pulsionnel et instinctif qu'ils passent au crible de la civilité afin qu'il contienne ses affects et qu'il soit en adéquation avec le corps idéal des Lumières. En effet, ces images donnent à voir l'homme du peuple sous des dehors policés, saisi dans une attitude de rectitude et doté d'un corps sain, ce qui est incompatible avec la pratique des petits métiers, mais fait par contre écho au programme éducatif des Lumières. Celui-ci repose non seulement sur une éducation morale, mais aussi sur une éducation médicale visant à redresser et à fortifier les corps, selon des modalités qui sont aujourd'hui parfaitement connues²⁹. Les écrits du chirurgien-militaire Clément-Joseph Tissot fournissent des indices à propos de la perception qu'avaient les élites de l'influence du cadre de vie et des activités qui lui sont inhérentes sur les dispositions morales et émotionnelles d'un individu. Tissot était convaincu de l'existence d'une telle corrélation. Il suffit de se reporter à son mémoire sur les passions pour s'en convaincre. Il y dresse quasiment un profil psychologique en se penchant plus

²⁶ Voir Bernardino RAMAZZINI, *Essai sur les maladies des artisans*, Paris, Moutard, 1777 (1700) ; Samuel-Auguste TISSOT, *AVIS au peuple sur sa santé ou traité des maladies les plus fréquentes*, Paris, F. Didot le Jeune, 1762.

²⁷ Louis-Sébastien MERCIER, art. « Mendiants », *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, 1994, vol. 1, p. 674 (chap. CCLXVI).

²⁸ *Ibid.*, p. 791 (art. « Portefaix », chap. CCCII).

²⁹ Georges VIGARELLO, *Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Armand Colin, 2001 (1979).

particulièrement sur les figures du paysan, du soldat, de l'artisan et du noble. Voici le portrait peu élogieux que brosse Tissot du paysan :

[il] a ordinairement peu de passions [...]. S'il éprouve quelquefois les passions tristes de l'âme, elles sont faibles et passagères ; parce que sa sensibilité n'est pas grande, il s'affecte peu. La perte des personnes qui lui sont les plus chères ne le touche presque point : celle de ses biens ou d'un procès l'affecte davantage. D'ailleurs, il n'est jamais sensible qu'au présent ; ainsi l'influence des passions est peu à craindre en général dans le traitement des maladies qui attaquent le villageois³⁰.

De la même manière, Voltaire entérine l'idée selon laquelle « [t]ous les pauvres ne sont pas malheureux. La plupart sont nés dans cet état et le travail continuel les empêche de trop sentir leur situation³¹ ». Cette vision de l'homme rural fruste et pourvu d'une sensibilité déficiente rappelle celle qui fut diffusée plus tôt, au XVII^e siècle, dans les scènes villageoises des peintres flamands. Ceux-ci les associaient souvent à la douleur éphémère et purement corporelle à travers le thème de l'extraction de dents ou de l'opération de chirurgie. Le paysan n'était jamais montré dans des instants de profonde affliction, comme si les occupations liées au travail de la terre ainsi que la vie de campagnard étaient purement et simplement incompatibles avec le ressenti d'une douleur intense et durable. Il était systématiquement montré rustre, buveur, joyeux et grimaçant, en train de chanter, de crier, de fumer, de boire ou de manger. Au XVIII^e siècle, même si ces scènes de genre tendent à s'effacer au profit de paysans mis en scène sur un mode plus champêtre et idyllique, les théoriciens de l'art continueront d'articuler l'antagonisme entre douleur noble et douleur commune avec l'opposition entre le beau et le laid, le bon et le mauvais, le convenant et le vulgaire. Il ne pouvait en aller autrement, à une époque où l'image négative du corps populaire, souvent animalisé et soumis aux instincts les plus bas tels que l'ivrognerie, la veulerie ou encore la propension à la rébellion, était encore diffusée. Au point, bien plus tard encore, de faire le jeu des historiens, qui ont souvent contribué à diffuser les stéréotypes en reprenant à leur compte ces définitions du corps populaire sans les soumettre à leur esprit critique, comme le souligne Arlette Farge³². Alain Corbin souligne lui aussi ce « piège qui consiste, pour l'historien, à confondre la réalité de l'usage des sens et le tableau de cet usage décrété par les observateurs³³ ». C'est que de « tels tableaux – et il en est pour toutes les catégories sociales – s'imposent par leur cohérence ; mais, à

³⁰ Clément-Joseph TISSOT, *De l'influence des passions de l'âme dans les maladies, et des moyens d'en corriger les mauvais effets*, Paris-Strasbourg, 1798, p. 28.

³¹ VOLTAIRE, *Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs*, [Genève], [Cramer], 1771, t. 5, p. 87-88.

³² A. FARGE, *Effusion et tourment...*, *op. cit.*, p. 21-22.

³³ Alain CORBIN, « Histoire et anthropologie sensorielle », *Anthropologie et sociétés*, vol. 14, n° 2, 1990, p. 17.

l'évidence, ils sont soumis à la situation d'écriture de celui qui les dessine, pour ne pas dire qui les décrète³⁴ ».

Le soldat pâtissait lui aussi d'une image très réductrice et dévalorisante quant à ses affects. Lui qui, sur le champ de bataille, risquait à tout instant d'être blessé ou de mourir, incarnait comme le paysan des tourments s'inscrivant dans l'instantanéité et le corporel. À la différence près que son corps était façonné par des règles, d'où ce seuil de tolérance plus important et rationalisé qu'on lui prêtait, relativement à la douleur et à la sensibilité en général :

Il se résout volontiers à une opération chirurgicale, à faire le sacrifice d'un de ses membres gangrénés, pourvu qu'on lui sauve la vie. La seule affection qui a le plus d'empire sur lui est la maladie du pays ; c'est la plus fâcheuse, parce qu'elle rend souvent inutiles tous les secours de l'art³⁵.

Au fil de ce siècle, ces règles auront de plus en plus été tournées vers le contrôle du corps « comme objet et cible de pouvoir », afin que les autorités puissent le manipuler, le façonner, le dresser pour qu'il obéisse, qu'il réponde, qu'il devienne habile ou que ses forces se multiplient³⁶. Le corps des recrues était donc soumis à des pratiques rectrices supposées les rendre dociles. Mais cela revenait aussi à endurcir et, en fin de compte, à effacer les émotions. Si l'on tient compte des exigences très contraignantes que l'on avait à leur égard, on ne peut s'empêcher de penser à la singularité de l'œuvre d'Antoine Watteau. Celui-ci a composé une douzaine de tableaux à thème militaire, aujourd'hui connus presque exclusivement à travers des gravures. Ces peintures avaient été exécutées d'après nature autour de 1709, soit à son retour dans sa Valenciennes natale, une ville de garnison très animée durant les dernières années de la ruineuse guerre de Succession d'Espagne menée par Louis XIV. Sur les routes, le jeune artiste eut donc l'occasion de côtoyer la débâcle, les traces de la guerre, les plaines boueuses et les soldats en retraite. La particularité de ces planches tient au choix de ne pas glorifier la figure du soldat et de ne pas le mettre en scène sur le champ de bataille, comme le faisait traditionnellement la peinture d'histoire. À ceux qui seraient tentés de penser que Watteau a représenté les désastres de la guerre avec beaucoup de douceur, Arlette Farge répond par une réflexion démontrant que la légèreté n'y est qu'apparente³⁷. En effet, ces tableaux et gravures laissent transparaître les blessures et les douleurs intérieures des soldats. Ceux-ci ne sont pas montrés blessés, infirmes ou agonisants, soit avec des marques et des plaies affleurant la surface de la peau. Mais c'est que ces corps portent des stigmates

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁵ Cl.-J. TISSOT, *De l'influence...*, *op. cit.*, p. 28-29.

³⁶ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2006 (1975), p. 160.

³⁷ Arlette FARGE, *Les fatigues de la guerre*, Paris, Le Promeneur-Gallimard, 1996.

bien plus profonds en fait, où la douleur est littéralement inscrite (**fig. 2**) : les dos sont courbés et les silhouettes fatiguées par les longues marches, les attentes interminables, les conditions de vie difficiles, et, en adéquation avec les propos de Tissot, aggravées par le mal du pays. De plus, leur accablement fait écho aux paysages désolés qu'ils traversent et l'ensemble concourt ainsi à démontrer « que la représentation transcendée peut se révéler plus douloureuse et révélatrice que n'importe quelle description réaliste³⁸ ».



Fig. 2. Henri-Simon Thomassin, d'après Antoine Watteau, *Recrue allant rejoindre le régiment*, gravure à l'eau-forte et burin, 25,4 x 34 cm.

Nous voudrions conclure en évoquant la terrible machine mise au point sous la Révolution et capable de prodiguer la mort en un clin d'œil. L'emploi massif de la guillotine a suscité chez les médecins des interrogations sur la survie de la conscience et la persistance des sensations, et donc de la douleur, chez les suppliciés par décollation. Les partisans de la mort instantanée, parmi lesquels figurent Cabanis, Petit et Sédillot, affirment fermement « qu'il n'existe ni survie, ni conscience des sentiments, ni aperception de la douleur dans la tête séparée du tronc³⁹ ». À l'opposé, Soemmering et Sue estimaient que la tête, même séparée du reste du corps, éprouvait une terrible douleur : « Dans la tête, séparée du corps par ce supplice, le sentiment, la personnalité, le moi reste vivant pendant quelque temps, et ressent l'arrière-douleur dont le

³⁸ *Ibid.*, p. 77.

³⁹ Jean SÉDILLOT le Jeune, *Réflexions historiques et physiologiques sur le supplice de la guillotine*, Paris, Debray-Croullebois-l'auteur, 1795, p. 22.

col est affecté⁴⁰ ». Aussi la guillotine n'était-elle que « l'horrible symbole du fanatisme politique⁴¹ » qui conduit à d' « affreux tourments⁴² » et à une « mort horrible⁴³ ». L'image de la douleur, récurrente au XVIII^e siècle dans la production artistique comme dans les discours médicaux et littéraires, persiste. Et elle oscille, sans cesse : entre la volonté de montrer et de cacher, de regarder et de se détourner, entre ce que l'on peut laisser paraître et ce qu'il faut taire ou dissimuler. Les débats autour du voile dit « de Timanthe », loin de se borner à des contingences esthétiques, sont ainsi symptomatiques de ces tensions, de cette hésitation – reflets d'une société elle-même travaillée par ses contradictions, où les supplices, par exemple, fascinent en même temps qu'ils répugnent de plus en plus à mesure que le siècle avance.

⁴⁰ Samuel Thomas VON SOEMMERING, *Sur le supplice de la guillotine [...]*, [Paris], [s.n.], 1795, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*, p. 3.

⁴² *Ibid.*, p. 11.

⁴³ *Ibid.*, p. 7.

ÉCRIRE LA CATASTROPHE. L'HISTORIEN-TÉMOIN ET LE GÉNOCIDE JUIF EN POLOGNE, 1945-1950

Audrey KICHELEWSKI

« Qui répondrait en ce monde à la terrible obstination du crime si ce n'est l'obstination du témoignage », écrivait Albert Camus en 1948. Trois ans seulement après la fin de la guerre, il déplorait déjà : « notre société en a vraiment assez des persécutés¹ ». Trop-plein de témoignages ou un public non disposé à les écouter ? La question se pose pour la France mais qu'en était-il au même moment en Pologne, « pays-témoin² » par excellence du génocide des Juifs ?

Contrairement à l'idée communément avancée selon laquelle la recherche historique sur le génocide des Juifs n'a vraiment pris son essor qu'au début des années soixante, lorsque le procès Eichmann marqua l'avènement de l'« ère du témoin³ », l'étude systématique du meurtre de masse de près de six millions de Juifs en Europe avait commencé au moins depuis la fin de la guerre, si ce n'est au moment même où les crimes étaient en train de se commettre. Cette étude impliquait tout naturellement la collecte de témoignages, placés au centre du projet de connaissance élaboré au cœur de la tourmente, notamment par des historiens professionnels confirmés ou débutants, aux côtés d'amateurs engagés. Au lendemain de la Catastrophe, de nombreux rescapés du génocide vont poursuivre cette entreprise de documentation sur le sort des Juifs durant la Seconde guerre mondiale en mettant sur pied, progressivement dans plusieurs villes d'Europe et avec un minimum de moyens, des campagnes de collectes de témoignages, des centres d'archives et de documentation ou encore maisons d'édition de recueils de documents et de mémoires, qui vont jeter les bases de la recherche historique sur la Shoah⁴.

¹ Albert CAMUS, « Persécutés – Persécuteur », préface à *Laissez passer mon peuple* de Jacques MÉRY (1948), dans ID., *Actuelles II. Chroniques 1948-1953*, Paris, Gallimard, 1953, p. 12-14.

² Expression empruntée à Jean-Charles SZUREK et Annette WIEVIORKA, « Introduction générale », dans ID. (dir.), *Juifs et Polonais, 1939-2008*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 9.

³ Annette WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1988.

⁴ Une étude approfondie de ces premiers centres de recherches historiques en Europe est menée dans le livre de Laura JOCKUSCH, *Collect and Record! Jewish Holocaust Documentation in Early Postwar Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

Cet article interroge la place qu'ont pu occuper les premiers historiens impliqués dans ces entreprises documentaires et collectives. Comment ont-ils conçu le rôle de l'Histoire pour penser le drame contemporain qu'ils venaient de vivre ? Comment articulaient-ils leur position de témoin *et* de victime de l'histoire qu'ils comptaient décrire avec les outils de l'historien qui se veut objectif – l'affect, l'émotion, les expériences intimes vécues par ces hommes et ces femmes influant, évidemment ici, sur leur manière de faire de l'Histoire ? Comment enfin peut-on lire aujourd'hui les différents types de publications qu'ils ont produits ou dont ils ont coordonné la mise en œuvre ?

Parce qu'une étude exhaustive de l'expérience de tous les historiens-témoins du génocide serait évidemment impossible à mener dans le cadre réduit d'un article, nous avons choisi de ne présenter que quelques figures majeures d'historiens originaires de et actifs en Pologne, pays dont nous aurons au préalable examiné la centralité dans les activités de recherches historiques sur le génocide. Nous verrons ensuite quelle sorte de littérature les fondateurs de ces premières commissions historiques ont produite, en revenant sur les débats et les doutes qui les ont animés au moment de leur élaboration. Nous nous demanderons enfin pourquoi ces entreprises et ces productions ont longtemps été délaissées tant par le grand public que par les historiens, qui n'en redécouvrent qu'aujourd'hui toute la richesse.

La Pologne, au cœur du *kehurban forschung*

En décembre 1947, c'est à Paris que se rassemblent pas moins de trente-deux délégués originaires de treize pays pour ouvrir la première conférence sur le *kehurban* – terme yiddish alors le plus communément utilisé pour évoquer les cataclysmes qui se sont abattus sur le peuple juif à travers son histoire, désignant initialement la destruction du premier temple mais appliqué également aux épisodes successifs de persécutions de masse, notamment les grands pogromes d'Europe centrale et orientale de la fin du XIX^e siècle. Pour divers que soient les pays représentés – de l'Autriche à la Grèce en passant par la France, la Suède, l'Italie ou encore la Suisse – on est frappé dans l'examen de l'origine des participants par la prépondérance de ceux qui sont originaires d'Europe centrale, de Pologne plus précisément⁵. C'est ainsi que la fondatrice d'une commission historique juive à Stockholm, sous les auspices du Congrès juif mondial, était le Dr Nella Rost, journaliste et fille d'un rabbin sioniste de grande influence avant-guerre à Cracovie, ayant elle-même survécu au camp de Plaszow. Le fondateur de la commission historique centrale de Munich, en zone américaine d'occupation de l'Allemagne était Moshe Yosef

⁵ La liste biographique des principaux participants aux commissions historiques et centres de documentation dans l'Europe de l'immédiat après-guerre, fournie en appendice de l'ouvrage de L. JOCKUSCH, *Collect and Record!*, *op. cit.*, p. 207-221, le confirme avec cinquante-deux des soixante-trois personnes citées originaires d'Europe centrale.

Feigenbaum, rescapé de deux ghettos en Pologne orientale pendant la guerre tandis que celui de Linz en Autriche n'était autre que Simon Wiesenthal, né en Galicie et libéré par l'armée américaine du camp de Mathausen⁶.

Parce qu'elle était le pays qui avait vu périr sur son sol le plus de Juifs, la Pologne était logiquement au cœur de ces initiatives visant à documenter le sort des populations juives d'Europe durant la guerre. On le voit non seulement par l'origine des membres fondateurs, qui avaient fui le pays juste avant la guerre, pendant ou peu après celle-ci pour aller s'installer dans le reste de l'Europe, mais également parce que la tradition elle-même de documentation de la catastrophe est à rechercher pour l'essentiel dans l'histoire des Juifs d'Europe centrale, même si des emprunts et des circulations ont bien évidemment enrichi ce terreau initial.

Sans aller jusqu'à remonter à la « littérature de la destruction⁷ » très ancienne dans la tradition juive, depuis les *Lamentations* bibliques du prophète Jérémie jusqu'aux récits des pogromes de Chmielnicki en 1648 en passant par les chroniques médiévales de l'époque des Croisades, il existe une tradition juive de l'historiographie du traumatisme ou, en yiddish, *kburbn forsbung* – recherches sur la destruction – qui émerge au début du XX^e siècle lorsque les premiers historiens ou, plus souvent, des ethnographes et autres folkloristes juifs visent à documenter les violences anti-juives commises en Russie depuis les années 1880, culminant avec le pogrome de Kichinev en 1903. Ces premières expériences, dont l'objectif était d'établir les faits aussi précisément que possible en vue de pouvoir se défendre en exerçant notamment des pressions diplomatiques sur le gouvernement tsariste, vont être poursuivies jusqu'au lendemain de la Première guerre mondiale, au moment où une nouvelle vague de pogromes s'abat sur les Juifs de Pologne orientale et d'Ukraine⁸.

Au-delà de la volonté de documenter, pour les défendre, les droits bafoués d'une minorité, ce sont des pratiques novatrices de collecte et d'analyse qui se mettent en place, au moment où apparaît, notamment sous l'égide de l'historien juif Simon Dubnow, l'idée de la nécessité de faire émerger une conscience nationale juive par l'histoire. Dans son essai programmatique datant de 1891, celui-ci appelait à une *Wissenschaft des Judentums* ou science du judaïsme telle qu'elle était pratiquée par les chercheurs juifs allemands mais transposée à l'Europe centrale, où serait mis l'accent sur

⁶ *Ibid.*, p. 5-6.

⁷ David G. ROSKIES, *The Literature of Destruction. Jewish Responses to Catastrophe*, Philadelphie, Jewish Publication Society of America, 1984.

⁸ Sur ces antécédents, voir Laura JOCKUSCH, « Chroniclers of Catastrophe: History Writing as a Jewish Response to Persecution Before and After the Holocaust », dans David BANKIER et Dan MICHMAN (dir.), *Holocaust Historiography in Context. Emergence, Challenges, Polemics and Achievements*, Jérusalem-New York-Oxford, Yad Vashem-Berghahn Books, 2008, p. 135-166.

l'histoire du *peuple* juif, une histoire qui devait être accessible au peuple⁹. C'est ainsi que va se développer la pratique de l'histoire orale avant la lettre, par la collecte ethnographique des traditions et du quotidien des communautés juives, souvent par des *zamlers* – ou « collecteurs » qui n'étaient pas des professionnels mais plutôt des lettrés volontaires agissant sous l'égide d'ethnographes, folkloristes, journalistes et écrivains.

Cette généalogie et ces pratiques vont former le socle de la culture historique des intellectuels juifs centre-européens sur plusieurs générations et inspireront largement les méthodes des commissions historiques formées après la guerre. Ces commissions ont enfin une origine plus immédiate, qui se place dans la continuité même de la Catastrophe en train de se produire. En effet, l'impérieuse nécessité de susciter et de collecter des témoignages du crime n'est pas venue après coup ; elle est née au moment même où les événements se déroulaient et là encore, au premier chef dans la Pologne occupée. Que ce soit dans les ghettos, les camps, dans des caches diverses, sous une fausse identité ou non, « tout le monde écrivait », comme le constatait Emmanuel Ringelblum, l'artisan de l'entreprise la plus connue de rassemblement de documents sur le sort des Juifs en Pologne durant la Seconde guerre mondiale, *Oyneg Shabbes* – nom de code yiddish « les joies du Shabbat », désignant les réunions hebdomadaires d'une équipe d'une quarantaine de personnes qui parvint à recueillir et enfouir sous la terre des milliers de textes jusqu'à l'anéantissement du ghetto de Varsovie en avril 1943. D'ailleurs l'entreprise de Varsovie n'est que la plus connue – précisément surtout parce c'est là que le plus de documents ont pu être retrouvés –, mais elle n'est pas unique. On trouve d'autres exemples dans les ghettos de Bialystok, Kovno, Lodz ou encore Vilnius, pour se limiter à l'espace polonais dans ses frontières de 1939.

Comme l'a bien montré Samuel Kassow, l'historien de cette entreprise titanesque du ghetto de Varsovie, la continuité avec la tradition historique d'avant-guerre était très forte¹⁰. En effet, Emmanuel Ringelblum, l'un des rares historiens professionnels de l'équipe, s'était enthousiasmé dans sa jeunesse pour l'entreprise scientifique du YIVO ou Institut scientifique juif créé en 1924 à Vilnius, et qui visait non seulement à donner ses lettres de noblesse à la langue yiddish, mais également à développer l'histoire, la sociologie et l'anthropologie des sociétés juives – selon les méthodes novatrices des chercheurs polonais et centre-européens du moment.

⁹ Sur cette question, voir notamment Ismar SCHORSCH, *From Text to Context. The Turn to History in Modern Judaism*, Hanovre (NH), University Press of New England, 1994.

¹⁰ Samuel D. KASSOW, *Qui écrira notre histoire ? Les archives secrètes du ghetto de Varsovie*, trad. française, Paris, Grasset, 2011 (éd. originale, 2007).

¹¹ Jan KARSKI, *Mon témoignage devant le monde. Histoire d'un État secret*, trad. française, Paris, Éditions Self, 1948 (éd. originale, 1944) ; Vassili GROSSMAN et Ilya EHRENBORG, *Le Livre noir*, trad. française, Arles, Actes Sud, 1995 (éd. originale, 1993).

Quels étaient les objectifs de cette frénésie d'écriture et de collecte ? Kassow montre bien leur multiplicité et surtout l'évolution à mesure que se précise la nature génocidaire du crime se déroulant sous les yeux de ceux qui en accumulaient les preuves. Alors que, dans un premier temps, des hommes comme Ringelblum et ses collaborateurs pensaient que les Juifs polonais survivraient au conflit, l'idée était surtout de consigner le quotidien de l'occupation pour pouvoir le documenter, l'enseigner et ainsi contribuer à changer la société juive après la guerre. Mais quand arrivent les nouvelles sur les massacres de masse perpétrés à l'Est à partir de l'été 1941, les priorités changent. Il s'agit à présent de réunir des documents sur le programme d'extermination pour en informer la presse clandestine polonaise et, par elle, faire passer l'information hors de Pologne. Valeur morale, valeur documentaire et valeur judiciaire enfin de cette documentation, avec l'idée que ces crimes ne sauraient demeurer impunis et que l'information collectée servira de preuve. On retrouve au moins ces deux derniers aspects – faire connaître au monde des crimes et juger ces derniers – dans d'autres entreprises menées sur d'autres fronts et par d'autres acteurs, durant le conflit, qu'il s'agisse de la mission du résistant polonais Jan Karski auprès des Alliés ou de l'équipe de rédaction du Livre Noir en URSS, autour de Vassili Grossmann et Ilya Ehrenbourg¹¹.

Qu'en est-il au lendemain de la Catastrophe ? De toute l'équipe d'*Oyneg Shabbes*, il ne reste tout au plus que trois survivants. Mais ces derniers vont œuvrer sans relâche pour retrouver les documents enfouis. Les efforts de Rachel Auerbach et Hersz Wasser permettent ainsi de mettre à jour deux des trois caches principales des archives, en 1946 et en 1950. Ailleurs, on tente de faire de même car une partie de ces matériaux collectés, enterrés ou confiés à la résistance polonaise, a survécu à la guerre. À Vilnius, les écrivains Abraham Sutzkever et Shmerke Kaczerginski reviennent rechercher les livres et documents qu'ils avaient enfouis, dont le précieux journal de Herman Kruk¹². C'est à Vilnius toujours que ces rescapés ont l'idée de fonder un musée sur les restes du bâtiment du YIVO. Lors de l'entrée des Soviétiques dans les premiers territoires de Pologne orientale à l'été 1944, l'historien Filip Friedman commence à ressembler des documents sur le sort des Juifs de Lwow.

S'il nous faudra nous interroger sur la notion de continuité dans les pratiques, il est en tous cas certain que pour les rescapés, il n'y a pas d'interruption dans leur volonté de retrouver et de préserver ces documents, devenus d'autant plus précieux que les hommes et les femmes ont disparu, comme ils sont en train de le constater avec effarement. D'où une volonté commémorative plus accentuée dans ces entreprises d'après-guerre de

¹² Benjamin HARSHAV (dir.), *The Last Days of the Jerusalem of Lithuania. Chronicles from the Vilna Ghetto and the Camps, 1939-1944*, traduit de l'hébreu par Barbara Harshav, New Haven-New York, Yale University Press-YIVO Institute for Jewish Research, 2002.

conserver et retrouver les documents existants – l'idée d'un musée émerge dès 1944 ! – mais aussi, rapidement, la nécessité, répondant à d'autres objectifs également, de susciter des témoignages et de recueillir tous les éléments possibles permettant de documenter le crime.

Naissance et rôle des commissions historiques juives en Pologne

C'est très tôt que se constitue dans la Pologne libérée du nazisme une institution qui va permettre de remplir au moins partiellement ces nouvelles fonctions. Emmanuel Ringelblum est mort en mars 1944, et c'est probablement dès le mois d'août, ou au plus tard en novembre – nous n'avons pas de document attestant de la date de fondation de la commission –, qu'est créée une première commission historique juive, d'abord dans la ville de Lublin contrôlée depuis peu par les Soviétiques. Son but premier est de rassembler les témoignages et de faire connaître au monde la tragédie des Juifs de Pologne durant la guerre. À ce moment, les moyens sont très limités, de même que les compétences des membres de cette commission. Elle est ainsi dirigée par un certain Marek Bitter, qui a pour lui seulement le fait d'être présent sur le sol polonais – car les historiens professionnels ou hommes de lettres rescapés tels que Filip Friedman, Szymon Datner, Michal Borwicz, Nachman Blumenthal ne sont pas encore revenus à Lublin – et surtout d'être communiste.

La structure et l'ampleur de cette première organisation changent avec l'institution du Comité central des Juifs de Pologne (CKZP¹³) en novembre suivant. Le CKZP est l'organisation parapluie chapeautant l'ensemble des activités sociales visant à aider à la reconstitution d'une vie juive en Pologne. La commission devient alors, le 28 décembre 1944, la Commission centrale historique juive (CZKH¹⁴), qui fédère des branches locales établies là où se créent les comités juifs locaux. Les commissions les plus importantes sont situées à Cracovie (dirigée par Michal Borwicz et Jozef Wulf), Bialystok (avec Szymon Datner à sa tête), Katowice et Wrocław en Silésie, cette dernière localisation répondant aux besoins des rescapés dans les nouveaux territoires récupérés sur l'Allemagne¹⁵. La commission centrale fait partie intégrante du

¹³ CKZP : *Centralny Komitet Żydów w Polsce*.

¹⁴ CZKH : *Centralna Żydowska Komisja Historyczna*.

¹⁵ Sur la Commission centrale historique juive, voir Maurycy HORN, « Działalność naukowa i wydawnictwa Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej przy CKZwP i Żydowskiego Instytutu Historycznego w Polsce w latach 1945-1950 (w czterdziestolecie powstania ZIH) » [L'activité scientifique et éditoriale de la Commission centrale historique juive auprès du CKZP et de l'Institut historique juif de Pologne dans les années 1945-1950], *Biuletyn ZIH*, n° 1-2 (133-134), 1985, p. 123-132 ; Natalia ALEKSIUN, « The Central Jewish Historical Commission in Poland, 1944-1947 », *Polin. A Journal of Polish-Jewish Studies*, n° 20, 2007, p. 74-97 ; Feliks TYCH, « The Emergence of Holocaust Research in Poland: The Jewish Historical Commission and the Jewish Historical Institute (ZIH), 1944-1989 », dans D. BANKIER et D. MICHMAN (dir.), *Holocaust Historiography in Context...*, *op. cit.*, p. 227-244.

comité central du CKZP. Elle se professionnalise également, avec à sa tête l'historien Filip Friedman, et voit son action à présent dirigée par un comité scientifique. Son objectif reste cependant le même :

La Commission rassemble tout document imprimé, manuscrit ou autre, photographies, illustrations et preuves matérielles, organise et met en forme écrite tous témoignage oral et mandats de témoins et de victimes de la terreur hitlérienne¹⁶.

En mars 1945, comme nombre d'autres institutions juives, la commission s'installe à Lodz. La première tâche de cette commission va être d'aller susciter des témoignages auprès des rescapés qui viennent s'inscrire dans les comités juifs locaux. Un petit groupe de travailleurs est spécifiquement chargé, dans chaque ville, d'interroger les victimes. À Bialystok, ils sont ainsi huit personnes chargées de la collecte de témoignages et une centaine seront recueillis dès la première année.

Les témoignages sont consignés avec méthode, selon une grille d'entretien préalablement réfléchie et établie, en vue des informations que l'on cherche à obtenir du témoin, et qui révèle les questions que se posaient les professionnels de ces commissions historiques auteurs d'un guide à l'usage de l'enquêteur, très révélateur de la manière dont le témoignage était conçu¹⁷. La langue utilisée est indifféremment le yiddish ou le polonais, signe du bilinguisme du personnel chargé des collectes, mais on peut constater que la majorité des témoignages recueillis le furent toutefois en polonais. Est-ce un biais lié au pourcentage des survivants majoritairement polonophones ? Peut-être mais pas uniquement : les témoignages recueillis en yiddish furent souvent assez précocement traduits vers le polonais, et non l'inverse. On pourrait donc voir là un signe de rupture entre le yiddishisme militant du collectif *Oyneg Shabbes* et le pragmatisme des Commissions, qui fonctionnent déjà essentiellement en polonais¹⁸. En effet, même si les documents sont rédigés dans les deux langues, la version originale des comptes rendus et l'essentiel des publications sera en polonais. L'objectif est certes d'atteindre un public juif davantage polonophone qu'avant-guerre mais aussi d'aller au-delà de ce seul public juif. Enfin des contraintes matérielles mais surtout

¹⁶ Cité dans Noé GRÜSS, *Rok pracy Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej* [Une année de travail de la Commission centrale historique juive], Lodz, Centralna Żydowska Komisja Historyczna (notée CZKH par la suite), 1946, p. 9.

¹⁷ Sur ce guide d'entretien, appliqué notamment à l'un des ouvrages publiés par la Commission, un recueil de témoignages d'enfants rescapés de la Shoah, voir Audrey KICHELEWSKI et Judith LINDENBERG, « "Les enfants accusent" ». Témoignages d'enfants survivants dans le monde polonais et yiddish », dans Ivan JABLONKA, *L'enfant-Shoah*, Paris, PUF, 2014, p. 36-37.

¹⁸ Un point de vue avancé et défendu par l'historien Piotr WIESER dans sa communication « Oneg Shabat and the Central Jewish Historical Commission. Continuation ? », lors de la journée d'études *Premières historiographies de la catastrophe, Pologne et France, années 1940-années 1950* organisée par Judith Lindenberg (ANR POLY, CRH), Judith Lyon-Caen (EHES-SCRH, Grihl) et Pawel Rodak (Université de Varsovie, Instytut Kultury Polskiej) à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, les 6 et 7 juin 2013, actes en cours de publication.

politiques peuvent expliquer le basculement vers la langue polonaise au détriment de la langue yiddish. Le nombre de machines à écrire disposant de caractères hébraïques était très limité après-guerre et la Commission, qui dépendait du comité central des Juifs de Pologne, était contrôlée et financée totalement puis partiellement par les nouvelles autorités polonaises en place.

Quel est le bilan de la Commission centrale historique juive ? Au bout d'une année d'activité, celle-ci avait déjà collecté plus de 1 800 témoignages dans toute la Pologne ainsi que d'importantes sources sur les ghettos de Pologne, notamment celui de Lodz, et sur les camps de concentration comme Auschwitz ou Majdanek¹⁹. À la fin de l'année 1947, lorsqu'elle cesse ses activités au profit de l'Institut d'histoire juive, la Commission avait recueilli 7 300 témoignages et publié trente-huit livres. Cette gigantesque entreprise de collecte et de publications servait plusieurs objectifs.

Le premier volet, l'un des plus importants, au moins aux yeux des autorités polonaises et justifiant que celles-ci laissent travailler les commissions relativement librement, était le volet judiciaire qui, de relativement marginal dans les entreprises de collectes de témoignages au début du conflit, devient évidemment central au sortir de la guerre. Ainsi, le travail initial de recueil de témoignages se double rapidement de celui de fournir les matériaux pour les procès des criminels nazis à la Commission centrale polonaise d'enquête sur les crimes nazis²⁰, officiellement seule responsable de cette tâche. Les commissions historiques juives comblent en effet les lacunes laissées par cette commission d'enquête qui s'en tenait au volet judiciaire et aux enquêtes. D'ailleurs aucun rescapé juif ne faisait partie du Présidium de cette commission polonaise au niveau central, même si certains se trouvaient dans les commissions locales. L'historien Filip Friedman était ainsi également membre de la branche de Lodz de cette commission.

C'est ainsi que la commission historique juive de Cracovie joua un rôle important d'enquête et procura des éléments déterminants pour juger le responsable du camp de Plaszow, Amon Goeth, dont le procès se tint à Cracovie en août et septembre 1946, après son extradition vers la Pologne. Les commissions historiques juives fournissent également de nombreuses preuves au cours de procès d'autres criminels nazis jugés en Pologne, comme Hans Biebow, l'administrateur du ghetto de Lodz, ou Rudolf Höss, commandant du camp d'Auschwitz. Enfin, sur demande de la délégation polonaise au procès de Nuremberg, la Commission centrale historique juive prépare un mémorandum d'une cinquantaine de pages intitulé

¹⁹ N. GRÜSS, *Rok pracy...*, *op. cit.*, p. 39-48.

²⁰ En polonais, *Główna Komisja Badania Zbrodni Niemieckich*. Décret du 10 novembre 1945, Journal Officiel de la République polonaise, 1945, n° 51, art. 293.

« L'extermination des Juifs polonais sous l'occupation allemande, 1939-1945 »²¹.

De façon moins médiatisée que ces grands procès, ce sont également les commissions historiques qui peuvent entamer les procédures contre des citoyens polonais qui se sont rendus coupables de crimes antijuifs. Ce sont vers elles que les autorités judiciaires se tournent en première instance pour rechercher des preuves. C'est ainsi que fut initié le procès de 1949 contre vingt-deux personnes accusées d'avoir participé au meurtre de Juifs à Jedwabne en juillet 1941. Une lettre envoyée par une originaire de la ville accuse clairement les Polonais de la ville d'avoir assassiné leurs voisins juifs. La lettre, écrite en décembre 1947, arrive à l'Institut d'histoire juive, Nachman Blumenthal la transmet au Ministère de la justice, en y ajoutant les documents sur ce crime rassemblés par la commission de Białystok depuis la première lettre du 5 avril 1945. C'est sur cette base que pourront commencer l'enquête et le procès, qui se soldera par douze personnes condamnées, dont une seule à mort mais dont la peine ne sera pas exécutée, les autres écopant de peines de prison allant de huit à quinze ans – mais qui pour la plupart furent libérées bien avant l'échéance.

Le second volet corrélé à l'activité de collecte de documents par la Commission centrale est celui de la pédagogie, par la production et la diffusion d'une écriture spécifiquement juive de la guerre. C'est parce qu'elle considère chaque témoignage et archive comme « cruciaux pour le futur proche » qu'elle enjoint tous les rescapés à témoigner²². Dans un appel adressé à « tous les Juifs de Pologne », l'Association des Amis de la Commission centrale historique juive énonce ainsi :

Chaque Juif a l'obligation morale d'écrire ses expériences, car [chacun] a traversé différemment ces expériences. Ceux qui sont incapables d'écrire eux-mêmes doivent s'adresser à une branche de la Commission historique située près de chez eux, où leurs expériences seront consignées²³.

Ces témoignages sont destinés à aider à écrire l'histoire du génocide, et pour certains à être rendus publics, pour faire œuvre de connaissance. C'est ainsi que la Commission historique puis l'Institut Historique juif publient jusqu'en 1949 près d'une trentaine de livres documentant le sort des Juifs durant la guerre, soit l'essentiel des parutions polonaises de la période. Grâce à ces premiers témoignages, des travaux pionniers voient le jour, documentant non seulement le sort des Juifs dans les principaux camps, mais également la destruction de plus petites communautés juives, comme à

²¹ *Ibid.*, p. 20-22.

²² *Ibid.*, p. 45.

²³ Archives de l'Institut d'histoire juive (notées AZIH par la suite), CZKH, 336, t. 31, p. 21-22, « Compte-rendu de l'Association des Amis de la Commission historique juive ».

Zolkiew au nord de Lwow ou à Sosnowiec en Silésie²⁴. Les publications de la CZKH permettent ainsi de fournir le seul éclairage sur des camps moins médiatisés comme celui de Belzec, avec le témoignage de Rudolf Reder, ou des camps de travail forcé autour de Skarzysko-Kamienia, au sud de Varsovie. Elles abordent également la vie et la résistance dans d'autres ghettos que celui de Varsovie, ainsi à Bialystok²⁵.

Outre la diversité des monographies, la CZKH publie aussi des ouvrages thématiques sur divers aspects du sort des Juifs polonais durant la guerre, et notamment les politiques nazies appliquées à leur rencontre²⁶. Le volet artistique n'est pas oublié, avec le recueil de poèmes rassemblés par l'écrivain Michal Borwicz, publié en 1947 sous le titre *Piesn ujdzie calo* (Le chant survivra²⁷). Ces vers furent écrits durant la guerre, non seulement par des poètes déjà reconnus, en Pologne ou dans l'émigration, mais aussi par des Juifs anonymes, dont la plupart n'avaient pas survécu. Enfin, la parole était donnée aux rescapés, avec la publication de mémoires racontant la survie dans le ghetto de Lwow et son camp attenant, Janowska, mais aussi aux victimes, à travers leurs journaux rédigés durant la guerre, à Varsovie ou Cracovie, décrivant le quotidien dans le ghetto, la résistance et la prison²⁸. Ces mémoires et journaux complètent ainsi les témoignages de Polonais ayant survécu aux camps, faisant entendre une voix juive racontant l'Occupation.

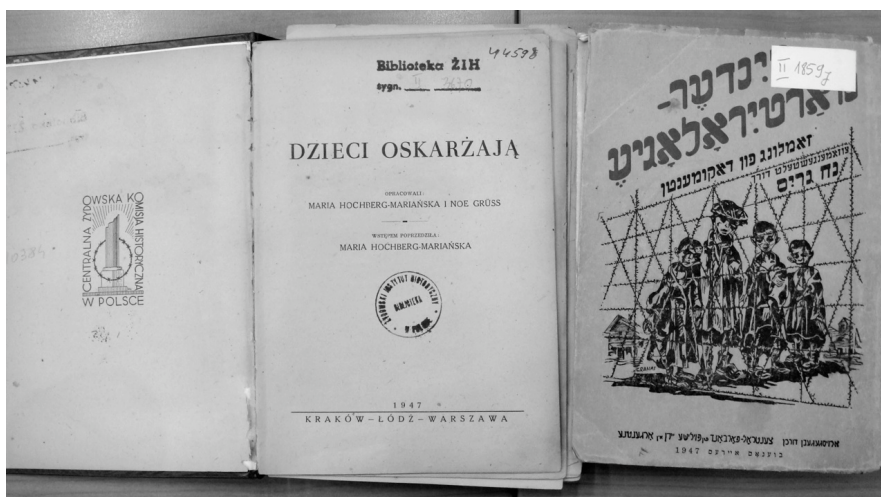
²⁴ À côté de Filip Friedman, *To jest Oswiecim* [C'était Auschwitz], Varsovie, CZKH, 1945, voir Gershon Taffet, *Zaglada Zydow zolkiewskich* [L'extermination des Juifs de Zolkiew], Lodz, CZKH, 1946 ; Natan Elias Szternfinkiel, *Zaglada Zydow Sosnowa* [L'extermination des Juifs de Sosnowiec], Katowice, CZKH, 1946.

²⁵ Rudolf Reder, *Belzec*, Cracovie, CZKH, 1946 ; Roza Bauminger, *Przy pikrynie i trotylu. Oboz pracy przymusowej w Skarzysku-Kamiennie* [Entre picrate et TNT. Le camp de travail de Skarzysko-Kamienna], Cracovie, CZKH, 1946 ; Szymon Datner, *Walka i zaglada bialostockiego ghetta* [La lutte et la destruction du ghetto de Bialystok], Lodz, CZKH, 1946 ; Betti Ajzensztajn (éd.), *Ruch podziemny w ghettach i obozach (materialy i dokumenty)* [Les mouvements clandestins dans les ghettos et les camps (matériaux et documents)], Varsovie-Cracovie-Lodz, CZKH, 1946.

²⁶ Nachman Blumental, Jozef Kermisz, Artur Eisenbach (éd.), *Dokumenty i materialy z czasow okupacji niemieckiej w Polsce* [Documents et matériaux de l'époque de l'occupation allemande en Pologne], 3 volumes, Cracovie-Lodz-Varsovie, CZKH, 1946 ; Maria Hochberg-Marianska, Noé Grüss, *Dzieci oskarzaja* [Les enfants accusent], Cracovie-Lodz-Varsovie, CZKH, 1947.

²⁷ Michal Maksymilian Borwicz (éd.), *Piesn ujdzie calo. Antologia wierszy o Zydach pod okupacja niemiecka* [Le chant survivra. Anthologie de vers sur les Juifs sous l'occupation allemande], Varsovie-Lodz-Cracovie, CZKH, 1947.

²⁸ Sur Lwow, voir les mémoires de Janina Hescheles, *Oczyrna dwunastoletniej dziewczyny* [Dans les yeux d'une jeune fille de douze ans], Cracovie, CZKH, 1946 et du membre du *Sonderkommando* de Janowska, Leon Welicker, *Brygada smierci* [La brigade de la mort], Lodz, CZKH, 1946. La version française de ce témoignage est parue au lendemain de la déposition de Welickzer au procès d'Eichmann, dans le cadre d'un ouvrage plus important : Léon WELICKER WELLS, *Pour que la terre se souvienne*, traduit de l'anglais par Catherine et Jacques Legris, Paris, Albin Michel, 1962, p. 145-267. Sur Varsovie et Cracovie, voir les journaux ayant survécu à leurs auteurs : Noemi Szac-Wajnkranec, *Przemienilo z ogniem* [Parti en fumée], Varsovie, CZKH, 1947 ; Gusta Dawidsohn-Draengerowa, *Pamietnik Justyny* [Le journal de Justyna], CZKH, 1946.



De gauche à droite et de haut en bas :

Filip Friedman, [C'était Auschwitz], version originale en yiddish ; Filip Friedman, *To jest Oświęcim* [C'était Auschwitz], trad. polonaise, Varsovie, CZKH, 1945 ; Maria Hochberg-Marianska, Noé Grüss, *Dzieci oskarżają* [Les enfants accusent], Cracovie-Lodz-Varsovie, CZKH, 1947.

(Clichés Audrey Kichelewski)

L'historien-témoin, ses interrogations et ses doutes

Il est temps à présent de faire le portrait de ces hommes et de ces femmes qui menèrent l'entreprise éphémère – les commissions juives cessent de fonctionner en Pologne en 1947 – et pourtant pionnière et fondatrice.

On l'a vu, les historiens professionnels étaient loin de dominer les commissions historiques, notamment au moment de leur création. Mais l'esprit historien, et notamment le modèle du YIVO, était présent y compris chez les non professionnels, comme Marek Bitter, survivant de l'insurrection du ghetto de Varsovie et du camp de Majdanek, qui préconisait dès 1944 de :

collecter les témoignages de chaque Juif, pas uniquement de ceux qui avaient survécu dans les camps cruels. Car chaque survie d'un Juif, où qu'il ait subi l'occupation allemande, est un document historique²⁹.

Rapidement cependant, quelques historiens professionnels vont rejoindre les commissions. À leur tête, on trouvait Filip Friedman, originaire de Galicie, diplômé de l'Université de Vienne et lecteur à l'Université de Varsovie juste avant la guerre, déjà reconnu pour ses ouvrages sur l'histoire sociale des Juifs polonais au XIX^e siècle³⁰. Pendant la guerre, il assiste à la mort de son épouse et de sa fille et survit caché dans la ville de Lwow, où il était né. Il est d'ailleurs l'auteur de la première monographie décrivant le sort de la population juive de cette ville durant la guerre. C'est lui qui va consolider les principes méthodologiques des commissions juives locales regroupées en une Commission centrale dont il a la direction pendant une année. Il est à l'origine de la publication du guide d'entretien déjà évoqué, des campagnes de collectes de témoignages de survivants à travers tout le pays mais aussi d'autres types de sources, notamment celles produites par les Nazis ou encore des récits de Polonais témoins des crimes.

À côté de Friedman, on ne trouve que peu d'autres historiens de formation, à l'exception de Jozef Kermisz, docteur de l'Université de Varsovie et élève du grand historien juif Meïr Balaban. Ce dernier devint responsable des archives de la Commission puis vice-directeur de l'Institut d'histoire juive, qui succéda aux commissions en 1947. Les autres figures importantes étaient plutôt des intellectuels-survivants, comme l'enseignant et journaliste Noé Grüss, revenu d'URSS, le spécialiste de littérature Nachman Blumental, caché en Pologne pendant la guerre et premier directeur de l'Institut d'histoire juive en 1947 ou encore l'écrivain Michal Borwicz, originaire de Cracovie, échappé du camp de Janowska près de Lwow pendant

²⁹ AZIH, CZKH, 303/XX, tome 12, p. 12-14.

³⁰ Sur Filip Friedman, voir notamment Roni STAUBER, « Philip Friedman and the Beginnings of Holocaust Studies », dans D. BANKIER et D. MICHMAN (dir.), *Holocaust Historiography in Context...*, *op. cit.*, p. 83-102 et Natalia ALEKSUN, « Philip Friedman and the Emergence of Holocaust Scholarship: A Reappraisal », dans Dan DINER (dir.), *Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts / Simon Dubnow Institute Yearbook*, vol. 11, 2012, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, p. 333-346.

la guerre et membre par la suite de la résistance polonaise clandestine, qui dirige la branche locale de Cracovie, aux côtés de Jozef Wulf, diplômé d'études rabbiniques et rescapé d'Auschwitz. Les femmes ne sont pas du tout absentes de cette équipe. Rappelons que c'est la journaliste de formation Rachel Auerbach, survivante de l'équipe d'*Oyneg Shabbes* qui œuvra à la quête des archives enfouies dans le ghetto de Varsovie. Contrairement à la structure homologue du Centre de Documentation juive contemporaine en France à la même époque, les femmes en Pologne formaient la majorité de la petite centaine d'employés dans toutes les commissions locales, mais trois d'entre elles seulement détenaient des postes de direction dans les branches locales, dont Nella Rost, vice-directrice de la cellule de Cracovie³¹.

Ces hommes et ces femmes avaient en commun leur expérience de guerre et un même sentiment d'obligation de témoigner pour la mémoire des disparus comme pour les générations futures. Cela ne les empêchait pas de s'interroger sur leur identité double, celle d'être à la fois des rescapés *et* des historiens, des témoins *et* des chercheurs. Dans le compte rendu qu'il fait sur la première année d'activité de la Commission, Noé Grüss résume ainsi la situation :

Ni nous ni personne au monde n'avait aucune expérience dans la recherche de la théorie et de la pratique du fascisme allemand à l'encontre des Juifs [...]. Nous avons donc dû nous instruire nous-mêmes au fur et à mesure de notre travail³².

Friedman a également réfléchi sur cette position ambiguë, affirmant certes que :

la relation du chercheur aux événements ne doit être sentimentale ou émotionnelle sous aucun prétexte,

tout en admettant pourtant que des rescapés ne sauraient narrer six années d'occupation avec « uniquement un objectif scientifique à l'esprit » car « des facteurs émotionnels, les sentiments, les expériences individuelles et les pertes personnelles » affectent inévitablement leur point de vue³³.

De nombreux débats émergèrent rapidement sur la manière de procéder dans ces commissions. Ainsi, des oppositions s'élevèrent entre les membres de la commission de Cracovie, Borwicz et Wulf en tête, et ceux de la commission centrale, dont le siège était alors situé à Lodz. Friedman et ses collègues défendaient l'idée que la mission principale de la commission était de publier des documents et des monographies tandis que les Cracoviens plaidaient pour la diffusion de travaux plus grand public comme les mémoires ou même de la littérature, afin d'atteindre un lectorat plus vaste³⁴.

³¹ L. JOCKUSCH, *Collect and Record!*, *op. cit.*, p. 92-93 et Appendix, p. 207-221.

³² N. GRÜSS, *Rok pracy...*, *op. cit.*, p. 9.

³³ Cité dans L. JOCKUSCH, *Collect and Record!*, *op. cit.*, p. 94.

³⁴ R. STAUBER, « Filip Friedman... », *op. cit.*, p. 89.

Par ailleurs, des divergences politiques étaient également perceptibles dans ce groupe aux options idéologiques diverses, allant du sionisme au communisme, alors qu'au même moment, la Pologne était en train de passer sous la coupe d'un gouvernement d'union nationale qui allait bientôt balayer toute opinion politique s'écartant de la ligne communiste officielle. C'est ainsi que l'Institut d'histoire juive, qui succède à la Commission centrale en 1947 vit très rapidement décroître sa portée et son autonomie. Alors qu'en 1946, la Commission avait publié pas moins de vingt-quatre livres, le nombre chute à huit l'année suivante et seule une brochure de quatorze pages voit le jour en 1948³⁵. L'heure n'est alors plus à la parole des victimes juives de la Shoah dans l'agenda idéologique du nouveau régime et l'Institut, sans être fermé, n'aura plus les moyens matériels, humains ou politiques pour se consacrer comme à ses débuts à l'histoire du sort des Juifs durant la Seconde guerre mondiale, devant décentrer son regard sur d'autres périodes historiques plus anciennes et moins sujettes à polémique.

L'historien-témoin juif polonais à travers l'Europe et le monde

Avant même cette mise au pas, certains membres éminents des commissions historiques avaient senti le vent tourner et préféré quitter la Pologne. Le climat d'insécurité qui régnait alors dans le pays, affectant tout particulièrement les rescapés juifs, victimes par milliers de violences, culminant le 4 juillet 1946 par le pogrome de Kielce qui fit 42 victimes, devait accélérer l'exode.

Filip Friedman quitte la Pologne à l'été 1946, s'installant d'abord à Munich où il poursuit son travail d'historien au sein de la Commission centrale historique qui vient de se créer auprès du Comité central des Juifs libérés en Allemagne, puis brièvement à Paris où il est l'un des principaux artisans de la conférence internationale déjà évoquée, qui réunissait des centres de recherches sur l'extermination des Juifs et que Friedman avait initialement prévu d'organiser en Pologne avant d'être contraint au départ. Enfin, il émigre en 1948 aux États-Unis, après avoir reçu une proposition de travail à l'Université de Columbia. Il jouera un rôle majeur au YIVO de New York, l'un des principaux centres d'archives et de recherches sur les Juifs en Amérique du Nord.

La plupart de ses collègues ont un parcours similaire. Friedman est suivi en 1946 par Noé Grüss, Michal Borwicz, Nella Rost et Jozef Wulf. Les deux premiers s'installent à Paris, après un bref épisode israélien pour Grüss mais directement pour Borwicz, qui va diriger un éphémère centre d'étude sur l'histoire des Juifs polonais, éditant notamment une revue en langue yiddish, *Problemen* et actif jusqu'en 1952, avant d'être un acteur majeur du Centre de Documentation juive contemporaine (CDJC) à Paris. Borwicz, auteur en

³⁵ F. TYCH, « The Emergence of Holocaust Research... », *op. cit.*, p. 237.

1952 de la première thèse en français sur les écrits des camps de concentration, deviendra en France l'un des grands spécialistes de l'extermination des Juifs en Pologne durant la Seconde guerre mondiale³⁶. Jozef Wulf passera également brièvement par Paris dans ce centre de recherche sur les Juifs polonais avant de s'installer à Berlin où il publiera des ouvrages de référence sur l'histoire du Troisième Reich, en collaboration avec Léon Poliakov, l'un des membres fondateurs du CDJC en 1943³⁷. Nous avons vu que Nella Rost dirigera à Stockholm une commission historique, avant d'émigrer en Uruguay en 1951.

Une seconde vague d'émigration survint parmi les chercheurs de l'Institut d'histoire juive lors de la création de l'État d'Israël. Rachel Auerbach et Jozef Kermisz se retrouvèrent parmi les fondateurs de Yad Vashem à Jérusalem en 1953, respectivement au département d'histoire orale et comme directeur des archives. Nachman Blumental y travaillera également, tout en étant l'éditeur de la revue d'un autre centre de recherche et mémorial en Israël, la Maison des Combattants du Ghetto, où exerçait également un autre émigré, Isaiah Trunk, avant que celui-ci ne parte pour le YIVO de New York. Trunk sera l'auteur en 1978 de la première monographie abordant le thème des *Judenräte* ou conseils juifs dans l'Europe occupée, un ouvrage qui fait encore référence aujourd'hui³⁸.

On peut donc dire sans exagérer que ce sont pour l'essentiel ces membres fondateurs des commissions historiques en Pologne qui sont à l'origine du développement des recherches pionnières sur l'extermination des Juifs dans les centres majeurs qu'ils ont contribué à fonder à New York, Paris ou Jérusalem. Il n'est pas étonnant que durant la conférence de Paris de décembre 1947, on retrouve la plupart de ces personnes, encore à Varsovie ou déjà en émigration, qui poursuivent les débats déjà amorcés en Pologne : peut-on écrire une histoire si proche ou doit-on se contenter d'être les archivistes pour les générations futures d'historiens ? Doit-on privilégier le versant scientifique de ces recherches ou servir avant tout la cause judiciaire des procès de criminels nazis et de leurs collaborateurs alors en cours ? Où le produit de ces collectes devait-il en dernière instance être déposé – dans un État juif souverain en Palestine ou dans l'Europe témoin de la destruction des Juifs³⁹ ?

³⁶ Au sein d'une abondante bibliographie notons l'ouvrage issu de sa thèse, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie 1939-1945*, préface de René Cassin, Paris, PUF, 1954 et le petit livre sur l'insurrection du ghetto de Varsovie, publié dans la collection Archives-Julliard, qui fut longtemps la seule référence disponible en français sur cette thématique : *L'Insurrection du ghetto de Varsovie*, Paris, R. Julliard, 1966.

³⁷ Léon POLIAKOV et Joseph WULF, *Le III^e Reich et les Juifs*, trad. française, Paris, Gallimard, 1959 (éd. originale, 1955).

³⁸ Isaiah TRUNK, *Judenrat. The Jewish Councils in Eastern Europe under Nazi Occupation*, New York-Londres, Collier-Macmillan, 1972.

³⁹ Sur cette conférence de Paris, voir L. JOCKUSCH, *Collect and Record!*, *op. cit.*, p. 8.

Enfin, la dispersion de ces pionniers permit également la diffusion de leur savoir dans plusieurs langues et sur plusieurs continents. De nombreux auteurs s'attelèrent en effet à la traduction de leurs livres afin de toucher un public plus large. Ainsi, le premier livre sur le camp d'Auschwitz, sous la plume de Filip Friedman connaît une première version en polonais et en yiddish dès 1945, suivie en 1946 d'une traduction en anglais sous le titre *This was Oswiecim* – chacune des versions enrichissant et complétant la précédente. On retrouve le même phénomène avec le recueil de témoignages d'enfants publié par Noé Grüss d'abord en Pologne puis dans une version yiddish dans une collection d'ouvrages consacrée au judaïsme polonais basée à Buenos Aires⁴⁰. La comparaison des variantes nombreuses qui existent entre les deux versions montre bien les contraintes politiques liées à la résidence en Pologne ainsi que la volonté de l'auteur de toucher un autre public en changeant de langue⁴¹.

Conclusion : du mépris de ces entreprises à leur redécouverte

Aussi surprenant que cela puisse paraître, ces entreprises précoces de collecte et ces publications pionnières sont rapidement tombées dans l'oubli et des auteurs comme Wulf, Friedman ou Kermisz ne sont le plus souvent cités dans les bibliographies que par souci d'exhaustivité lors de l'état des lieux des connaissances sur un sujet donné relatif au sort des Juifs durant la Seconde guerre mondiale. Par ailleurs, la place majeure des non-professionnels de l'Histoire au sein de ces commissions et centres de recherches eut pour conséquence de dévaluer – injustement – leur travail et même les auteurs reconnus comme de véritables historiens eurent beaucoup de mal à affirmer leur légitimité auprès des historiens qui n'étaient pas des rescapés eux-mêmes. Le parcours professionnel chaotique d'un Michal Borwicz en France, toujours à la marge des institutions académiques, en témoigne⁴². En outre, la plupart des travaux menés par ces commissions consistait en de la compilation de sources et de témoignages, ceux-ci étant assez peu analysés et synthétisés, ce qui a pu détourner les historiens de ces travaux pourtant pionniers.

Une autre raison pouvant expliquer le fait que ces entreprises aient été longtemps négligées tient à la nature de l'historiographie dominante qui s'impose au début des années 1950. En effet, suite aux grands procès comme celui de Nuremberg, les historiens constituent et étudient essentiellement les sources des exécuteurs, considérées comme plus fiables que les témoignages

⁴⁰ Voir illustrations 1, 2 et 3 représentant les couvertures de ces différentes éditions.

⁴¹ Cet exemple est étudié dans mon article : Audrey KICHELEWSKI et Judith LINDENBERG, « "Les enfants accusent"... », *op. cit.*, p. 33-50.

⁴² Voir la communication de Judith LYON-CAEN, « Michel Borwicz, historien des écrits des camps : savoirs visibles, expériences invisibles » lors de la journée d'études déjà évoquée, *L'histoire avant la mémoire...*, juin 2013.

des victimes⁴³. Paradoxalement, au moment même où l'attention des chercheurs et du grand public commença à se porter sur le témoin, débouchant notamment sur les grandes entreprises de collectes menées aux États-Unis, comme le projet des Archives Fortunoff à l'Université de Yale en 1981, la Shoah Visual History Foundation lancée en 1994 par Steven Spielberg après le succès de son film *La Liste de Schindler*, sans oublier les collectes menées par Yad Vahsem ou le United States Holocaust Memorial Museum de Washington, il a fallu encore de nombreuses années avant que ces entreprises pionnières ne soient réévaluées. En effet, alors même que le témoignage devenait une source de réflexion majeure dans les travaux des historiens de la Shoah et que les questions mémorielles tendaient à prendre le pas sur l'histoire dans les années 1990⁴⁴, on a eu l'impression que les témoins n'avaient pas du tout parlé au lendemain de la catastrophe, ce qui était bien évidemment faux. En effet, à la fin des années 1950, les commissions historiques juives et autres centres de documentation avaient collecté par moins de 18 000 témoignages écrits et rempli environ 8 000 questionnaires, ce qui apparaît comme d'autant plus remarquable étant données les conditions de dénuement technique et matériel de l'époque⁴⁵.

Depuis une vingtaine d'années cependant, on observe un regain d'intérêt pour ces opérations précoces de collectes de témoignages, redécouvertes à la faveur d'études sur l'immédiat après-guerre et la reconstruction de l'Europe d'une part⁴⁶, du développement d'une historiographie du rescapé et de sa capacité d'action (*agency*) dans cette Europe d'autre part⁴⁷. Le supposé « silence » des survivants a ainsi été battu en brèche par plusieurs études, tant sur le cas américain, israélien que français⁴⁸. C'est dans ce contexte que les chercheurs ont commencé à

⁴³ Sur le débat entre les sources des victimes, reléguées au rang de « mémoire » face aux sources des bourreaux, jugées, elles, « historiques », voir notamment Martin BROSZAT et Saul FRIEDLÄNDER, « A Controversy about the Historicisation of National Socialism », *Yad Vashem Studies*, vol. 19, 1988, p. 1-47.

⁴⁴ Parmi l'abondante littérature sur le rôle du témoignage et son lien à l'histoire, la mémoire et la représentation du passé, voir notamment Dominick LACAPRA, *History and Memory After Auschwitz*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1988.

⁴⁵ D'après Raul HILBERG, « I Was Not There », dans Berel LANG (dir.), *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes & Meier, 1988, p. 18.

⁴⁶ On peut citer l'imposant Tony JUDT, *Après-guerre : une histoire de l'Europe depuis 1945*, traduction française, Paris, Armand Colin, 2007 (éd. originale, 2005) ou le recueil d'articles de Frank BIESS et Robert G. MOELLER (dir.), *Histories of the Aftermath. The Legacies of the Second World War in Europe*, New York, Berghahn Books, 2010.

⁴⁷ Voir par exemple David BANKIER (dir.), *The Jews Are Coming Back. The Return of the Jews to Their Countries of Origin after WWII*, Jérusalem, Yad Vashem, 2005.

⁴⁸ Hasia DINER, *We Remember With Reverence and Love. American Jews and the Myth of Silence after the Holocaust, 1945-1962*, New York, New York University Press, 2009 ; Hanna YABLONKA, « The Myth of Holocaust Survivors' Silence: The Case of the Israeli Artists », dans Shmuel ALMOG, Daniel BLATMAN, DAVID Bankier et Dalia OFER (dir.), *The Holocaust: History and Memory. Essays Presented in Honor of Israel Gutman*, Jérusalem, Yad Vashem, 2001, p. 207-235.

s'intéresser au rôle des commissions historiques juives ainsi qu'à certains des membres fondateurs de ces entreprises⁴⁹. Ce n'est en effet qu'en faisant des œuvres produites par ces commissions de véritables objets de connaissance et d'investigation que l'on pourra comprendre pourquoi elles furent, dès leur parution, considérées comme atypiques et pourquoi, d'une certaine manière, dans le champ de l'historiographie, elles le sont restées⁵⁰. Et ce n'est qu'en étudiant de manière approfondie ces œuvres pionnières que l'on pourra au mieux saisir la place si particulière de l'historien-témoin des catastrophes dont il fut le contemporain.



Michal Borwicz le 18 septembre 1946 exhumant l'une des dix boîtes en fer blanc contenant les archives Ringelblum. Archives de l'Agence polonaise de presse, © PAP.

⁴⁹ Pour une étude comparée des commissions historiques et centres de documentation dans cinq pays d'Europe, voir L. JOCKUSCH, *Collect and Record*, *op. cit.* Il n'existe à ce jour qu'une seule biographie de l'un des membres de ces commissions : Klaus KEMPTER, *Joseph Wulf*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2013 mais Filip Friedman, Michel Borwicz, Szymon Datner ou encore Rachel Auerbach ont fait l'objet d'articles scientifiques. Nombreuses sont cependant les figures majeures qui attendent encore leur biographe.

⁵⁰ Nicolas BERG, « Joseph Wulf: A Forgotten Outsider Among Holocaust Scholars », dans D. BANKIER et D. MICHMAN (dir.), *Holocaust Historiography in Context...*, *op. cit.*, p. 168.

II.

AUTOUR D'UNE SOURCE

Louis de Beer : part de l'intime dans la correspondance
familiale d'un jeune administrateur au temps de Napoléon

*

Correspondance de Louis de Beer. Extraits choisis
1791-1813

*LOUIS DE BEER : PART DE L'INTIME DANS LA CORRESPONDANCE
FAMILIALE D'UN JEUNE ADMINISTRATEUR AU TEMPS DE
NAPOLÉON*

Juliette DELOYE

Louis de Beer est né à Ribeauvillé le 17 décembre 1777. Son père Guillaume, luthérien, est conseiller du duc Charles-Auguste de Deux-Ponts et sa mère Louise Chormann est la fille d'un conseiller à la chancellerie de Ribeauvillé. Après des études à Heidelberg puis à Colmar, durant lesquelles il montre un intérêt fervent pour les savoirs naturalistes¹, Louis de Beer est envoyé à Paris par son père en 1797². Bien qu'il en profite pour poursuivre son instruction, il doit avant tout s'occuper de négociations à propos des créances de son père. Lors de ses démarches, il rencontre un dénommé Pflieger³. Celui-ci le recommande à l'ambassadeur Alquier⁴, dont Louis devient alors le secrétaire, l'accompagnant à Munich, Madrid puis Naples. En 1805, il obtient le poste de secrétaire de l'ambassade de Naples ; en 1806 Talleyrand, qui est alors prince de Bénévent, nomme Louis de Beer gouverneur de sa principauté. Il y reste jusqu'à la chute de l'Empire en 1815, puis retourne à Ribeauvillé où il meurt prématurément en 1823, sans descendant direct.

La mobilité professionnelle et l'éloignement qu'elle suscite entre Louis de Beer et sa famille sont à l'origine de la correspondance familiale dont 185 lettres ont été conservées. La relation fils/père, les confidences amoureuses, la mélancolie éprouvée à la pensée de la province natale, l'influence des événements politiques sur le quotidien d'un individu, mais aussi la pratique de l'écriture des lettres elles-mêmes, sont autant de thèmes (parmi d'autres) que

¹ Il entretient une petite correspondance avec Jean Hermann, professeur à l'Université de Strasbourg. J.-M. BOURGEOIS, *Six lettres inédites du professeur Jean Hermann avec annotations*, Colmar, Imprimerie Decker, 1894.

² Auguste-Marie-Pierre INGOLD, « Les premières années de Louis de Beer, gouverneur de Bénévent (1777-1797) », *Revue Catholique d'Alsace*, vol. 42 et 43, Strasbourg, F.X. Le Roux et Cie, 1912 et 1913, p. 471-484.

³ Jean-Adam PFLIEGER (1744-1801), homme politique. Député du Tiers état, membre du club des Jacobins, élu à la Convention nationale, puis au conseil des Cinq-Cents jusqu'en 1798.

⁴ Charles-Jean-Marie ALQUIER (1752-1826). Avocat de formation, maire de La Rochelle en 1788 puis élu aux États Généraux par le Tiers état en 1789. Il siège à la Constituante, à la Convention, puis au Conseil des Anciens. Sa carrière d'ambassadeur commence en 1798, lorsqu'il est chargé d'affaires à Munich auprès de l'Électeur de Bavière.

la correspondance de Louis de Beer permet d'interroger. Peut-on la qualifier de source de l'intime ? Cette question nécessite de construire la notion d'intime comme objet d'étude puis d'interroger la place de l'intime dans la correspondance familiale, lieu, *a priori*, de règles, de retenue et de conventions⁵.

L'intime, objet d'étude pour l'historien dix-huitiémiste

L'histoire de l'intime est un domaine de recherche particulier pour l'historien dix-huitiémiste. Au premier abord, cet objet paraît plus « évident » pour le XIX^e siècle, avec le mouvement romantique, la naissance des sciences de l'homme, la revendication du suffrage universel ou encore la diffusion du journal intime. Il suffit de passer quelque temps dans un dépôt d'archives à la recherche d'écrits considérés comme « intimes » pour se rendre compte qu'ils sont nombreux pour le XIX^e siècle et rares pour le précédent, et pas seulement pour des raisons liées à la conservation.

Tentative de définition

Intime ou intimité ? Intimité désigne une sphère intime, entendue comme espace concret ou, plus souvent, abstrait, mental (de la même manière que l'on désigne la sphère publique, la sphère privée). Elle est une « dimension redoublée de l'espace privé physique [...] ou psychologique [...] »⁶. Intime est quant à lui un concept, plus large, qui désigne ce qui appartient à l'individu en propre, comme son secret. Il peut désigner un lieu, une atmosphère, un écrit, une personne ou un lien entre des personnes. Il touche aussi bien à l'ordinaire qu'à « l'extra-ordinaire » : « L'intime, ce sont les grandes douleurs et les secrets tragiques et inavouables, mais c'est aussi le menu train-train du quotidien avec ces mille petits riens⁷ [...] ». Il est un objet complexe dont les contours ont évolué au fil du temps et dont les significations se recouvrent parfois. Étymologiquement (du latin *intimus*, superlatif de *interior*), intime signifie « ce qui est le plus en dedans, au fond ». Au XVI^e siècle, l'adjectif désigne la vie intérieure, généralement secrète, d'une personne. Le substantif est employé pour désigner un ami très cher puis « ce qu'il y a de plus profond » (notamment par rapport à Dieu). Au XVIII^e siècle, on relève une application aux écrits autobiographiques qui ne sont généralement pas

⁵ Le présent article constitue l'un des prolegomènes à notre recherche sur les lettres de Louis de Beer : Juliette DELOYE, *Écriture de soi et construction de l'identité : la correspondance familiale de Louis de Beer (1777-1823)*, Mémoire de M1, Université de Strasbourg, 2014, travail mené sous la direction d'Isabelle LABOULAIS, que nous tenons à remercier vivement pour ses conseils.

⁶ « Intimité », dans Christian GODIN, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard, 2004, *ad vocem*.

⁷ Pierre-Jean DUFIEF (dir.), *Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 11.

destinés à la publication⁸. Au siècle suivant, son usage dans le domaine de la vie privée, restreinte à l'individu ou au couple, prend de l'ampleur. L'intime désigne alors la vie sentimentale ou sexuelle de quelqu'un.

Si la sphère intime marque une séparation avec la sphère publique, la question des seuils fait débat. Pour le XIX^e siècle, trois historiens la délimitent d'autant de manières. Selon Alain Corbin, l'intime est « le privé du privé⁹ », l'individu face à lui-même. Pour Anne-Claire Rebreyend¹⁰, il désigne les liens amoureux et/ou sexuels entre les individus. Enfin, la définition de Philippe Ariès contraste fortement avec celle de Corbin, puisqu'il estime que la famille, donc un groupe, en tant que centre de l'espace privé¹¹, est l'intime même. Ces différentes définitions invitent à se représenter la sphère intime sous forme de cercles concentriques, et ce schéma peut être adapté aux écrits intimes.

L'écrit pour soi constitue le plus petit cercle, l'écrit intime par excellence. Quant aux écrits épistolaires, leur cas est plus compliqué. D'aucuns avancent qu'ils ne sont pas le lieu de l'expression intime. Nous reviendrons sur la question du contenu. En termes de réception, une lettre a toujours au moins un destinataire, elle circule parfois de mains en mains dans une famille, à la demande ou non du destinataire, et peut être lue à haute voix par un membre de la famille aux autres : « Pour ne pas répéter les choses, lis avant de les remettre, mes lettres à Papa et à Henriette [...] » (Correspondance de Louis de Beer, Lettre 13). Une lettre de ce type est-elle publique ? Ou bien s'adresse-t-elle à une sphère intime élargie ? Cela nécessite de questionner la famille comme espace public ou privé¹². Certains passages des lettres de Louis de Beer contredisent la définition de la famille comme sphère privée : « même les autres membres de ma famille formeraient *Public* dans cette circonstance » (Lettre 16. C'est l'auteur qui souligne). Il semble que garder par devers soi une lettre reçue constitue l'exception. Sinon, pourquoi l'auteur préciserait-il que la lettre ne doit pas circuler ? : « Cette lettre, mon cher papa, sera pour vous seul si vous le permettez. » (Lettre 16). Pierre-Yves Beaurepaire et Dominique Taurisson se demandent si un des intérêts majeurs des écrits personnels, lettres incluses, n'est pas précisément qu'ils mettent en cause les limites de la sphère privée et de l'espace public¹³, et donc *a fortiori* celles de la sphère intime.

⁸ *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain REY, 1992, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, *ad vocem*.

⁹ Alain CORBIN, *Historien du sensible. Entretiens avec Gilles Heuré*, Paris, La Découverte, 2000, p. 142.

¹⁰ Anne-Claire REBREYEND, *Intimités amoureuses, France, 1920-1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.

¹¹ Philippe ARIÈS et Georges DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée*, tome 3, Paris, Seuil, 1999, p. 8.

¹² Cf. le développement à ce sujet dans notre mémoire de M1, *op. cit.*, p. 17-22.

¹³ Pierre-Yves BEAUREPAIRE et Dominique TAURISSON (dir.), *Les Ego-documents à l'heure de l'électronique. Nouvelles approches des espaces et réseaux relationnels*, Montpellier, Publications Montpellier III-Université Paul Valéry, 2003, p. 15.

Si l'intime est un objet mouvant, qu'est-ce que l'histoire de l'intime ? L'amour, la sexualité, l'amitié, les sentiments, l'imaginaire, le corps, certains objets, certains espaces, des traces laissées dans les textes sont autant d'objets parmi d'autres pouvant relever de cette histoire¹⁴. Elle ne peut concerner que ceux qui ont laissé des témoignages, des traces de leurs sentiments. Mais quelles traces, si l'intime est ce qui est indicible, enfoui¹⁵, « secret¹⁶ » ? Comment faire l'histoire de ce qui est tu, de ce qui ne peut pas être dit, ou qu'à demi-mot ? Roger Chartier invite poétiquement l'historien à « reconnaître sous les mots obligés les battements des cœurs¹⁷ » ; Georges Duby propose de « lâcher la bride » à l'imagination « plus généreusement que sur d'autres terrains de la recherche historique¹⁸ ». L'historien doit toutefois prendre garde à ne pas « surestimer ce qu'il a lui-même éprouvé¹⁹ », sa conception de l'intime n'étant pas la même que celle d'un individu du XVIII^e siècle.

Le dix-huitième siècle et l'intime

« Le fait semble acquis : le XVIII^e siècle aurait inventé l'intime », déclare Jean-Marie Goulemot²⁰. Il est presque impossible de dater la « naissance » de l'intimité. En revanche, on peut parler de son « invention » (action de trouver, de découvrir) culturelle et sociale²¹, car le XVIII^e siècle est le moment d'une prise de conscience par l'individu de son identité, donc de sa sphère intime, et d'un ensemble de pratiques obéissant à sa seule autorité, échappant au contrôle de l'institution²². C'est davantage la prise de conscience et l'expression de l'intimité que sa réalité qui sont nouvelles. Cette dernière est toutefois liée, selon Habermas, à la construction de « l'espace public ²³ » : à

¹⁴ Anne-Claire REBREYEND, « Intime », dans Christian DELPORTE, Jean-Yves MOLLIER et Jean-François SIRINELLI, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, *ad vocem*.

¹⁵ A.-C. REBREYEND, *Intimités amoureuses...*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité, tome 1*, cité par A.-C. REBREYEND, *Intimités amoureuses...*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷ Roger CHARTIER, « Préface » à Cécile DAUPHIN, Pierrette LEBRUN-PEZERAT et Danièle POUBLAN (dir.), *Ces bonnes lettres. Une correspondance familiale au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 13.

¹⁸ Georges DUBY, *Amour et sexualité en Occident*, Paris, Seuil, 1991, cité par A.-C. REBREYEND, *Intimités amoureuses...*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹ A. CORBIN, *Historien du sensible...*, *op. cit.*, p. 153.

²⁰ Jean-Marie GOULEMOT, « Tensions et contradictions de l'intime dans la pratique des Lumières », dans Benoît MELANÇON (dir.), *L'invention de l'intimité au siècle des Lumières*, Nanterre, Centre des Sciences de littérature, 1995, p. 10. Catriona Seth parle de « fabrique » de l'intime : Catriona SETH, *La Fabrique de l'intime. Mémoires et journaux de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2013.

²¹ La sphère privée n'est reconnue juridiquement qu'au XIX^e siècle.

²² J.-M. GOULEMOT, « Tensions et contradictions de l'intime... », *op. cit.*, p. 10.

²³ Jürgen HABERMAS, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. fr., Paris, Payot, 1978 (1^{ère} édition 1962).

partir du XVIII^e siècle, le domaine de la vie privée se transforme, face à l'autorité royale, en un domaine de publicité critique. Parallèlement, certains individus ressentent le besoin de créer un nouveau domaine de l'intime.

L'invention de l'intimité suppose l'émergence de l'individu, dont on prétend habituellement qu'elle s'est opérée pendant la première moitié du XIX^e siècle. Mais les médiévistes avancent des éléments essentiels pour soutenir qu'elle aurait débuté au Moyen Âge, avec l'existence de textes déjà autobiographiques ou la diffusion de portraits²⁴. Pascal Brioist estime quant à lui que la promotion de l'individu est visible dès la Renaissance où des objets, des espaces traduisent une émancipation de l'individu par rapport aux liens communautaires. Au XVII^e siècle, si pour Pascal « le moi est haïssable²⁵ », Locke définit une nouvelle forme de conscience, désormais laïque : la conscience d'exister de l'individu qui ne se fond plus dans une communauté²⁶. Le XVIII^e siècle est souvent présenté comme le moment d'un passage d'une société holiste, qui subordonne ses membres à l'intérêt de la société, à une société individualiste, qui met au premier plan les intérêts particuliers de l'individu²⁷. Ce schéma peut être nuancé, car la distinction société traditionnelle/société moderne semble discutable, la seconde n'étant pas l'image inversée de la première et les deux ne s'opposant pas en tout point²⁸.

Il est donc délicat de dater avec certitude le début du processus d'émergence de l'individu. On peut cependant estimer qu'au milieu du XVIII^e siècle, un changement s'opère dans la conscience que l'on a de soi-même et de sa place dans le monde²⁹. La sphère intime apparaît comme l'effet d'une contradiction croissante avec la sphère publique. Le geste d'écriture des *Confessions* de Jean-Jacques en atteste. Rousseau cherche à dévoiler son intérieur tel que, jusque-là, Dieu seul a pu le voir et tel que ses contemporains l'ont méconnu. L'impossibilité de faire coïncider sa réalité intime propre avec l'opinion aura rendu nécessaire la confession et sa publication³⁰. C'est le paradoxe de l'intimité au XVIII^e siècle : elle se trouve dévoilée, exhibée dans la littérature. En même temps que ce siècle proclame la réalité de l'intime, son droit au secret, il l'exhibe. L'intimité cachée, tant qu'elle est interdite de littérature ou de discours, n'a pas de réalité ; sa publicité est la preuve de son existence. Ce paradoxe serait à l'image des contradictions du siècle, qui en même temps qu'il affirme l'individu, ne cesse d'en référer à la communauté.

²⁴ François-Joseph RUGGIU, « Les notions d' "identité", d' "individu" et de "self" et leur utilisation en histoire sociale », dans Marc BELISSA, Anna BELLAVITIS, Monique COTTRET *et alii* (dir.), *Identités, appartenances, revendications identitaires*, Paris, Nolin, 2005, p. 401.

²⁵ Blaise PASCAL, « Fragment 509 », *Pensées*, éd. Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1977, p. 351.

²⁶ John LOCKE, *Identité et différence. L'invention de la conscience*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

²⁷ Louis DUMONT, *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*, Paris, Gallimard, 1979.

²⁸ F.-J. RUGGIU, « Les notions... », *op. cit.*, p. 398-400.

²⁹ Benoît MELANÇON, « Avant-propos », dans ID. (dir.), *L'invention de l'intimité...*, *op. cit.*, p. 6.

³⁰ Michel CONDÉ, « Marianne intime », dans *ibid.*, p. 23.

Le statut de l'intime au XVIII^e siècle est donc contradictoire : en l'exhibant, on l'inscrit dans un échange social qui en est *a priori* la négation³¹. Au XIX^e siècle, l'intime sera devenu une thématique essentielle de la littérature³². Habermas remarque qu'à partir de sa propre expérience de l'intimité vécue, le lecteur appréhende l'intimité fictionnelle ; dans l'autre sens, il s'identifie et répète les relations privées que la littérature esquisse. C'est pour mieux vivre ensuite son intimité éprouvée qu'il s'exerce d'abord grâce à la fiction³³. On peut se demander dans quelle mesure la littérature a influencé les pratiques de l'écrit. L'exhibition de l'intime dans la littérature est corrélative de la littérature autographe, qui témoigne d'un rapport étroit entre lecture, écriture et connaissance de soi. Ce phénomène, qui vise à se connaître mieux soi-même par l'écriture, n'est pas limité aux élites littéraires mais touche une population qui sait de plus en plus écrire : c'est ainsi que les écrits du for privé³⁴ se multiplient.

La correspondance familiale et l'intime

Les premières définitions des écrits du for privé³⁵ en excluaient la correspondance, ce qui est révélateur des limites présentées par cette catégorie³⁶. Selon nous, les écrits du for privé ne se définissent uniformément ni par leur contenu, ni par leur réception, ni par leur lieu de production, ni par le moment de leur rédaction par rapport au moment de l'action, ni par leur(s) auteur(s). L'action consciente d'un scripteur qui prend la plume en son nom et procède à l'écriture d'un texte à la première personne ayant par conséquent pour objet principal, de manière plus ou moins évidente, sa propre vie, est le seul attribut qui nous apparaît commun à tous ces écrits (même s'il existe des contre-exemples). La correspondance y a donc pleinement sa place. En outre, l'argument selon lequel elle serait uniquement le lieu de conventions et de conformisme doit être nuancé. La créativité individuelle, les confidences bien personnelles y sont présentes.

³¹ J.-M. GOULEMOT, « Tensions et contradictions de l'intime... », *op. cit.*, p. 14-16.

³² *Ibid.*, p. 18

³³ J. HABERMAS, *L'Espace public...*, *op. cit.*, p. 60.

³⁴ Écrits du for privé, écritures du moi, ego-documents..., les termes abondent pour désigner les écritures du moi. Il est difficile de réunir sous un seul terme des textes aussi différents qu'un livre de comptes et une autobiographie par exemple. Voir à ce sujet les réflexions d'Antoine LILTI, « À la recherche du moi ? Les écrits à la première personne en France au XVIII^e siècle », dans Renato PASTA (dir.), *Scrittura dell'io tra pubblico e privato*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2009, p. 3-20.

³⁵ L'expression a été forgée par Madeleine Foisil au milieu des années 1980 dans le troisième tome de *l'Histoire de la vie privée* (dir. par Philippe Ariès et Georges Duby). En 2003, le groupe de recherche « Les écrits du for privé en France de la fin du Moyen Âge à 1914 » (dir. par Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu) exclut lui aussi la correspondance des écrits du for privé.

³⁶ Voir notre développement à ce sujet dans notre mémoire de M1, *op. cit.*, p. 33-38.

Qu'est-ce qu'une lettre intime ?

Peut-on qualifier d'intime une lettre d'un fils à son père qui aborde seulement des affaires diplomatiques ? Le contenu est d'ordre officiel. Toutefois, la lettre n'est pas exempte de toute marque du privé, par exemple dans le vocatif du début de la lettre ou dans les formules finales, le destinataire étant bien une personne privée, voire un intime. Contenu et réception sont évidemment étroitement imbriqués. Il existe une tension entre l'officiel et le privé, voire entre l'officiel et le public : en fonction de la distinction privé/public que l'on adopte, une lettre extraite d'une correspondance familiale pourra être considérée comme privée ou publique du point de vue de sa réception, et avoir une dimension officielle par son contenu. La principale tension qui apparaît dès lors que l'on essaie de distinguer par le contenu une lettre officielle d'une lettre intime, est celle qui oppose les conventions et les contraintes d'un côté, à la créativité, l'improvisation, la spontanéité et la singularité des individus, caractérisée notamment par l'expression des sentiments, de l'autre. L'acte même de mise à l'écrit fait de la lettre un lieu d'invention. Elle offre une structure vide, que chacun peut remplir à sa façon, et elle est ainsi très variable d'un individu à l'autre. Cependant, le code socio-culturel de civilité, en vigueur au moment de l'écriture, est à respecter, comme l'indique la prolifération des secrétaires sous l'Ancien Régime puis des manuels épistolaires³⁷. Dans le cas d'une correspondance familiale aussi, un rituel et des règles propres à la famille sont à observer³⁸ ; la lettre familiale ne saurait s'inscrire uniquement du côté de la créativité et de la spontanéité. La caractériser comme intime ou privée ne relève pas de l'évidence. La proximité des interlocuteurs n'élimine pas toute convention : il y a un rang à tenir, même dans le cercle familial.

Les obstacles à l'expression de l'intimité dans la correspondance familiale

Au premier abord, considérer que la correspondance familiale est le lieu de l'épanchement intime peut être paradoxal. Son but est plutôt d'assurer la cohérence et les intérêts du groupe familial que de mettre en valeur la singularité du scripteur. Les lettres répondent à une nécessité : elles sont écrites pour la gestion des ménages, pour nourrir les réseaux³⁹, pour combler l'absence et maintenir l'existence en tant que famille de la famille dispersée. Mireille Bossis parle de « handicap » de la lettre qui, par son « évidence

³⁷ Mireille BOSSIS, « La place nécessaire de l'épistolaire dans les écrits du for privé », dans Jean-Pierre BARDET et François-Joseph RUGGIU (dir.), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 75-77.

³⁸ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN (dir.), *Ces bonnes lettres...*, *op. cit.*, 1995, p. 17-25.

³⁹ Voir à ce sujet Pierre-Yves BEAUREPAIRE (dir.), *La plume et la toile. Pouvoirs et réseaux de correspondance dans l'Europe des Lumières*, Arras, Artois Presses Université (collection « Histoire »), 2002.

informative » et sa « banalité instrumentale », relève davantage de la corvée que de l'exercice de créativité⁴⁰. En outre, les lettres d'une correspondance familiale contrarient le tête-à-tête propice à la confiance. Elles peuvent être écrites à plusieurs mains, lues à plusieurs voix, recopiées, transmises, publiées, dans un va-et-vient consensuel entre l'individu et le groupe. Elles ne sont pas considérées comme une propriété privée appartenant à un individu en propre⁴¹. Or, les conditions de réception des lettres influent sur leurs contenus. On n'écrit pas de la même façon à son destinataire particulier quand on sait – ou suppose – que la lettre va être transmise ou lue à plusieurs personnes. Il arrive presque toujours que des tierces personnes soient mentionnées dans une lettre, notamment lors de commissions à faire ou à dire : « Je suis enchanté que Mina soit heureuse, elle est si bonne. Donne-lui ce petit billet. [...] Papa a 100 francs à moi. Je le prie de te les remettre. [...] Dis à Henriette que je lui écrirai ainsi qu'à Parade. » (Lettre 19). Il existe donc une tension entre la visée collective des lettres et l'aspiration au tête-à-tête.

Faut-il pousser le raisonnement, jusqu'à dire que le tête-à-tête exclut l'intime ? C'est peu pertinent selon nous, car alors à ce compte, il n'y aurait point du tout d'écrit intime. Tout écrit a nécessairement en fait un destinataire ou du moins postule un lecteur, même si celui-ci n'est pas précisé (mémoire, autobiographie) ou qu'il n'est autre que l'auteur lui-même, éloigné dans le temps (journal intime). Martine Reid a montré que, dans un écrit comme le journal intime, où « l'autre » est *a priori* absent, l'auteur le « crée ». Le langage ne peut pas ne pas simuler l'autre, par exemple en l'appelant. Martine Reid remarque ainsi des occurrences nombreuses de la deuxième personne dans le journal intime⁴².

Les lieux de l'intime, l'intime en creux

On observe ainsi des tensions ou des compromis entre le social et l'individuel, le public et le privé, ou le privé et l'intime dans la correspondance familiale. Or c'est précisément en creux, et en prenant « la banalité au sérieux⁴³ », que l'expression de l'intimité peut y être décelée. Ni les émotions, ni les confidences personnelles ne sont absentes de cette correspondance familiale. Elles y sont euphémisées, dissimulées derrière les conventions, par un « langage qui ose peu » et une « sociabilité qui demande beaucoup⁴⁴ » : « Il

⁴⁰ M. BOSSIS, « La place nécessaire de l'épistolaire... », *op. cit.*, p. 63.

⁴¹ Amanda VICKERY, « "S'il vous plaît, brûlez cela afin qu'aucun œil mortel ne puisse le voir" : les secrets des sources féminines », dans J.-P. BARDET et F.-J. RUGGIU (dir.), *Au plus près du secret des cœurs ?...*, *op. cit.*, p. 43-62.

⁴² Martine REID, « Écriture intime et destinataire », dans Mirelle BOSSIS et Charles A. PORTER (dir.), *L'épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, p. 23.

⁴³ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN (dir.), *Ces bonnes lettres...*, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁴ Roger CHARTIER, « Préface » à *ibid.*, p. 13.

me reste mille pardons à vous demander, ainsi qu'à maman, d'avoir autant tardé à vous parler de cela ; j'ai eu un peu de mauvaise honte [...] » (Lettre 9).

L'expression de l'intimité est fondée sur un principe de confiance – elle ne doit *a priori* pas être révélée à autrui –, parfois explicité, parfois non. Entre intentionnalité affirmée et présence de l'implicite, une lettre dit quoi qu'il en soit toujours plus qu'elle ne prétend⁴⁵. L'implicite est un lieu de l'intime : « Ne parle pas de mon indisposition tu sais pourquoi. » (Lettre 2). Cette courte phrase de Louis à son frère condense, par le biais de l'implicite, un double secret : la confiance doit être tenue secrète pour une raison elle-même secrète. L'indisposition de Louis fait ici l'objet d'une confiance de frère à frère, qui ne doit pas être divulguée à autrui ; cette confiance peut tout de même s'écrire et de fait, elle est écrite. En revanche, la raison pour laquelle elle doit être tenue secrète est tue, alors même qu'elle est connue des deux protagonistes. C'est le signe redoublé de l'intimité, au sens de relation étroite, entre deux frères qui n'ont pas besoin de s'exprimer explicitement pour se comprendre et se préservent ainsi d'un tiers lecteur potentiel.

Il revient ainsi à l'historien d'essayer de déceler ce qui est dit en creux, à l'aide de la confrontation avec d'autres lettres de la correspondance par exemple. Une lettre ne doit pas être étudiée seule, mais située dans les interlocutions qui la précèdent et la suivent⁴⁶. Elle est le maillon d'une chaîne et suppose l'existence d'autres énoncés auxquels le sien se rattache⁴⁷. De même que l'implicite, l'évidence informative, le quotidien banal, en un mot ce que Roger Chartier appelle l'épistolarité « sans qualité », sont à décrypter⁴⁸. Les lieux de la « mise en scène épistolaire⁴⁹ », lieux apparents de la convention et de la banalité, tels que le vocatif du début ou la formule finale, s'ils ne sont pas à surinterpréter, peuvent être l'acmé de l'expression affective⁵⁰. On peut prendre exemple sur Arlette Farge qui saisit l'intime dans l'archive judiciaire et qui, dans « les incidents plus qu'ordinaires, les personnages communs », traque les singularités, les « éclats de vie, intenses et contradictoires, [...] toujours complexes, pour tirer d'eux le maximum de sens⁵¹ ».

⁴⁵ M. BOSSIS, « La place nécessaire de l'épistolaire... », *op. cit.*, p. 75.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁷ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN (dir.), *Ces bonnes lettres...*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁸ R. CHARTIER, « Préface » à *ibid.*, p. 11.

⁴⁹ L'expression est empruntée à Cécile DAUPHIN dans Françoise MIRGUET, Paul SERVAIS et Laurence Van YPERSELE (dir.), *La lettre et l'intime. L'émergence d'une expression du for intérieur dans les correspondances privées*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, p. 21.

⁵⁰ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN (dir.), *Ces bonnes lettres...*, *op. cit.*, p. 112.

⁵¹ Arlette FARGE, *Le goût de l'archive*, Paris, Points Seuil, 1989, p. 97-98.

Peut-on vraiment traquer l'intime ?

Si l'intime n'est pas absent de la correspondance familiale, il est d'autant plus difficile à cerner et à étudier qu'il n'y pas de définition précise de la notion. L'intime apparaît comme un « domaine-limite » de l'historien, ce qui nous invite à beaucoup de prudence quant à la possibilité de le traquer.

Le prétendu « droit au secret » de l'intime peut être pris à contrepied, si l'on nuance l'idée que l'intime est forcément ce qui n'est pas dit. Certains sujets ne sont pas abordés, par pudeur. D'autres qui peuvent nous paraître pudiques ne sont pas nécessairement de l'ordre de la confession pour leur auteur et sont évoqués. Si Louis de Beer expose ses sentiments pour Manuella, c'est probablement parce que le choix d'une future épouse est lié à l'intérêt de la famille, comme le montre la juxtaposition de l'expression des sentiments et de la situation sociale du père de la bien-aimée : « Depuis plusieurs mois, j'ai été accueilli dans la maison du Cito. Cordiglia, Commissaire général des Relations Commerciales de la Rép. de Gênes à Naples. J'aime beaucoup une des demoiselles Cordiglia, et j'en suis aimé. Elle est belle et bonne, et il m'est impossible de renoncer aux sentiments que je lui ai voués. Son père est un négociant, très riche encore, malgré les pertes considérables qu'il a éprouvées dans la révolution de Naples. Sa fortune va de jour en jour en s'augmentant. » (Lettre 9).

Lettre 11, Louis demande à son père, à propos de son futur mariage potentiel, « de ne point parler encore de tout cela », car il craint « les mauvais plaisants dans les affaires manquées. » Son honneur et sa réputation sont en jeu, plus que le dévoilement de son intimité. De même, il craint les lettres ouvertes pour ce qu'elles pourraient révéler à autrui sur les affaires de sa famille, qui ont davantage trait au patrimoine et aux finances qu'aux mouvements de l'âme : « soyez même réservé quant [aux lettres] de nos affaires de famille que vous ne voulez pas que tout le monde sache ; car toutes les lettres, sans exception aucune, sont ouvertes dans ce pays exécrationnel » (Lettre 4).

Partir en quête d'une définition de l'intime, comme nous l'avons fait dans les pages qui précèdent, n'est certes pas un effort inutile : où l'on aura constaté combien cette définition est variable, chez les historiens, et combien les frontières de l'intime, du point de vue des hommes au tournant du XVIII^e siècle, étaient de fait mouvantes, en perpétuel réajustement. Dès lors, la prudence nous incite à mener la réflexion, non pas tant sur la base d'une définition théorique, qu'en partant des objets mêmes que nous offre la correspondance⁵². Or celle-ci, fréquemment, se révèle être son propre sujet : « Nos lettres se croisent, à ce qu'il me paraît : tu n'as pas reçu ma dernière je crois. Du moins pas un mot dans la tienne ne l'indique. Il faudra pour l'ordre

⁵² Soit le travail auquel nous nous consacrons actuellement en détail, dans le cadre de notre M2.

de la correspondance commencer les lettres par un j'ai reçu [...] » (Lettre 3). D'une certaine façon, la matière essentielle de l'échange épistolaire est l'écriture des lettres elles-mêmes⁵³. Le chercheur est souvent tenté de faire perdre à l'épistolaire sa qualité d'objet d'étude spécifique pour le transformer en moyen destiné à éclairer un autre objet qui apparaît plus concret. Or l'étude de la pratique épistolaire, de la mise en scène de l'auteur en tant qu'auteur, dans ses lettres, permet de traquer, si ce n'est l'intime, du moins la singularité du scripteur.

La notion de « stratégie⁵⁴ », si on l'utilise avec les précautions nécessaires, est pertinente pour questionner l'écriture épistolaire. Non pas pour faire de la correspondance familiale un espace dominé par des « logiques établies⁵⁵ » auxquelles les épistoliers devraient se soumettre et que le chercheur se contenterait de dévoiler, mais pour faire apparaître la singularité du scripteur en repérant ses choix et ses contraintes. L'impression d'intimité sans artifice, de dévoilement franc, peut être feinte et, par là même, permettre à l'historien d'interroger le texte sur l'identité de l'auteur. « Permits-moi de te parler franchement », écrit Louis à son frère le 13 mai 1809 (Lettre 19), avant d'émettre pour la première fois de la correspondance des sentiments négatifs au sujet de son beau-frère Parade. Peut-on vraiment savoir quand Louis de Beer est franc ? Si, selon Alain Corbin⁵⁶, ce qui est écrit a bien été éprouvé, encore faut-il savoir ce que Louis de Beer mettait derrière l'adverbe « franchement ». Était-il hypocrite quand il disait qu'il appréciait beaucoup Parade ? Ou bien cet accès de franchise n'est-il que l'expression d'un sentiment éprouvé suite à une cause directe, la mort de son père, qui fait de Parade un concurrent à l'héritage ? Préciser que l'on parle « franchement » relève bien d'une stratégie d'écriture, qui rend le destinataire attentif et disposé à croire ce qu'il lit.

La correspondance familiale offre enfin un avantage : un même fait peut être écrit à plusieurs personnes dans des lettres différentes. Leur confrontation permet d'observer comment et dans quel but différents discours étaient utilisés.

La mise en scène de l'auteur dans les lettres invite l'historien à les considérer comme des autoportraits. Contrairement au diariste, mais comme le mémorialiste (sans son regard rétrospectif), l'épistolier confère une unité au désordre ou au hasard des événements. Ainsi s'élabore l'autoportrait. La

⁵³ R. CHARTIER, « Préface » à C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN (dir.), *Ces bonnes lettres...*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ Dinah RIBARD et Nicolas SCHAPIRA (dir.), *On ne peut pas tout réduire à des stratégies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

⁵⁵ L'expression est de Jean-Luc CHAPPEY. Nous nous inspirons de ses réflexions sur les savants pendant la Révolution dans l'article « Nouveaux regards sur les "girouettes". Écritures et stratégies intellectuelles en Révolution », dans *ibid.*, p. 44-45.

⁵⁶ Alain CORBIN, « Conclusion » à la journée d'études de l'École doctorale d'histoire organisée par Maité Bouyssy, « L'émotion en politique », *Hypothèses*, n° 4, 2001/1, p. 361-365.

relation entre la lettre et son auteur conduit aussi à parler de « personnage épistolaire » pour désigner l'épistolier. Si, dès lors que le « moi » est exprimé, il est mis en scène, alors c'est bien en personnage que l'auteur apparaît dans ses lettres. Il se constitue dans le choix d'un ton, d'un registre, dans des récurrences thématiques⁵⁷, en fonction du destinataire aussi, qui se fait spectateur, public bien que personne *a priori* intime : « Notre pauvre père était non seulement l'objet de ma vive tendresse, il était mon soutien dans ma carrière, mon public [...] » (Lettre 18). Mobilisée avec prudence, la psychanalyse peut fournir des outils intéressants pour questionner le va-et-vient entre l'épistolier et sa lettre. L'épistolier travaille sa lettre autant que sa lettre le travaille⁵⁸. Le passage à l'écrit fait opérer à l'épistolier une descente en soi. Par le geste même d'écriture, la lettre agit sur celui qui l'envoie, comme elle agit, par la lecture, sur celui qui la reçoit. Quand on écrit, on lit forcément ce que l'on écrit, enseigne Sénèque⁵⁹. Poser la question de la réflexivité induite par le passage à l'écrit paraît tout aussi intéressant et plus prudent, que celle de l'intime. La mise en abyme que constitue la représentation, dans la lettre, de l'épistolier en train d'écrire, serait le portrait du personnage épistolaire par l'épistolier et, en quelque sorte, l'apothéose de l'existence du personnage épistolaire.

L'évocation de l'autre appartient également à la mise en scène de soi. Comme s'il était plus facile de connaître l'autre que soi, l'écriture épistolaire commence par prendre en compte l'identité du correspondant⁶⁰. L'autre apparaît comme un auxiliaire sur lequel on s'appuie pour parler de soi : l'épistolier évoque systématiquement le destinataire, dans un besoin de se figurer qu'il est en présence de celui qui le lira⁶¹, comme si, sans cela, il lui était impossible d'exprimer ses sentiments. Évoquer l'autre est aussi un moyen de se situer par rapport à lui : « La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste », écrit Beneviste⁶². Ainsi Lettre 2, alors que Louis écrit à son frère pour le conseiller, il en profite pour parler de lui par contraste : « Cependant, et je t'en félicite, ta catastrophe n'a pas été aussi terrible. Seulement du rang d'ambassadeur te voilà redevenu charlot le ribeuvillain et rien de plus. Cherche un remède à cela dans ta philosophie et tout sera bon. Moi fier parisien je ne suis pas aussi content que toi ; je suis si

⁵⁷ Bernard BEUGNOT, « De l'invention épistolaire : à la manière de soi », dans Mireille BOSSIS (dir.), *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Éditions Kimé, 1994, p. 34.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁹ Michel FOUCAULT, « L'écriture de soi », *Corps écrit*, n° 5, février 1983, p. 3-23, repris dans *Dits et Écrits*, tome 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 423.

⁶⁰ Thierry POYET, « Sincérité, contradiction et composition d'identités dans la correspondance de Flaubert », dans Pierre-Jean DUFIEF (dir.), *Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal* (actes du colloque de Brest, 23-25 octobre 1997), Paris, Honoré Champion, 2000, p. 50.

⁶¹ C. DAUPHIN, P. LEBRUN-PEZERAT et D. POUBLAN (dir.), *Ces bonnes lettres...*, *op. cit.*, p. 102.

⁶² Grammaire français (1902-1976), cité par M. REID, *L'épistolarité à travers les siècles...*, *op. cit.*, p. 23.

dégoûté de n'avoir réussi en rien, de ne pas même voir la possibilité de faire de moi quelque chose, que j'en conserverai le Spleen en *sacula saeculorum* ». La présence de l'autre dans la lettre a pu amener des chercheurs à affirmer que l'adresse n'était que simulée et qu'en réalité, la correspondance retournait son message à celui qui en avait été le destinataire : « La lettre, si hypocritement adressée à autrui se complaît avant tout dans le culte du moi. Rien de plus fortement subjectif, de plus insidieusement complaisant même que l'épistolaire où l'autre est mon miroir : je ne lui écris que pour mieux me lire, mieux m'identifier à moi-même⁶³ ». Prendre l'autre comme un miroir, c'est lui conférer le pouvoir de nous renvoyer une certaine image de nous-même. Ainsi, l'épistolier n'est jamais présent de la même manière dans ses lettres en fonction de celui qui, le temps de la lettre, est son miroir : le destinataire.

La correspondance familiale, si elle est régie par de nombreuses règles, laisse tout de même une place aux confidences et offre un accès aux sentiments, aux émotions du scripteur. La richesse de la correspondance de Louis de Beer invite à la considérer comme un tout et non à isoler « l'intime », qui semble presque insaisissable, faute de définition stable, définitive de la notion. Cependant, grâce à l'imbrication étroite entre écriture de soi et identité, la correspondance prise dans son ensemble permet de saisir l'évolution d'une identité, unique mais diversifiée, ainsi qu'une singularité. Si chercher à connaître ce qu'il y a de plus profond chez l'individu revient à peu près à courir après des chimères, on peut trouver dans les lettres le caractère unique d'un individu, « les écarts [qu'il] construit avec la norme », « préservant ses libertés et défendant ses autonomies⁶⁴ ».

*

⁶³ Alain BUISINE à propos de la correspondance de Proust, cité par M. REID, « Écriture intime et destinataire », dans *ibid.*, p. 24.

⁶⁴ A. FARGE, *Le goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 113.

Avertissement concernant les principes de transcription

Nous proposons une version modernisée du texte assortie de notes de bas de page qui permettent de contextualiser, voire d'expliciter les propos de Louis de Beer.

Nous avons numéroté les lettres et indiqué le destinataire.

Les passages écrits de la main du père de Louis de Beer à la réception des lettres, sont indiqués en gras.

Les passages en langue étrangère sont indiqués en italique.

Nous indiquons [mot illisible] lorsque nous n'arrivons pas à déchiffrer un mot. Nous indiquons entre crochets les lettres ou les mots que nous supposons, qui sont illisibles à cause d'une feuille très abîmée rendant le déchiffrement difficile, mais seulement dans le cas où le contexte nous permet d'être quasiment certaine de ce que nous indiquons.

Nous avons fait figurer la signature systématiquement en bas à droite, pour plus de clarté.

Nous avons conservé les passages soulignés par l'auteur. Ainsi, quand un mot est souligné, c'est Louis de Beer qui souligne.

Le père de Louis de Beer abrège le nom des mois de cette façon : « frimr » pour « frimaire », « brumr » pour « brumaire », etc.

Louis abrège le mot allemand *und* (« et ») par un simple *u* surmonté d'un signe diacritique caractéristique.

Pour deux prénoms féminins, Manuella (ou Manuela) ainsi que Mina (ou Minna), Louis oscille sans cesse entre deux orthographes. Nous avons choisi de conserver ces inadvertances, ces lapsus peut-être, comme potentiellement intéressants. (Il s'agit de fait, comme on le constatera à la lecture des lettres, de deux femmes essentielles, dans la vie de Louis.)

Quant aux quelques fautes orthographiques qu'il arrive à Louis de Beer de commettre dans les passages en langues espagnole et italienne, nous avons de même fait choix de les conserver, lorsqu'elles paraissent pouvoir être révélatrices – en l'occurrence, d'une assimilation plus ou *moins* complète, jamais *entièrement* parfaite, de la culture des divers territoires où Louis sera successivement envoyé en tant qu'administrateur.

Les 21 lettres sélectionnées ici l'ont été pour leur pertinence dans le contexte du dossier thématique « Affects, émotions, convictions : l'intime et l'historien ». On y verra en effet, au fil des années 1791 à 1813, se mêler intimement – et non sans difficultés éprouvées par le narrateur – le privé et le public, ambitions professionnelles et aspirations toutes personnelles, désirs amoureux et devoirs familiaux, etc. À la suite de notre édition, le lecteur trouvera enfin trois photographies de lettres ; ceci, afin de procurer un aperçu de la matérialité de ces archives épistolaires.

CORRESPONDANCE DE LOUIS DE BEER. EXTRAITS CHOISIS
*1791-1813*¹

Lettre 1. (À son père)

À Monsieur de Beer à Ribeauvillé

Répondu le 19^e. 9bre² que cette lettre servira d'arrêt en cas de récidive.

Colmar³ ce 18 novembre 1791

Je viens d'apprendre par ma sœur, combien vous êtes en colère contre moi, mon cher père, je ne prétends pas m'excuser par cette lettre, je suis coupable parce que j'ai pu agir contre votre volonté, et surtout contre les règles que vous m'avez prescrites et qui doivent m'être d'autant plus chères qu'elles sont pour mon bien. Pardonnez-moi seulement cette fois-ci mon cher père, je sais bien que je ne suis pas digne de votre pardon, ainsi je vous en

¹ La correspondance familiale de Louis de Beer est conservée dans le fonds de Beer, dans la sous-série 10J des Archives Départementales du Haut Rhin (ADHR) sous la cote 10J20/1. En tout, elle est composée de 185 lettres manuscrites écrites par Louis de Beer entre le 18 avril 1790 et le 1^{er} novembre 1821. Cent-treize lettres sont destinées à son père, soixante-dix à son frère Charles, une à son beau-frère Parade et une autre à sa sœur Wilhelmine, dite Mina. Les correspondances de son père Guillaume et son frère Charles (à l'exception de trois lettres de celui-ci à son père et une à ses sœurs), et donc les lettres qu'ils ont adressées à Louis, non pas été conservées, à l'exception de celle que Charles a adressée à Louis à l'occasion de la mort de leur père. Nous n'avons pas retrouvé non plus de lettres écrites à sa mère ou à ses sœurs, à l'exception d'une lettre à Mina. Nous avons retrouvé trois lettres de celle-ci à Louis.

À ce jour, seul l'érudit Auguste Marie Pierre Ingold (1852-1923) a travaillé sur les archives de Beer. Il a entre autre publié en 1912-1913 dans la *Revue Catholique d'Alsace* des extraits de lettres de Louis de Beer qu'il insère dans huit récits chronologiques, rédigés à la manière d'un roman-feuilleton, puis dans *Bénévent sous la domination de Talleyrand et le gouvernement de Louis de Beer* en 1916.

² Le 19 novembre.

³ Après quelques mois d'études à Heidelberg en 1790, Louis de Beer poursuit son éducation à Colmar d'abord chez l'ingénieur Chassain qui lui enseigne la topographie, tandis que Mr Wild, chez qui il loge, lui enseigne les mathématiques. Il entre le 6 novembre 1791 à l'École Militaire du poète colmarien Théophile Conrad Pfeffel.

prie seulement pour me soulager dans le triste état ou je me trouve, je n'ai pas de repos parce que je sais que vous n'êtes pas content de moi.

C'était un élève d'Augsbourg qui fumait dans la cour, où j'étais pour attendre Bastien⁴ qui était allé conduire les chevaux à l'auberge, il me pria de tenir sa pipe qu'il allait chercher quelque chose, et je la pris un moment en bouche, pendant lequel temps Bastien est venu et m'a vu, il vous l'aura agrandi de beaucoup parce que cela aura servi à le venger de ce que m'ayant demandé de l'argent pour acheter du ruban de guerre, je lui avais dit que je n'en avais pas, je le crois au moins à la mine qu'il me fit, il s'est bien vengé, car il m'a ôté votre contentement et mon repos. Si un zèle et une application exemplaires sont capables de vous apaiser, mon cher père, croyez que je n'en manquerai pas, ma conduite réglée en tout sur les conseils que vous m'avez donnés répondez dorénavant à ce que vous êtes en droit d'en attendre, et soyez convaincu que vous aurez toujours en moi un fils dont l'attachement pour vous ne fuira qu'avec sa vie.

Louis

Tournez⁵.

Faites s'il vous plaît mes compliments à ma chère mère, à mes deux sœurs et à Charles.

*

Lettre 2. (À son frère)

Paris⁶ le 24 Germinal⁷

Voilà mon cher Charles, comment la fortune des hommes d'État est changeante : aujourd'hui plein d'espoir, demain ils sont précipités. Il faut dire comme Pison⁸ :

De tout homme d'État je dois subir le sort

Je n'ai pas réussi ; je mérite la mort.

Cependant, et je t'en félicite, ta catastrophe n'a pas été aussi terrible. Seulement du rang d'ambassadeur te voilà redevenu charlot le ribeuvillain⁹ et

⁴ Sans doute un domestique des de Beer.

⁵ Signifie : « Tournez la page ».

⁶ En 1797, Louis de Beer est envoyé à Paris pour s'occuper de négociations dont il est question dans toute la correspondance à propos des créances de son père sur la maison des Deux-Ponts. Il profite de ce voyage pour s'instruire.

⁷ 13 avril 1798.

⁸ Auteur d'une conjuration échouée contre Néron, Pison est contraint par l'empereur de se suicider.

rien de plus. Cherche un remède à cela dans ta philosophie et tout sera bon. Moi fier parisien je ne suis pas aussi content que toi ; je suis si dégoûté de n'avoir réussi en rien, de ne pas même voir la possibilité de faire de moi quelque chose, que j'en conserverai le Spleen en *sacula saeculorum*¹⁰. Mon parti est pris et bien pris. Je reviendrai à la fin de l'an 6 et je ne délogerai plus de chez nous qu'à bonnes enseignes. Je suis las de dépenser tout ce qui m'appartient et tout ce qui est aux autres, de gêner tout le monde et de n'en pas seulement profiter. L'argent qu'on me donnerait qu'on l'emploie pour toi, qu'on tâche de te pousser par tous les moyens possibles. Ton goût n'est pas d'être paysan ; tu aspirés à mieux, et ton aptitude et ta patience peuvent te faire tout espérer. En attendant je ferai valoir nos biens, je terminerai nos procès, nos mauvaises affaires¹¹, afin de donner à Papa et Maman une vieillesse tranquille, et à moi un âge mûr exempt d'inquiétude. J'ai effleuré toutes les sciences sans en connaître aucune à fond ; mais j'entends la culture de la terre et pour cette science-là je saurai, j'espère, en tirer parti. Comme j'ai encore du temps, et que je ne serai jamais pressé de m'endosser une femme, j'aurai besoin de peu de chose, je ne gênerai personne, j'augmenterai le bien, etc. etc. etc. Voilà mon plan fait.

Pour toi si tu le voulais nous vivrions ensemble après que tu aurais encore couru quelques années. Mais je ne crois pas que tu pourrais t'y faire. Voilà ce que je te conseille : ne demande pas à Papa d'aller à Paris avant d'avoir acquis assez de connaissances pour pouvoir te produire, moyennant de bonnes recommandations, auprès des savants et dans les cercles qu'ils fréquentent (car il y a encore des madame de Tencin¹², Geoffrin¹³, etc. de reste). Alors tu jouiras pleinement de ce séjour, tu n'y traîneras pas une pitoyable existence comme moi, obligé de dépenser pour le nécessaire autant qu'il en faut à un homme connu pour ses besoins et ses plaisirs ensemble, ne jouissant que de peu de chose, et dégoûté d'apprendre parce qu'il n'y a

⁹Aujourd'hui, « Ribeauvillois » est la dénomination d'usage. « Ribeauvilléens » serait plus juste grammaticalement. Mais au début du XVIII^e siècle, la dénomination française correcte de la ville était Ribauvillers, ce qui justifie le suffixe « ois ». Ainsi, l'utilisation du suffixe « ain » en toute bonne foi par Louis de Beer n'est pas invraisemblable pour une ville qui a changé plusieurs fois de nom et où les habitants utilisent la désignation en dialecte (*Rappschnibret*). Cependant, les archivistes de Ribeauvillé, que nous avons contactés, ne connaissent pas ce terme. On peut donc émettre l'hypothèse que l'usage de « Ribeauvillains », qui permet un jeu de mots (beau/villain), est révélatrice du peu d'estime que porte Louis de Beer aux habitants de Ribeauvillé et aux Alsaciens en général. C'est un thème récurrent de la correspondance. Ici, le diminutif de Charles en « charlot » va également dans ce sens.

¹⁰ « Pour des siècles et des siècles ».

¹¹ Cf. note 7.

¹² Claudine Guérin de Tencin (1681-1749). Mère de D'Alembert, elle accueille dans son célèbre salon savants et gens de lettres, parmi lesquels Fontenelle et Montesquieu. Son caractère et sa conduite sont souvent attaqués.

¹³ Marie-Thérèse Rodet Geoffrin (1699-1777). Femme du patron de la manufacture Saint-Godin, salonnière. Son salon est notamment rendu célèbre par le tableau de Lemmonier (1814).

personne avec qui je puisse parler, à qui je puisse communiquer mes idées. Je deviens loup-garou¹⁴ d'une horrible manière ; on ne me reconnaîtra plus auprès d'une femme ; encore une année pareille et on me trouverait une fois mort d'un coup d'apoplexie qui m'aurait surpris au milieu d'un bâillement. Je n'ai pas de talent distingué, je suis maladroit, j'ai un accent ridicule, et je ne suis pas riche ; voilà des défauts qui ne font pas faire son chemin à quelqu'un. On est d'ailleurs peu communicatif ici, à cause du grand nombre de fripons dont on est environné.

Demande à aller dans une ville comme Strasbourg (Strasbourg vaut mieux que les autres villes de ce genre en France, on y est plus instruit), Nancy, etc. etc. Et ensuite viens ici. Je suis payé pour te conseiller ainsi. Cependant je suis certain que si nous avons été ensemble ici, nous nous serions mutuellement rendu de grands services. Mais c'est dit ainsi ; il faut que tout soit tronqué.

Mon étude principale est l'économie politique et particulière dans leurs rapports ensemble. Je travaille passablement. J'ai un peu de fièvre qui depuis 8 jours ne me laisse pas dormir, et la toux me brise la poitrine. Salue bien les nôtres. Adieu mon cher Charles.

Louis

Ne parle pas de mon indisposition tu sais pourquoi.

*

Lettre 3. (À son frère)

Strasbourg le 24 Thermidor 7¹⁵

Tu vois, mon cher Charles, que je sais réparer les fautes passées. Entre le 18¹⁶ et le 24, l'intervalle n'est pas grand. Si ce n'était toi, la rapidité avec laquelle tu te développes, tu deviens homme du monde, me donnerait de la jalousie, *ma lo fanatismo d'amicizia*, en fait *un certo che dolce et generoso*¹⁷ qui a contribué à me former moi-même, et ce sera encore à toi que je le devrai, tu auras rempli le précepte : *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*¹⁸.

¹⁴ Signifie, figurément et familièrement, un homme d'une humeur farouche, qui ne veut avoir de société avec personne (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835).

¹⁵ 11 août 1799. Louis de Beer est à Strasbourg pour effectuer son service militaire.

¹⁶ 5 août 1799.

¹⁷ Littéralement : « Mais le fanatisme d'amitié [en fait] un je ne sais quoi de doux et généreux ».

¹⁸ « La perfection, c'est de réunir l'utile à l'agréable » (Horace, *Art poétique*, 343).

Nos lettres se croisent, à ce qu'il me paraît : tu n'as pas reçu ma dernière je crois. Du moins pas un mot dans la tienne ne l'indique. Il faudra pour l'ordre de la correspondance commencer les lettres par un j'ai reçu...

Ainsi :

J'ai reçu la tienne du 18 de ce mois.

Je savais, par une lettre de Maman, que tu avais joué un duo avec Kreutzer¹⁹, et j'en suis flatté comme si mon ancien savoir-faire quelque petit qu'il fût était ressuscité. Je recommence pourtant à jouer ; mais je ne sais presque plus rien.

Le pauvre beau-frère²⁰ ! Remets-lui l'incluse. Je suis charmé qu'il soit rétabli.

Tu es curieux de me voir continuer ma gamme d'amour, hélas ! Moi aussi je fus en Arcadie²¹ – Voilà à peu près tout ce que je peux te dire. Depuis Mlle Lebrun²² de Munich, que je voulais épouser – ris donc – et qui m'a roué de la manière la plus comique, je n'ai plus ressenti les atteintes du mal universel. La V.²³ m'ennuie, et je n'y vais que rarement ; Mme Ste S. est à Mayence²⁴. On me la dit fière, parlant – de ses gens, de sa voiture, etc. La première fois que je la vis à la Ruprichtrau²⁵, je n'osai l'accoster, et elle partit peu après. C'est Mme Charpentier²⁶ que je vois le plus souvent, et elle est aussi partie pour chez nous. Les Duperreux²⁷ sont à Paris. Mais voici le hoc : J'ai vu Mlle Liechtlé chez V. Lollo Levrault²⁸, qui avait déjà sa sœur pour femme, veut encore s'adjoindre celle-ci et y va souvent ; tu sais combien ces

¹⁹ Il s'agit peut-être de Rodolphe Kreutzer (1766-1831), violoniste français.

²⁰ Jean-Baptiste Parade, époux d'Henriette de Beer. Capitaine d'État-Major originaire du Périgord.

²¹ Région du Péloponnèse. Dans la mythologie, symbole d'un âge d'or, lieu notamment d'idylles entre bergers et/ou bergères.

²² Il s'agit peut-être de Rosine Lebrun (1783-1855), soprano munichoise.

²³ Le sens nous est demeuré obscur. Le contexte nous permet de formuler l'hypothèse d'une maison close. Cette hypothèse est renforcée par l'usage d'une abréviation, pour désigner un lieu « innommable » au sens propre.

²⁴ L'indication deux lignes plus bas relative à la Robertsau nous laisse penser qu'il s'agit peut-être de Madame de Sainte-Suzanne, née Dorothee-Catherine Zorn de Bulach (Strasbourg 1773-Strasbourg Roberstau 1807), épouse du comte Gilbert de Brunetau de Sainte-Suzanne.

²⁵ *Ruprechtsau* est le mot allemand pour « Robertsau », actuel quartier nord de Strasbourg.

²⁶ Là encore, nous ne formulons que des hypothèses. Il existe bien un Monsieur Charpentier Germain (1771-1860) originaire de Fort-Louis, colonel et baron d'Empire, mais il ne peut s'agir de sa femme puisqu'il ne se marie qu'en 1811, ni de sa mère décédée en brumaire VII. Peut-être est-ce sa sœur ?

²⁷ Il s'agit probablement de la famille de Georges Duperreux (Paris 1766-Strasbourg 1852), intendant militaire, chevalier de Saint-Louis, officier de la Légion d'Honneur, député de 1824 à 1827.

²⁸ Il s'agit probablement de François-Xavier Levrault (1773-1844), marié à Antoinette Liechtlé. Militaire dans les armées de Desaix puis Bonaparte, il reprend l'imprimerie familiale après avoir été blessé à Marengo.

Levrault sont insupportables. Kern, un de mes amis, soldat et Secrétaire au Conseil, comme moi, aime Mlle L. et pour me donner un passe-temps, j'ai rallumé en lui des feux qui s'éteignaient. Je lui ai promis de m'introduire dans la maison, ce que j'aurais fait tout de même de donner de la jalousie au maniéré Levrault qui enrage déjà, parce qu'il me trouve partout, afin que lui puisse recommencer d'amoureuses poursuites. C'est ainsi que je m'en vais mettre les champions en présence, les laisser se fâcher l'un contre l'autre tant qu'ils voudront, me donner un spectacle qui commence déjà à devenir plaisant, et finir par en retirer tout ce qu'un homme raisonnable doit retirer des oisons femelles, un passe-temps, du ridicule pour rire, et une augmentation de mépris pour elles. Tu me diras fou, mais je suis bien résolu à ne jamais me marier. Je demanderai à une de nos sœurs un enfant, parce qu'il me faut bien un objet de mes affections, de ma manie de père. Du reste, je veux de la gloire ; je veux la fortune que la révolution m'a prise, et au-delà ; je veux, s'il est possible, et je sens la témérité, le présomptueux de ce vœu, je veux préparer à mon cher Caton²⁹, autant que je le pourrai un voyage agréable et facile, dans cette route de la vie, couverte de sots et de fripons. Tout cela n'est pas si aisé. Je ressemble à l'esclave garrotté qui raisonne de la liberté. Mais fussent même tous ces projets d'un cœur honnête se réduire à rien, les rêves de notre jeunesse nous seront encore chers : c'est du moins un habit donné à l'ennui.

Je poursuis mes études diplomatiques : nos cahiers qui portent maintenant le titre de *Reisegefarten*³⁰, sont, j'ose le dire, précieux, et je ne donnerais pas pour beaucoup, celui entre autres, d'histoire diplomatique, intitulé *Knopfe in's Schnupftuch*³¹. Tu vois que je n'ai pas oublié l'art des titres : mais ceux-ci sont originaux plus que tous les précédents. Je m'applique à l'étude du français, du style épistolaire. Tu devrais bien là-dessus me donner des avis, toi qui en as fait ta partie favorite³².

Voilà ce qui s'appelle des lettres, et si tu prenais du papier aussi grand, et que tu écrivisses sur les quatre pages autant de billevesées que moi, tu me ferais encore plus de plaisir que ne m'en causent déjà tes lettres que je reçois trop rarement.

*Adio caro zitello Lidoznic*³³

*

²⁹ Surnom que Louis de Beer se donne parfois lorsqu'il écrit à Charles.

³⁰ « Compagnons de voyage ».

³¹ Littéralement « Un bouton dans un mouchoir ».

³² Charles aspire à une carrière d'écrivain, ce que Louis réprouve.

³³ *Zitella* signifie « vieille fille ». « Adieu, cher vieux garçon ». Jeu avec l'italien sur le prénom Louis.

Lettre 4. (À son père)

S'informer après Mr. le vicomte de Gand, Grand d'Esp.³⁴ M a première classe ma part de l'adjudant Gl et Jary³⁵.

reps³⁶ le 25 Germ^l. 8³⁷. que l'affaire de congé est réglée.

Aranjuez³⁸ le 8 Germinal 8³⁹

Mon cher Papa,

Il me semble qu'aussitôt que je m'éloigne de France, on ait pris à tâche de m'y rappeler par une loi qui paraît faite exprès pour me faire enrager. On n'y réussira pourtant pas cette fois-ci, mais l'éternel refrain *Pacate*⁴⁰ se fait encore entendre. Il sera donc dit que je vous ruinerai. Ce n'est qu'avant-hier que la loi du 17 Ventôse⁴¹ nous est parvenue. L'article 4ème⁴² est clair ; il faut qu'avant le 15 Germinal⁴³, c'est-à-dire, avant que ma lettre ne vous soit remise, vous ayez déposé pour moi la somme de 300 francs, moyennant laquelle on me laissera en repos jusqu'à nouvel ordre. Cela serait supportable, si le pauvre Charles n'avait son tour en même temps. Quant à moi, je puis être sans inquiétude si vous vous résolvez à faire pour moi ce nouveau sacrifice ; Charles aussi a un moyen légal de se conserver à sa famille, et je pense que placé comme il est, ce sera plus facile : mais cela vous gênera toujours beaucoup, et voilà pourquoi je suis peiné et inquiet. Ayez, s'il vous plaît, la bonté de me rassurer, dites-moi que vous ne cédez pas aux chagrins qui vous accablent, et je serai heureux et tranquille.

³⁴ Espagne.

³⁵ Il s'agit peut-être de François-Joseph Jary (1739-1805), homme politique.

³⁶ Abréviation de *Repositoryum*. Sorte de secrétaire où sont gardés et classés les documents de la vie quotidienne.

³⁷ 25 germinal 8, soit le 15 avril 1800.

³⁸ Au début de l'année 1800, Louis suit Alquier en Espagne.

³⁹ 29 mars 1800.

⁴⁰ En latin, *pacate* signifie « paisiblement, pacifiquement ».

⁴¹ 7 mars 1800. Loi qui met à la disposition du gouvernement tous les Français dont la vingtième année a été terminée le 1^{er} vendémiaire an 8.

⁴² « Tous les réquisitionnaires et conscrits autres que ceux désignés dans les articles 5 et 6 ci-après, qui ont précédemment obtenu des congés ou des exemptions pour cause de maladies, d'infirmités, ou d'incapacité au service militaire, seront tenus ou de rejoindre leurs corps respectifs, ou de se faire remplacer par un suppléant, ou de payer trois cents francs pour l'habillement et l'équipement des conscrits nouvellement appelés par la loi ». Duvergier, *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, réglemens, et avis du conseil-d'État de 1788 à 1824*, Paris, Guyot et Scribe, 1824-1834, tome 12.

⁴³ 5 avril 1800.

Si des nouvelles satisfaisantes de ma situation peuvent contribuer *sie auf zu beiteren*⁴⁴, je n'en ai que de très bonnes à vous donner. Le C.A.⁴⁵ est plein de bonté, et tout me fait espérer qu'il ne m'abandonnera point. En route déjà, il me dit qu'il avait parlé de moi au Ministre⁴⁶, qui lui a promis de m'attacher au bout de quelque temps (une année, ou plus) à une légation. J'ai lieu de croire que ces bonnes dispositions ne se ralentiront point, et sous ce rapport du moins, l'avenir ne doit pas m'inquiéter. Aussi le travail me plaît-il d'avantage, et je m'applique volontiers, assuré que je suis que je n'aurai pas été machine à pure perte, pendant si longtemps.

Notre vie est très uniforme au *sitio*⁴⁷ ; le travail et la promenade sont tout ce qu'on y trouve. Point de société, point de plaisirs, à peine voit-on de temps à autre quelqu'un du Corps diplomatique, et ce quelqu'un certes ! n'est pas fait pour remédier à l'ennui, mais bien pour vous faire retourner plus gaiement à l'ouvrage.

Je n'ai pas besoin de vous recommander dans vos lettres une circonspection extrême ; soyez même réservé quant à celles de nos affaires de famille que vous ne voulez pas que tout le monde sache ; car toutes les lettres, sans exception aucune, sont ouvertes dans ce pays exécrationnel : on ne se donne pas seulement la peine de les refermer avec quelque soin. Mes sœurs et frères conviendront qu'il vaut mieux ne se dire que bonjour par votre entremise que de contribuer au passe-temps des commis d'Espagne.

Je n'ai pas encore reçu de lettre de vous. Avec l'adresse que je vous ai donnée, elles me parviendront sûrement. Au surplus vous y pourrez ajouter Casa de Francia⁴⁸.

Embrassez mille fois ma chère Maman, et mes sœurs. Mille choses aux Liégeois⁴⁹. Que fait mon petit *Bibele*⁵⁰ ? Je lui envoie mille baisers.

Je vous apporterai à mon retour les semences de plusieurs légumes et fleurs, et du chocolat d'Espagne délicieux. Cela ne vous fait-il pas d'avance venir l'eau à la bouche ?

⁴⁴ « À vous détendre ».

⁴⁵ Citoyen Alquier.

⁴⁶ Il s'agit probablement du Ministre des Relations extérieures, Talleyrand, nommé à cette place le 18 juillet 1797.

⁴⁷ Littéralement, le mot espagnol signifie « place, endroit ». Ici, il est peut être utilisé pour désigner le lieu de résidence de Louis de Beer.

⁴⁸ Maison de France.

⁴⁹ À partir de 1795, la principauté de Liège disparaît, le territoire est intégré à la France, trois départements sont créés : Ourthe, Meuse-Inférieure, Sambre et Meuse. Louis évoque probablement des individus envoyés en mission dans ces départements, notamment son beau-frère Parade.

⁵⁰ « Petit garçon » en Alsacien. Louis désigne ici son neveu, le fils de sa sœur Henriette et de Parade.

Adieu, mon excellent Papa. Que de peine je vous cause et que j'en suis affecté ! Croyez je vous prie, à l'ardeur avec laquelle je travaille à vous le faire oublier le plus tôt possible.

Louis

En cas que vous n'eussiez pas encore acquitté les 900 pour moi, je vous envoie un certificat propre à vous tranquilliser parfaitement.

Ne m'oubliez pas auprès de Mr Rosé et de Brassier⁵¹. Mille choses à la Klein⁵².

*

Lettre 5. (À son père)

Madrid le 24 Messidor 8⁵³

J'ai reçu, mon cher Papa, votre lettre du 3 de ce mois⁵⁴, et j'ai vu avec l'intérêt le plus tendre que toute la famille se portait bien, et m'aimait encore un peu : les absents n'ont pas toujours tort.

La reddition de Gênes⁵⁵ a pu à peine vous affliger un moment, tant elle a été promptement suivie des succès les plus étonnants⁵⁶. Quel homme que notre premier Consul, et quelle gloire, et quel bonheur d'être français aujourd'hui. Reportons-nous à l'année dernière, année de désastres, de misère, de honte⁵⁷, et ce qui est pis encore de malheur ridicule, et comparons ; nous ne trouverons pas plus de termes pour exprimer notre exécration, que nous n'en trouvons aujourd'hui pour peindre notre enthousiasme et notre reconnaissance !

Mon *Bibelé* voit son Papa⁵⁸ actuellement, et j'envoie à tous les deux ce qu'ils éprouvent, à moins que *Bibelé* ne soit toujours aussi impassible que quand je le quittai. Mille choses, milles baisers pour ces pauvres Liégeois⁵⁹ ; je me les figure tout noirs de charbon de terre.

⁵¹ Il s'agit peut-être de Marie Joseph Brassier (1770-1840), médecin militaire.

⁵² Probablement une domestique des de Beer.

⁵³ 13 juillet 1800.

⁵⁴ 22 juin 1800.

⁵⁵ Le 4 juin 1800, les Français réfugiés dans Gênes doivent capituler face aux Autrichiens qui assiègent la ville.

⁵⁶ Louis de Beer fait ici référence à la victoire *in extremis* de Marengo.

⁵⁷ Référence à la campagne d'Égypte.

⁵⁸ Parade.

⁵⁹ Voir note 50.

Pressez s'il vous plaît la trouvaille de la feuille de Deux-Ponts. Cela a déjà perdu la moitié de son prix. Si le vin de paille n'est pas parti, expédiez-le bien vite, et ne faites pas pour cela de grandes démarches. Les nég^{ts}⁶⁰ vous font toujours payer ce qu'ils n'ont pas fait. Vous l'enverrez à Scherz, qui les fera mettre et inscrire au bureau du roulage, à l'adresse de Mr Basterrêche⁶¹ nég^t à Bayonne pr le C. Alquier Amb.⁶² etc. Voilà tout, absolument tout.

Quand nous aurons la paix avec l'Électeur de Bavière⁶³, je me charge, et j'espère que ce sera avec succès, de notre réclamation. Peut-être serai-je employé en Allemagne ; car je suis fondé à espérer quelque chose. Dans ce cas, l'affaire n'en irait que mieux. Je vous promets ainsi qu'à toute la famille d'en faire mon occupation la plus pressante aussitôt que je croirai le temps venu.

Je vous adresse quelques airs espagnols qui donneront à mes sœurs une idée, quoique très imparfaite, de la musique de ce pays-ci. Cela n'est pas beau peut-être, mais cela est original et sent le terroir ; sous ce rapport c'est toujours du nouveau pour nous autres gens bien frottés, bien limés, bien sans empreinte.

Vous trouverez encore deux billets doux espagnols, qui vous feront rire beaucoup. *Zur Erschütterung des Zwerbells*⁶⁴. Ils ne me sont pas adressés, et quoique la belle soit très jolie il n'y aurait pas de quoi s'en vanter : ainsi vous ne ferez point de *Spiritus*⁶⁵ sur mon compte.

Si Mr Pasquai⁶⁶ est encore au Windsbuhl⁶⁷, vous voudrez bien lui faire mes compliments et lui dire que j'ai déjà fait sa proposition à Mr Clavijo⁶⁸, garde du cabinet d'histoire naturelle (le héros de la tragédie de Goethe ; qu'il connaît fort bien) mais que j'ai tout lieu de douter qu'elle soit acceptée d'une manière avantageuse pour Mr Pasquai. Cependant je ne négligerai rien pour cela. Quant au minerai de Platine, on n'en montre point ; de la platine en grain comme tout le monde la connaît, voilà tout.

⁶⁰ Négociants.

⁶¹ Pierre-Léon Basterrêche (1763-1801), armateur, financier, banquier, il fut un des fondateurs de la banque de France.

⁶² Négociant à Bayonne pour le Citoyen Alquier Ambassadeur.

⁶³ Maximilien I^{er} de Bavière (1756-1825), qui est aussi duc de Deux-Ponts.

⁶⁴ Littéralement, avec *Erschütterung* pour *Erschütterung* : « Jusqu'à l'ébranlement du diaphragme ».

⁶⁵ « Esprit ». Le mot est écrit en graphie allemande.

⁶⁶ Amateur d'histoire naturelle.

⁶⁷ Le Clos Windsbuhl est un lieu-dit appartenant à la commune de Hunawihl (Haut-Rhin), non loin de Ribeauvillé.

⁶⁸ José Clavijo (1730-1806), écrivain espagnol, vice-directeur du cabinet d'histoire naturelle de Madrid. Il eut une liaison avec la sœur de Beaumarchais, ce qui donna lieu à une affaire d'honneur entre les deux hommes. Goethe écrivit une pièce, *Clavijo* (1774), à partir de cette affaire.

Comment se portent le vieux et le jeune docteur ? Mille choses aimables et amicales pour eux.

Maman doit ne pas se voir à force de fruits de toute espèce. Embrassez-la bien tendrement ainsi que mes sœurs. *Viel tausend Grüss fur den Joe*⁶⁹.

Adieu, mon cher Papa ; je vous ferai le salut espagnol *Viva V.M. mil anos*⁷⁰. Soyez heureux, aimez-moi beaucoup, beaucoup.

Louis Beer

Le Citoyen Alquier désirerait avoir vingt-cinq bouteilles de très bon vin de paille. Il faudrait les emballer avec beaucoup de précaution et les adresser au citoyen Bersterrêche négociant à Bayonne pour l'Ambassadeur. De Bayonne on les lui expédiera ici. Il s'est fait une loi d'avoir de toutes les espèces de vin de France. Peut-être parviendrai-je à vous en faire vendre une certaine quantité en Espagne. Ce serait remplir en partie le but de l'Ambassadeur qui cherche par tous les moyens possibles à recommander les productions nationales de quelque genre que ce soit. Mais je ne vous le promets pas, parce qu'ici les vins doux abondent. Si cela vous faisait plaisir, je vous enverrais une caisse de 25 bouteilles de vin de Pagaret ou de Xères (*Xheres*) sec, ce qui est parfait.

Il faut que je vous dise un mot des combats de taureau. C'est le spectacle tellement favori des Espagnols, que le désordre des mœurs, déjà inconcevable ici, en est encore beaucoup augmenté. Il n'y a rien qu'une femme ne vende, si elle n'a d'autre moyen d'aller à la *Corrida de Toros*. Des hommes à cheval armés de lances, excitent le taureau qui fond sur eux, et en est reçu la lance en arrêt ; à la dernière course 22 chevaux ont été tués, et 9 blessés de cette manière. Après les *Piccadores*, viennent les gens à pied, *bandéliers* qui avec une adresse dont je n'ai jamais vu d'exemple, excitent, évitent le taureau, et finissent par lui planter, d'entre ses cornes quand il fonce sur eux, des flèches dans le garrot, jusqu'à ce qu'enfin l'animal fatigué, mais toujours furieux soit tué par le *Matador*, qui lui enfonce une épée dans le cou, dont il tombe sur le champ. Les *Torreadores* sont habillés à l'ancienne mode espagnole, ce qui va fort bien. On tue de cette manière ordinairement 15 ou 16 taureaux. Ce spectacle est bien cruel, et a mille désavantages dans un pays où les passions n'ont pas besoin d'être excitées encore par des jeux sanglants. Adieu mon cher Papa.

Poulets⁷¹ espagnols

⁶⁹ « Mille salutations à Joe ». Joe est sans doute un domestique des de Beer.

⁷⁰ « V.M. » pour *Vuestra Madre*, peut-être, ici ? Ou plus simplement « Votre Majesté », Votre Grâce : qu'elle « vive mille ans ».

8 mai 1800

Muy Querido moi de mi Corazon Esta se ponge para saber como lo pasa en esta Siesta muy divertida y alegre. Yo no lo estoi, faltando me V.M. a quien quiero y amo de veras, y asi perdona la Confianza, y no se distraiga V.M. con alguna moza, pues yo lo Sabrè. A Don Antonio no lo diga nada, ponga me V.M. es sobre Sra Francisca Siso, y, con esto mande a quien la Ama y verle desea es.

Si j'avais pu traduire encore plus littéralement, vous n'y tiendriez pas de rire !

Traduction un peu littérale

Bienaimé de mon cœur, la présente est écrite pour m'informer comment vous passez votre temps et si vous êtes joyeux et content. Moi, je ne le suis pas, parce que Votre Grâce me manque, et que je l'aime véritablement. Pardonnez la liberté que je prends, et que V. Grce⁷² ne se distraie pas avec quelque demoiselle, parce que je l'apprendrais. Ne dites rien à Don Antonio, et adressez votre lettre à la *Senora Francisca Sifo*. Ordonnez à celle qui vous aime et qui est désireuse de vous voir.

Madrid 13 de Mayo

La lettre est adressée à Aranjuez

Mi querido, y Señor de mi alma y mi vida, he recibido la de V.M. muy apreciable para mi, y alegrando me infinito que venga V.M. pronto, pues tendre el gusto de verle y hablarle. Yo creo habra V.M. entendido mi Carta, yo la suya tambien entendido aunque poco, pero deletreando, pero es en fin basta, me alegrare que V.M. se divierta en los toros de esa, y mande a quien lo ama y verle Desea es.

Francisca Siso

Mon bienaimé et maître de mon âme et de ma vie, j'ai reçu la lettre très précieuse de Votre grâce, et me réjouis infiniment de son prompt retour, parce que j'aurai le plaisir de la voir et de lui parler. Je crois que Votre grâce a compris ma lettre, moi, j'ai entendu la sienne quoique peu, et en conjecturant, mais cela m'a suffi. Je désire bien que Votre grâce se divertisse aux taureaux d'aujourd'hui (la course). Ordonnez à celle qui vous aime et qui est désireuse de vous voir.

⁷¹ « Poulet, se dit aussi d'un billet de galanterie. "Écrire un poulet, des poulets. Recevoir des poulets. Du papier à poulet" » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e édition, 1798).

⁷² Votre Grâce.

Francisca Siso

Je déclare que je n'y suis pour rien dans cette affaire d'amour ; ainsi point de mauvais propos s'il vous plaît.

*

Lettre 6. (À son père)

Milan⁷³ le 30 Ventôse 9⁷⁴

Pardon, mon cher Papa, si je ne vous ai pas écrit plus tôt, et si je vous ai jusqu'ici laissé ignorer le but de mon voyage. Nous allons du côté de Naples, où le Cit. Alquier doit traiter de la paix avec le Roi des Deux-Siciles. Les préliminaires seront probablement arrangés à Rome, où j'aurai à rester quelque temps.

Comme il y a toujours une très grande probabilité que les lettres soient ouvertes à la poste de Paris, et comme, même dans les choses indifférentes, il ne faut pas passer pour avoir été le premier à les divulguer, je vous ai laissé dans l'incertitude sur ce que j'allais devenir. Soyez parfaitement tranquille sur mon compte. Nous voyageons escortés ; donc nous n'avons rien à craindre des barbets⁷⁵ qui volent et assassinent, sur les grandes routes les voyageurs isolés ; et d'ailleurs, mon amour pour la vie vous est garant de ma prudence.

Que mon voyage soit toujours ignoré par les Ribeauvillains, je vous en prie ; jusqu'à ce que nous ayons fini bien ou mal notre affaire. Je ne veux pas avoir l'air d'en parler. Je sais bien que les Gazettes ont annoncé la mission du C.A.⁷⁶ Fort bien, elles font leur métier, et je dois faire le mien.

J'ai vu Lyon. Une population réduite et presque sans travail, et beaucoup de maisons en ruines et démolies par les Rév.⁷⁷ de 1793 sont ce qu'on remarque surtout dans cette ville. Le gouvernement veut encourager les manufactures lyonnaises, il l'a déjà fait, et les métiers reprennent un peu. Les rues sont étroites et sales, mais les places des Terreaux et de Bellecour seront

⁷³ En 1801, Alquier est envoyé en Italie pour traiter de la paix avec le roi des Deux-Siciles. Accompagné de Louis de Beer, il s'établit à Naples, capitale de ce royaume. Ils font étape à Milan.

⁷⁴ 21 mars 1801.

⁷⁵ « Barbet. Chien à poil long et frisé, qui va à l'eau. On dit familièrement d'un homme fort crotté, qu' "Il est crotté comme un barbet" ; et d'un homme qui en suit un autre partout, qu' "Il le suit comme un barbet". Et dans le discours familier, en parlant d'un homme soupçonné de rapporter tout ce qu'on fait, tout ce qu'on dit, on dit que "C'est un barbet" » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e édition, 1798).

⁷⁶ Citoyen Alquier.

⁷⁷ Les Révolutions de 1793 : il s'agit de la révolte fédéraliste et de sa répression.

magnifiques lorsqu'on aura embelli encore la première, et rétabli l'autre, dont les superbes édifices ont presque tous été démolis. Le Rhône reçoit la Saône près de Lyon.

De Lyon je suis venu à Chambéry, petite ville située dans une vallée assez étroite et formée par de très hautes montagnes. Le Château des Ducs de Savoie (vieux) a été incendié l'année passée. Je n'ai pu voir les Charmettes⁷⁸ qui sont à quelques portées de fusil seulement de la ville. Chambéry m'a intéressé en réveillant le souvenir de mon jeune enthousiasme pour J. J. Rousseau ; il est modéré maintenant, mais il n'est pas détruit, et j'ai vu avec infiniment de plaisir les lieux qu'il habitait à un âge à peu près pareil au mien ; vous savez que les romans et les histoires ne nous intéressent qu'autant que de gré ou de force, nous pouvons nous substituer en quelque façon, et pour quelques instants aux héros dont nous lisons les aventures. *Vanitas hominum*⁷⁹ !

Il y a trois jours que j'ai passé le Mont Cenis. On le monte en chaises attachées à deux bâtons et portées par deux hommes. Je le suis descendu en traîneau ; c'est-à-dire que je me suis fait ramasser. On descend comme un éclair, la pente étant rapide. L'homme qui guide le traîneau est d'une adresse inconcevable. Accoutumés dès l'enfance à ce métier, et ne vivant que de ce qu'il leur fait gagner, les habitants de ces montagnes ne laissent aucun prétexte à la crainte. Au moment où le traîneau semble se précipiter dans un abîme, on le fait tourner et il prend le bon chemin.

Suz⁸⁰ et le fort de la Brunette, que nous avons fait sauter et démolir, sont célèbres dans nos guerres d'Italie.

Les Russes étaient venus jusqu'à Ferrières⁸¹, à moitié de la hauteur du Mont Cenis.

Turin, ville charmante, environs délicieux, beaux édifices, belles maisons, rues régulières et propres ; l'eau vive coule au milieu de toutes. J'ai vu à Turin la Molinara. On chante bien, on joue mal, et le public applaudit à outrance les arlequinades les plus plates.

La Lombardie est un jardin. Mais les habitants sont une exécration canaille. Je ne vous parle pas encore de Milan, ni des Italiens en général ; cela viendra mais je vois que *los Senores*⁸² valent encore mieux que *i Signori*⁸³, quoique cela ne soit pas beaucoup dire. Je suis à la torture pour apprendre l'italien, et pour connaître les monnaies qui varient énormément toutes les 8

⁷⁸ Maison sur les hauteurs de Chambéry où a vécu Rousseau.

⁷⁹ « La vanité des hommes ! ».

⁸⁰ Suse. Débouché classique des troupes françaises dans le Piémont – concerné par les guerres d'Italie au début du XVI^e siècle.

⁸¹ La route de Ferrières au Mont Cenis est célèbre chez ceux qui font le voyage d'Italie.

⁸² « Les messieurs » espagnols.

⁸³ « Les messieurs » italiens.

ou 6 lieues. Si j'étais italien je me ferais de suite banquier ; ce doit être un bon métier ici.

Mariez-vous Mina⁸⁴ bientôt ? Mille baisers à la fiancée, à Maman, petite Maman⁸⁵, le doyen des frères, et les deux intrus (Parade se fâchera de ce mot). Adieu, mon cher Papa. *Vale et me ama*⁸⁶.

Le gros voyage en Italie allemand, que vous avez, et qui est traduit du français de Lalande, vous décrira ma route très exactement.

*

Lettre 7. (À son frère)

Naples le 3 Nivôse 10⁸⁷

N'est-il pas cruel, mon cher Charles, qu'on me laisse des⁸⁸ trois mois entiers sans m'écrire un mot. Les lettres de toutes les parties de la France arrivent, pourquoi les miennes ne parviendraient-elles pas. Si Papa avait des raisons pour ne plus m'écrire, devrais-tu me laisser ainsi dans l'ignorance de tout ce qui se passe dans notre famille ? Tu n'auras pas le même reproche à me faire, si jamais tu te trouves dans ma situation, et que je sois dans la tienne.

J'ai reçu une lettre de Papa, par Ortlieb, au commencement de Vendémiaire, et j'y ai répondu le même jour. J'ai depuis écrit deux fois. Je n'ai pas même de réponse à mes lettres du commencement de Fructidor.

J'ai été prostitué au ridicule dans les journaux⁸⁹, par un sot d'abord, et puis par un beau Monsieur français faiseur de bons mots, qui critique assez justement mais qui avance des faits faux : ce qui prouve encore une fois qu'il est plus facile de démolir que de construire.

J'ai été si furieux de ce désagrément que je viens d'écrire comme une circulaire à trois personnes, dont l'opinion ne m'importe guère quant au fond, mais beaucoup pour la forme, et qui peuvent m'aider à détruire le ridicule

⁸⁴ Il s'agit de sa sœur Wilhelmine dite Mina (1781-1863). Elle épouse Jean Strubberg.

⁸⁵ Henriette.

⁸⁶ « Porte-toi bien et aime-moi ».

⁸⁷ 24 décembre 1801.

⁸⁸ *Sic*.

⁸⁹ Louis de Beer fait référence ici à sa descente dans le cratère du Mont Vésuve, au printemps de l'an 9. Un journal alsacien d'abord, Hammer (le gendre du naturaliste Jean Hermann) ensuite, auraient beaucoup modifié le récit de cette descente, de sorte que Louis s'en serait senti ridiculisé.

dont on a voulu me couvrir : Darbas, Metzger⁹⁰, et Kohler. Voici la lettre pour celui-ci ; elle est ouverte, tu peux en prendre copie. Je ne serais pas fâché que Mr Engel⁹¹ et Pasquay en sussent quelque chose, mais sans affectation, car, encore une fois, quant au fond, le dernier de mes soucis est de leur plaire, et d'obtenir leur approbation.

Je ramasse moi-même pour Mr Pasquay tout ce qui me paraît intéressant en produits volcaniques. La strontiane⁹² de Sicile me fait endiabler, ces bêtes ne savent pas ce que c'est, et pour les savants, on les a pendus ou exilés. Mais je ferai mon possible. J'enverrai ensuite le tout par mer à Marseille, et sur les rivières et canaux jusqu'à Paris.

Dieu sait quand mon noviciat finira. L'Italie m'ennuie bien ; je voudrais avoir une bonne place à Paris et je l'aurai. Nous verrons cette ville ensemble ; je serai ton Cicerone.

Je suis un des plus fameux *Guitareros*⁹³ de Naples !!! Mais le veston est dans un triste état. Je reprendrai tout cela à loisir.

Aspetto da lei, Signore Colendissimo, una lunghissima, nella quale vorrà avere la Compiacenza di darmi delle notizie sopra tutte le Circostanze della nostra amabilissima familia ; e si guardi, la prego, di farmi gradire piu della sua pigrezza, perchè già nel Scrivere queste righe sole, il rossore della colera mi ascende la faccia, e la mia giusta indignazione potrebbe provarle fin dove un oltraggiato fratello porta la sua vendetta. (sempre m'accade di mischiare lo Espagnolo col Ital.)

*Addio, Caro mio ; le piu tenere Cose a i nostri Parenti : abbraccia per me le sorelle gravite, ed i pregnatori loro*⁹⁴. Adieu mon cher Charles.

L. Beer

⁹⁰ Jean-Ulrich Metzger (1752-1836), homme politique, juriste, agronome, homme d'affaires. Conseiller de la ville de Colmar. Proche des de Beer, il a notamment avancé de l'argent à Louis lorsque celui-ci a pris ses fonctions de secrétaire d'ambassadeur à Munich.

⁹¹ Mathias Engel (1755-1811), pasteur et bibliothécaire à Colmar chez qui Louis de Beer a passé une partie de ses années d'instruction.

⁹² Espèce minérale.

⁹³ *Guitarero*, avec deux « r », désigne en espagnol celui qui fabrique les guitares. Louis de Beer voulait probablement dire *guitaristas*, « guitaristes ».

⁹⁴ « J'attends de vous, Sieur Colendissimo [titre de fantaisie sans doute] une très longue [lettre] dans laquelle vous aurez la gentillesse de me donner des nouvelles sur toutes les circonstances [les affaires] de notre très gracieuse famille ; et gardez-vous, je vous prie, de m'obliger à agréer encore votre paresse [celle de Charles lui-même], car rien qu'à écrire ces quelques lignes, la rougeur de la colère allume mon visage et ma juste indignation pourrait vous prouver jusqu'où un frère outré peut porter sa vengeance. (Il m'arrive de mêler l'Espagnol à l'Italien). Adieu, mon cher ; transmettez mes plus tendres sentiments à notre famille : embrassez pour moi mes sœurs enceintes et leurs maris [*pregnatori*, étymologiquement et littéralement : leurs metteurs enceintes, expression bien dans le ton général de la lettre] ».

*

Lettre 8. (À son père)

Le 8 Vend. 11⁹⁵ *reps* et recommandé de réclamer les bons offices du C. Laforest⁹⁶ à Munich.

Naples le 3 Fructidor 10⁹⁷

Il y a près de trois semaines, mon cher Papa, que j'ai reçu votre lettre du 10 Messidor⁹⁸. J'étais dans l'attente d'une bonne nouvelle, ce qui m'a fait retarder ma réponse quoique j'espère qu'elle arrivera bientôt ; je ne veux pas attendre davantage à vous écrire.

Les détails de vos plaisirs tranquilles et domestiques, me font un plaisir difficile à vous exprimer. Il s'y mêle un regret, c'est de ne pouvoir les partager. J'étais né pour cette vie douce, et j'ai eu la sottise de m'en éloigner pour embrasser un état au-dessous de moi et surtout au-dessous de vous. Je ne connaissais pas les hommes, et le mal est fait. Mais cette situation, je n'en veux sortir qu'après l'avoir fait oublier par quelques succès dans ma carrière, et je suis au moment de les obtenir. Je laisserai de grand cœur la diplomatie, mais je ne veux pas la laisser comme secrétaire particulier, je veux en sortir avec un titre qui prouve qu'à force de constance je suis parvenu à mon but, et que j'ai été attaché à la chose publique par un emploi honorable.

En abandonnant cette carrière, je ne sais si je serai assez raisonnable pour me retirer à la maison. Je suis à peu près sûr d'obtenir une place de sous-préfet en rentrant en France. Dans mes châteaux en Espagne, je place mon arrondissement dans le Départ.⁹⁹ des Vosges et près de vous. Je ne le voudrais pas tout à fait dans notre pays car autant j'aime l'Alsace, autant je hais les Alsaciens. Jamais aucun ne m'a servi d'appui, n'a fait un pas pour m'aider, et partout où je me suis trouvé j'ai eu occasion de rendre service à quelqu'un de mes compatriotes. Si mon château en Espagne se réalise, je me marie, et je commence à vivre en honnête homme, *denn ich bin des Lumpenlebens satt*¹⁰⁰.

Ne croyez pas, si je parle raison aujourd'hui, que je sois triste et malheureux. Je suis au contraire d'une gaîté que j'ai souvent de la peine à

⁹⁵ 30 septembre 1802.

⁹⁶ Comte Antoine de Laforest (1756-1846). Il a entre autres été consul général de France aux États-Unis. En l'an X, il est ministre plénipotentiaire à Munich.

⁹⁷ 21 août 1802.

⁹⁸ 29 juin 1802.

⁹⁹ Département.

¹⁰⁰ « Car j'en ai assez de la vie de gredin ».

modérer, et qui ne va pas toujours bien avec ma figure de 36 ans¹⁰¹ et ma tête chauve, mais qu'y faire, *sic voluere Di*¹⁰².

Je suis enchanté de l'heureuse jeunesse de mes neveux. N'en faites pas des soldats. Depuis que j'en ai tant vu, je me demande mille fois : où diable avons nous pris Parade, qui est bon, aimable, et qui a le sens commun ! Il est indicible quelles bêtes il y a parmi les premiers personnages.

Notre nouveau Préfet¹⁰³ est à la lettre un gredin, pardonnez le terme. Âme damnée de Luc. B.¹⁰⁴, il l'a accompagné en Espagne comme Secrétaire de légation, après avoir été l'un des instruments des désordres qui avaient régné dans le Ministère de l'Intérieur. Homme coupable de tout, pourvu qu'il ne faille ni noblesse ni courage. Il était autrefois résident à Deux-Ponts et a été le sigisbée de Mme de Closen¹⁰⁵. Il a été aussi résident à Genève, où il a donné des preuves d'un genre de patriotisme qui ne sera jamais le mien. Gardez-vous de toute liaison avec lui. Je suis fâché que vous ayez perdu Noël¹⁰⁶ qui était un honnête homme quoique savant. Ne parlez pas de moi à Desportes, je vous prie. Il ne doit pas m'aimer, s'il se souvient encore de moi.

Ne parlez à personne de mes espérances. Vous savez si elles peuvent être trompées, et alors on regrette d'en avoir parlé.

La Reine¹⁰⁷ est arrivée de Vienne avec ses trois filles. Après l'ambassadeur d'Espagne fera son entrée pour demander Madame Antoinette¹⁰⁸ en mariage pour le Prince des Asturies. Le 25 se feront les mariages à Naples et en Espagne. Alors il y aura une entrevue à Barcelone où *Nuptia*¹⁰⁹ seront consommées. Il y a des illuminations sans fin.

Adieu, mon cher Papa. Mille hommages à Maman, et mille amitiés à mes sœurs et aux bambins. Je remercie Joe de son souvenir, et lui fais mes compliments.

L. B.

¹⁰¹ Louis de Beer a en fait 26 ans !

¹⁰² « Ainsi ont voulu les dieux ».

¹⁰³ Il s'agit de Nicolas Félix Desportes (1763-1849), secrétaire général du Ministère de l'Intérieur sous Lucien Bonaparte puis son premier secrétaire d'ambassade. Accusé de malversations, il fut destitué de ses fonctions de préfet du Haut-Rhin en 1813.

¹⁰⁴ Lucien Bonaparte.

¹⁰⁵ Friederike Luise von Closen (1764-1820), fille du général von Closen qui a combattu lors de la guerre d'Indépendance des États-Unis. Elle épouse le 10 avril 1781 Johann Christian von Hofenfels, homme d'État, diplomate et ministre du duc Charles II de Deux-Ponts.

¹⁰⁶ Noël Jean François Joseph Michel (1756-1841), prédécesseur de Desportes à la préfecture du Haut-Rhin.

¹⁰⁷ Marie-Caroline d'Autriche (1752-1814), épouse de Ferdinand IV, roi de Naples et de Sicile.

¹⁰⁸ Marie-Antoinette de Naples et de Sicile (1784-1806). Fille de la précédente, elle épouse le 4 octobre 1802 le futur Ferdinand VII, fils aîné du roi Charles IV d'Espagne.

¹⁰⁹ « Les noces ».

*

Lettre 9. (À son père)**Reçue le 12^e frimr.****Le 4 frimr¹¹⁰. *reps.* conforme à la [mot illisible] et communiqué les renseignements¹¹¹ demandés relativement à mes réclamations.**Portici le 3 Brumaire 11¹²

Je viens de recevoir, mon cher Papa, votre lettre du 8 Vendémiaire¹¹³. La mienne à Charles, que vous aurez reçue, il y a quelque temps, répond à l'espèce de reproche que vous me faites au sujet de nos prétentions sur l'Électeur. Je ne perds pas de vue cette affaire, dont je n'ai jamais mieux senti l'importance que dans ce moment. Vous pouvez compter qu'aussitôt qu'il en sera temps, j'enverrai un mémoire au Citoyen Laforêt. Ce mémoire lui sera recommandé par le Ministre¹¹⁴, et par le C. Alquier. Je vous prie de vous en rapporter là-dessus à moi, et de ne plus écrire à l'Électeur, qui se conduit en ceci, je ne dirai pas comme tous les princes, mais comme tous les gouvernements quelconques. Il ne faut jamais compter sur des procédés de leur part.

Je vous annonce avec bien du plaisir que mes espérances sont prêtes à se réaliser. Il y aura deux Secr d'Ambssde¹¹⁵ à Naples, le 1^{er} est nommé, c'est le Cit. Édouard Lefebvre, excellent jeune homme, que je connais de Paris, et qui a été employé dans la même qualité à Florence. Je serai le second, et à l'heure où je parle, j'ai lieu de croire que cela est fait. Il y aura pour moi 4 ou 5000 frcs¹¹⁶ d'appointements, ce qui paraît beaucoup mais ce qui est bien réduit par les dépenses d'opinion qu'on est obligé de faire.

J'écrirai volontiers à Mr Metzger, mais je crains bien que je ne puisse le faire que d'une manière désintéressée. Je suis convaincu, et assurément je m'en rapporte à vous sur ce point, que Melle sa fille est une personne extrêmement désirable ; je ne me dissimule pas non plus les autres avantages que pourrait m'offrir cette alliance, mais je ne suis plus mon maître. Depuis plusieurs mois, j'ai été accueilli dans la maison du Cito. Cordiglia, Commissaire général des Relations Commerciales de la Rép. de Gènes à

¹¹⁰ 25 novembre 1802.

¹¹¹ Renseignements.

¹¹² 25 octobre 1802.

¹¹³ 30 septembre 1802.

¹¹⁴ Talleyrand.

¹¹⁵ Secrétaires d'ambassade.

¹¹⁶ Francs.

Naples. J'aime beaucoup une des demoiselles Cordiglia, et j'en suis aimé. Elle est belle et bonne, et il m'est impossible de renoncer aux sentiments que je lui ai voués. Son père est un négociant, très riche encore, malgré les pertes considérables qu'il a éprouvées dans la révolution de Naples¹¹⁷. Sa fortune va de jour en jour en s'augmentant. Je ne vous le donne pas comme un modèle de courtoisie, mais il a une réputation de probité bien fondée, il occupe un emploi honorable, et il a le mérite d'avoir bien élevé ses enfants. Je vous avoue que je lui ai demandé, il y a déjà deux mois, s'il consentirait à me donner sa fille en mariage, dans le cas où j'obtiensse votre approbation. Il m'a répondu qu'il avait des engagements : il m'a même, depuis, témoigné assez peu de bonne volonté. Mais mon prochain avancement, et la constance de Manuela, commencent à le rendre plus traitable. Je ne lui parle plus de rien, mais je sais qu'il s'est dédit envers la famille à qui il avait fait des promesses. J'ai encore un aveu à vous faire, c'est que la circonstance de l'éloignement où vivra ma femme de sa famille, a un peu influé sur ma résolution de l'épouser, si vous y consentez, et si cela peut se faire. Je traite tout cela avec autant de réflexion qu'il m'est possible. La dot de Melle Cordiglia ne sera pas forte ; le père donne 8000 Ducats¹¹⁸ (environ 36 000 fr.) à ses filles ; mais elle peut espérer un héritage de 150 à 200 000 Francs, et c'est assurer le sort de ses enfants. Lorsque cette affaire sera mûrie, je vous en parlerai plus en détail, et j'espère que ce ne sera pas auprès de vous, que je trouverai d'obstacle à mon bonheur. Vos constantes bontés m'ont trop prouvé le contraire. Il me reste mille pardons à vous demander, ainsi qu'à Maman, d'avoir autant tardé à vous parler de cela ; j'ai eu un peu de mauvaise honte, et si mes espérances s'étaient tout à fait évanouies, autant aurait-il valu s'être tu.

Votre belle-fille a seize ans ; elle est extrêmement belle, et si ma vanité pouvait trouver place à côté de tout l'amour que j'éprouve pr¹¹⁹ Manuela, je vous dirais qu'elle est la plus belle femme de Naples et que je fais envie à tout le monde. Elle est d'un caractère très doux, et elle recevra docilement l'éducation que les mauvaises têtes ont quelquefois la prétention de donner à leurs femmes. Je crois qu'elle ne m'en veut pas trop d'être emporté ; je lui ai dit que c'était chez nous une qualité de famille, qui se transmettait d'aîné en aîné. Elle a du talent, et chante comme un ange. Du reste, il y a un petit vernis italien qu'elle perdra en France et en Alsace. Je dois lui savoir gré de l'amitié qu'elle a pour moi, car je ne me suis jamais donné la moindre peine pour lui cacher un seul de mes défauts. Ce qui me fait surtout plaisir, c'est qu'il n'y a point de tante bossue dans la maison, qui puisse l'endoctriner, et lui apprendre comment on tient les maris sous la pantoufle.

¹¹⁷ Fait probablement référence au bref épisode de la République parthénoépénne (21 janvier 1799-24 juin 1799), proclamée par les troupes françaises face au roi Ferdinand IV.

¹¹⁸ Monnaie italienne.

¹¹⁹ Pour.

En voilà bien long, mon cher Papa. Mais je suis sans confident, et les contrariétés que j'ai éprouvées, me font un besoin de m'épancher de temps en temps. Ce n'est pas la première fois que j'ai mis ainsi votre patience paternelle à l'épreuve. Je vous prie de ne point parler encore de tout cela, et de n'en faire part qu'à Maman, à Henriette et à Charles. J'ai peur aussi longtemps que les choses ne sont pas terminées, et je crains toujours les mauvais plaisants dans les affaires manquées.

Voulez-vous bien m'envoyer la date de vos deux actes de pension ; l'époque précise à laquelle les paiements ont cessé, et les sommes exactement exprimées. Voilà tout. Dans 40 jours j'aurai votre réponse, et le 1^{er} courrier portera mon paquet à Paris, pour être de là envoyé à Munich, avec les recommandations nécessaires. À Vienne vous n'obtiendrez rien ; les puissances ont bien autre chose à faire que de s'occuper de nos intérêts. Metzger parle en ceci comme en tout. Il n'a jamais rien fait que pour lui et sa clique, et je compterai plutôt sur le *Kan*¹²⁰ des Tartares, que sur ce finassier.

Les chaleurs excessives de l'été dernier m'ont fait si peu de mal que je les regrette. Le vent d'Afrique qui règne ici en automne (le Sirocco), et qui est chaud et humide, me fait au contraire souffrir beaucoup ; il détend tous les ressorts de la machine, on n'est bon à rien. Au reste, je me porte à merveille. Adieu, mon excellent Papa. Bonne vendange, et bien du plaisir. Mille tendres compliments à la famille réunie. N'oubliez pas Kleinin [mots illisibles].

L. B.

*

Lettre 10. (À son frère)

Naples le 6 Nivôse 11¹²¹

Il y a quinze jours, mon cher Charles, que j'ai reçu ta lettre du 26 Brumaire¹²². Je te réponds par une occasion sûre. J'espère aussi que Papa, toi et Henriette, aurez reçu les dernières que je vous ai écrites.

L'embarras que tu éprouves, dis-tu, en m'écrivant, n'est pas fondé : comment peux-tu croire que ce qui t'intéresse puisse m'ennuyer, ou que je prenne pour du commérage les nouvelles de chez nous, même les plus minutieuses. J'ai si peu changé de goûts, de manière de voir et de sentir, que les personnes avec lesquelles je vis depuis trois ans, s'étonnent autant de

¹²⁰ Le mot est écrit en graphie allemande. Kan est un titre de grande dignité chez les Tartares.

¹²¹ 27 décembre 1802.

¹²² 17 novembre 1802.

l'immutabilité de ma manière d'être, que de l'extrême facilité avec laquelle je me prête aux usages des pays où je me trouve, avec laquelle j'apprends leurs langues et me fais aimer de leurs habitants. Tu vois que je te parle avec beaucoup de franchise et de bonne foi de mes bonnes qualités.

En général, j'ai trouvé qu'on ne faisait sans gêne que ce qu'on a été accoutumé à faire dans son enfance. Je suis donc demeuré tel que j'étais autrefois, et quand tu m'écriras il faut bien te persuader que c'est le même enthousiaste, le même bavard, le même bon diable avec lequel tu as vécu tant d'années dans une harmonie qui nous faisait honneur à tous deux, et qui me fait doublement regretter d'être privé de te voir à chaque instant, et de pouvoir m'épancher librement avec toi.

Nous sommes destinés tous les deux mon cher Charles, à tirer tous nos plaisirs et tout notre bonheur de notre propre fond. Cela oblige à la vérité à beaucoup de modération dans ses désirs, mais on n'en est je crois que plus heureux. J'ai eu occasion de remarquer dans les plus petites choses, combien la fortune m'est favorable : elle veut me tenir bas, mais je l'en remercie, je n'ai point l'appéhension d'une chute, et le calme de l'âme a bien son prix.

Je t'ai connu deux défauts dont tu te déferas facilement si tu veux, parce que la réflexion en guérit, et que ce n'est pas ce remède qui te manque : tu désespères trop facilement de toi ; les conseils un peu vifs que je te donnais quelquefois, au lieu d'exciter ton amour propre, affaissaient ton âme, et me faisaient regretter d'avoir parlé : ensuite tu es paresseux, et cela ne vaut rien. Il faut bien s'imaginer que la nature ne nous a pas donné les passions pour nous perdre, mais pour nous animer ; il faut donc considérer l'ambition comme une chose très bonne lorsqu'elle est contenue dans des bornes raisonnables. Chez toi la paresse et de faux raisonnements, qui en sont la suite, la compressent, et naturellement les petits moments de réveil causent ce désespoir de tes facultés et de tes moyens, qui ne doit sous aucun rapport être le partage d'un jeune homme bien portant et vigoureux : c'est un marasme moral, honteux, et en y pensant bien, tu t'en corrigeras.

Notre manière d'exister à l'âge où le caractère se forme, a contribué au manque d'assurance que je te reproche, et ensuite, les Allemands sont enclins à manquer de *Selbstvertrauen*¹²³. Mais il faut être plus fort que ses habitudes et ses penchants ; il faut renoncer à la rêverie, qui engendre les paresse d'esprit, et se mettre des idées positives dans la tête : il est beau à tout âge, de réparer le temps perdu, et d'être *ein wackerer fester Mann, anstatt eines empfindsamen gut* [lettres illisibles] *aber der Welt u sich unzulischen Menschen*¹²⁴. Sans un peu de force d'âme on devient personnel et faible, on se croit quitte des devoirs sociaux, lorsqu'on a pleuré sur la mort d'un chien, ou d'un canari.

¹²³ « Confiance en soi ».

¹²⁴ Avec *wacker* au lieu de *wackerer* : « un homme brave et fort, à la place d'un homme sensible et [bon] mais inutile pour le monde et pour lui-même ».

Tu peux être heureux là où tu es ; mais si quelque chose te fait désirer un genre d'activité différent, il ne faut pas t'effrayer des obstacles. Je pense te parler par expérience, je n'ai vu que les fripons et les gens sans délicatesse pour qui tous les chemins fussent faciles, et je doute que chaque manière de parvenir te fût indifférente, quoique ces scrupules ne soient pas communs dans le siècle où nous sommes. Il faut (je dis souvent il faut), surtout t'imaginer qu'un honnête homme, qui ne peut pas, par un génie et des talents supérieurs, et par des circonstances heureuses, se placer d'abord à une certaine hauteur, a besoin de travailler beaucoup, de se rendre modestement utile, et d'user de patience, pour arriver à un état honorable, et à une aisance décente. Je fais bien encore des châteaux en Espagne, mais aujourd'hui, je ne laisse plus faire à mon imagination un pas qui ne s'appuie sur un raisonnement solide et sur la dure et raboteuse expérience : à peine j'embellis encore de quelques douces chimères, de quelques prestiges de l'espérance, mes très roturiers projets pour l'avenir.

Tu veux un état : tu as le plus beau de tous et le plus indépendant. Mais le tout n'est pas d'aller voir si les ouvriers travaillent, il faut savoir acheter et vendre, travailler à conserver sa fortune et à l'accroître. On ne fait rien sans argent, et on ne gagne de l'argent qu'avec de l'activité et un peu d'entente¹²⁵. Tu connais bien les moyens que nous avons à Rib.¹²⁶ pour tripler notre revenu : le commerce est une partie essentielle de l'économie rurale, ce n'est pas la manœuvre du labour, que le dernier journalier entendra toujours mieux que toi. Si Papa nous met quelque chose entre les mains, je prétends le faire valoir de toute manière, mais honnêtement et à la sueur de mon front car on dit très justement *wie gewonnen so zerronnen*¹²⁷. Maman, dont tu pourras modifier les idées, te peut donner en ceci d'excellents conseils, et comme tu me l'as dit toi-même le Grand papo Chormann¹²⁸, en savait plus que nous avec toute notre philosophie, et plaise à Dieu, qu'avec nos idées libérales, nous fassions un jour bénir notre mémoire comme l'a été la sienne.

J'ai bien bavardé, voici ce qui me reste à dire. Prends patience, si tu veux voyager : je voudrais que tu vinsses à Paris, quand j'y serai ; peut-être te pourrai-je aussi prendre avec moi à Munich si j'y vais, et tu apprendras à moins de frais que moi, à voyager et à profiter de tes voyages. Nous verrons ensuite ce qui te conviendra ; mais si tu veux absolument entrer dans le grand monde, je retourne à tout prix à Ribeaupillers, je ne peux pas laisser nos vieux parents seuls, à la merci de l'exécrable canaille de nos compatriotes.

¹²⁵ *Sic.* Veut-il dire « entente », « entendement » ?

¹²⁶ Ribeaupillé.

¹²⁷ Proverbe. Littéralement : « Cela est parti en fumée comme cela avait été gagné ». Correspond au proverbe « Ce qui vient de la flûte, s'en retourne au tambour ». Le bien acquis trop facilement, ou par des voies peu honnêtes, se dissipe aussi aisément qu'il a été amassé (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835).

¹²⁸ Son grand-père maternel.

Je voudrais te voir marié : il te faudrait ce qu'on appelle une maîtresse femme pour t'éveiller, mais tu en vaudrais bien mieux, et tu deviendrais homme.

On m'écrit de Paris, qu'on est plein de bonne volonté pour moi, mais qu'il faut attendre, que dans ce moment, on ne fait rien pr personne.

J'attends une réponse de Papa, depuis bien longtemps ; les postes ne vont pas.

Reber¹²⁹ le mélancolique est ici. J'ai voulu le présenter à l'ambassadeur, le faire inviter à dîner ; il n'a pas voulu il est *Leutschen*¹³⁰, et sensibleur ; je suis bien aise qu'il m'ait épargné le déplaisir de mettre en scène un Alsacien ridicule de plus. Il part de Naples sans avoir vu un tiers de ce qu'il y a à voir, et il sortira de l'Italie, sans avoir la moindre idée du pays et des habitants.

Adieu, mon cher Charles. Ne me gronde pas, ne m'appelle pas pédant. Mille hommages à nos parents, j'embrasse Henriette, les petits, Minna et la [mots illisibles]. Adieu.

B

*grüßs für Joe*¹³¹.

*

Lettre 11. (À son frère)

Naples le 4 Pluviôse 11¹³²

Je t'ai retrouvé tout entier dans ta lettre franche et amicale, mon cher Charles, et je persiste à croire que quoique nous soyons difficilement destinés à faire de grands hommes, on trouvera avec peine deux frères qui nous ressemblent du côté des sentiments. Oui je crois que mon bonheur fait plus de la moitié du tien, et je te paye bien de retour. Tu seras encore l'objet de ma plus tendre affection, et mon intérêt le plus direct, même lorsque la Nature m'aura donné des objets plus particulièrement autorisés à obtenir ma sollicitude : et dans ces derniers articles je ne ressemblerai pas à de certaines personnes, qui me donnent bien à rire, et me rappellent les compliments que fait Madame Orgon à Mad. Damon dans le *Los in der Lotterie de Gellert*¹³³. Relis cela, tu me comprendras, et efface ces quatre lignes, je t'en prie.

¹²⁹ Il s'agit peut-être de Jean-Georges Reber (1731-1816), manufacturier mulhousien, qui fut maire de Sainte-Marie-aux-Mines.

¹³⁰ Terme allemand qui désigne une personne qui évite la compagnie des autres gens, timide.

¹³¹ « Salutations à Joe ».

¹³² 24 janvier 1803.

¹³³ Il s'agit d'une comédie allemande de 1746.

Mon mariage est loin de se réaliser, quoique mon amour aille tous les jours en augmentant. Pour ne pas répéter les choses, lis avant de les remettre, mes lettres à Papa et à Henriette, tu verras avec quelle obstination la fortune me contrarie, mais je suis plus obstiné qu'elle, et je vaincrai. Manuela sera à moi, à moins que je ne continue à rester trop misérable pour lui assurer le sort qu'elle mérite. Mais il n'y a que cette seule considération qui puisse me faire renoncer à cet ange, maintenant qu'elle a tant enduré pour l'amour de moi¹³⁴.

Ne crois point que je sois tellement passionné que je méconnaisse les conseils de prudence que Papa et toi m'avez donnés. Papa m'a écrit une lettre qui m'a profondément touché ; il m'a appris le secret de se faire aimer et obéir de ses enfants, en les traitant en hommes, et leur parlant comme un ami. Les Pères comme le nôtre sont rares, même parmi les gens estimables, tu peux m'en croire : il y en a beaucoup plus qui ressemblent à des Directeurs de maisons de force¹³⁵, qu'à toute autre chose.

Mon mariage peut donc ne pas avoir lieu, et il faut se préparer à supporter courageusement ce malheur. Cependant, tout espoir n'est pas perdu, et je ne négligerai aucun moyen honnête pour réussir.

Le Je ne sais qui, fait les plus jolis vers du monde et les offre si à propos, qu'il impose une double reconnaissance aux personnes auxquelles il en fait part. Si je n'étais pas si paresseux, lorsque j'ai bien travaillé dans la journée, je t'aurais envoyé par Mr Reber, une douzaine de petits airs sur des paroles allemandes, franç. et ital.¹³⁶ ; quelques-uns sont passables, (avec accomp^t de *guitarro*¹³⁷), mais j'ai tant d'intérêts qui m'agitent et m'occupent, qu'en vérité je ne sais où donner de la tête. Munich n'est pas ce qui m'occupe le moins ; je ne fais qu'y penser et y travailler, heureux si je peux nous rendre à tous ce bon office.

Adieu, mon excellent frère. On t'aime ici si bien que je suis tout jaloux, d'autant que je suis moi-même l'instrument de cette infidélité.

Louis

*

Lettre 12. (À son père)

¹³⁴ Manuela, enceinte, a été envoyée dans un couvent où elle fait une fausse couche. Elle a subi à de nombreuses reprises la colère de son père.

¹³⁵ « On appelle "Maisons de force", des maisons où l'on enferme les gens indisciplinables, de mauvaises mœurs, et qu'on veut corriger » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e édition, 1798).

¹³⁶ « françaises et italiennes ».

¹³⁷ « guitare » en espagnol.

Reçue le 22 Vent¹³⁸ *reps.* le même.

Naples le 30 Pluviôse an 11¹³⁹

Je ne perds pas un moment, mon cher Père, pour vous annoncer une nouvelle qui, j'en suis sûr, causera un bien vif plaisir à votre cœur paternel, et qui donnera aussi quelque joie à mon excellente Maman, et à toute la famille. Un courrier arrivé, aujourd'hui, de retour de Paris, m'a apporté ma nomination à la place de Second Secrétaire d'Ambassade à Naples¹⁴⁰. C'est de moins que rien, devenir quelque chose, et à présent seulement je commence à vivre. Je vous avouerai, que l'idée d'avoir travaillé en vain pendant cinq ans, d'avoir en vain sacrifié les plus belles années de ma jeunesse dans une espèce d'esclavage me tourmentait tellement que ma santé s'en est ressentie. Depuis longtemps, ce chagrin, et tant d'autres, ne m'ont plus laissé un instant où mon cœur se dilatât librement. Je peux respirer enfin, et après avoir éprouvé depuis treize ans toutes les contrariétés de la fortune, voici le premier dédommagement qu'elle me présente. Plaise au ciel qu'elle ne s'en tienne pas là : je le désire encore plus par l'intérêt que vous y prenez, que pour mon propre intérêt.

Ne croyez pas que cet événement en amène un autre, presque encore plus désirable. On a des moyens de persuasion avec un homme d'esprit, on n'en a point avec un sot, et quand la plus simple probité me commande un éternel attachement pour M.¹⁴¹ Je dois désirer pour son repos et son bonheur qu'elle m'oublie. Mais je n'aurais pas cette heureuse infortune, et ni elle ni moi ne sommes au terme de la carrière de chagrin dans laquelle nous sommes entrés.

Adieu, mon cher Papa. Mille tendres respects à Maman. J'embrasse mes sœurs, leurs enfants et Charles.

Louis

Je ressemble presque à ce Chevalier de St Louis dont parle Sterne dans son *Voyage sentimental*¹⁴². Bientôt je pourrai reprendre mon épée.

J'attends une réponse de Munich. Ne faites rien de votre côté, mais tenez-moi informé de ce qu'on fait en Alsace, et du parti que prennent *die*

¹³⁸ 13 mars 1803.

¹³⁹ 19 février 1803.

¹⁴⁰ Ce courrier sera démenti et Louis n'obtiendra ce poste qu'en 1805.

¹⁴¹ Manuela.

¹⁴² Laurence STERNE, *Voyage sentimental en France et en Italie*, trad. de l'anglais, Amsterdam-Paris, M. M. Rey, 1769.

*Herrn Kähte*¹⁴³. Je vais travailler à la Sous-préfecture, maintenant que j'ai un objet d'échange.

*

Lettre 13. (À son père)

Reçue le 28^e *reps.* Le 29^e.¹⁴⁴

Naples le 13 Germinal 11¹⁴⁵

Voici, mon cher Papa, une lettre très importante pour le bonheur de votre fils. Je profite d'un courrier extraordinaire que nous faisons partir, ce qui me permet de parler sans craindre que ma lettre soit ouverte à la poste.

Après des scènes épouvantables où Manuela a souffert ce qu'il n'est pas possible de souffrir, et où elle a acquis des droits éternels à mon amour et à ma reconnaissance, Mr Cordiglia, voyant qu'il était impossible de vaincre le penchant de sa fille, a modéré un peu son obstination. Son orgueil ne lui a pas permis de se conduire en père indulgent ; comme c'est une pauvre tête, il a cru qu'avoir dit non une fois, était une raison pour dire toujours non. Il a donc cherché un moyen pour concilier sa vanité avec la nécessité, et une personne de sa maison, qui dit agir par pur intérêt pour Man. et moi, m'a fait dire qu'elle se chargerait d'accommoder les choses, et m'a fait proposer un rendez-vous. Je ne m'y trompai pas un instant, je vis qu'on voulait de la part de Mr Cordiglia me faire subir le premier interrogatoire.

Je préparai d'avance mes réponses. Ici je dois vous avertir que Mr Cord. étant un homme aussi avare et intéressé qu'il est riche, je n'ai pas jugé à propos d'être toujours exact à dire la vérité. Quoique je n'aie rien anticipé, je vous en donne ma parole d'honneur, les choses en sont au point, et la réputation de la malheureuse Man. serait tellement compromise par une rupture absolue avec son père, que le mensonge qui peut faire réussir le mariage devait être préféré à la vérité qui pouvait le rompre, et perdre pour jamais la céleste créature qui a tant de droits au sacrifice de ma vie entière.

On m'a prié de dire exactement qui j'étais et d'où j'étais. Ici j'ai pu dire avec orgueil l'exacte vérité.

- Combien j'aurais un jour ? De 100 à 150 000 francs

¹⁴³ Littéralement « les Messieurs Kähte ». Nous ne savons pas de qui il s'agit, c'est l'unique mention qu'en fait Louis de Beer.

¹⁴⁴ 18 et 19 avril 1803.

¹⁴⁵ 3 avril 1803.

- Si mon père pouvait dès à présent m'assigner un fonds quelconque ? Mon père seul peut répondre précisément à cette question, mais je crois que dans quelque temps d'ici il me pourra donner une 50^e de mille francs.

- Si je consentirais à les mettre dans le commerce de Mr C¹⁴⁶ ? Non. Les biens de ma famille sont en dons de terre ; je ne demanderai jamais à mon père de vendre un pouce de terrain. Si Mr C. se conduit dans la suite mieux avec moi que jusqu'à présent, je verrai s'il me conviendra de m'intéresser dans son commerce ; mais je veux être le maître de mon bien, je veux tenir jusqu'à ma mort à ma patrie et à ma famille dont je n'ai jamais trouvé nulle part l'équivalent.

- Si je fournirai une caution pour les 50 000 francs, ou du moins pour une dot de 36 à 40 000 fr. que m'apporterait ma femme ?

- Oui, cela est juste, le père a le droit et le devoir de l'exiger d'un étranger, et je la fournirai (Mr. Heigelin me cautionnera pour autant que je voudrai).

- Si je consentirais à me vouer au commerce, et à vivre auprès de mes nouveaux parents ?

- Je ne crois pas que dans les circonstances équivoques où nous sommes, il fût sage de renoncer à une place que je viens d'obtenir, il ne faut démolir sa maison que lorsqu'on en a une autre et meilleure. Je me réserve le droit de conduire ma femme chez moi pour la faire connaître à ma famille ; si ensuite Mr Cord. se conduit plus paternellement que jusqu'ici, et que mon intérêt le commande, volontiers, je me lierai avec lui, et m'associerai à son commerce. (Ce chapitre est important. Mr C. a une maison très solide, très bien établie, et une maison commandite à Marseille. Rien n'est moins sûr que les emplois que donne l'État, et les appointements sont si modiques qu'à 50 ans je serais plus gueux que jamais. Mon projet est de ne rien précipiter, de rester dans ma carrière jusqu'à ce qu'on veuille me changer de Naples, et alors de me décider pour le parti qui me paraîtra le plus lucratif. Le commerce d'ailleurs, pourrait fournir dans la suite de l'emploi à Charles et à ceux de mes neveux que leurs parents y voudraient destiner, je me ferais une fortune, et je pourrais, avec un peu de finesse, obtenir dans quelques années la direction de la commandite de Marseille et vivre en France. Je vous observe d'ailleurs que ceci est un commerce maritime et non de boutique comme celui de Mr Scherz, et qu'on y fait rouler un million et plus de ses propres fonds.)

Les informations de Mr Cord., les formalités à remplir, etc. traîneront cette affaire encore cinq à six mois. Jusque-là l'affaire de Bavière¹⁴⁷ sera terminée j'espère, et on pourra réaliser une partie de ce que j'ai avancé, non que j'aie le droit de rien vous demander ; je ne crois pas non plus avoir besoin

¹⁴⁶ Cordiglia.

¹⁴⁷ Cette affaire désigne les négociations concernant les créances de Guillaume de Beer (voir note 7).

de vous dire de nouveau quels sont mes sentiments, vous connaissez Louis incapable de prétendre à un denier que n'auraient pas ses sœurs et son frère. Mais si en m'aidant vous pouviez faire réussir la meilleure spéculation possible, celle d'un mariage avantageux, d'un établissement lucratif, et de l'emploi assuré pour plusieurs membres de la famille, je suis convaincu que vos idées seraient parfaitement conformes aux miennes, et qu'une méfiance injuste ne saurait vous empêcher de me confier quelques fonds dont en tout temps je tiendrai compte à vous et à la famille avec l'intérêt, car dans des cas pareils chacun à ses droits à soutenir, et je n'en ai aucun sur ce qui revient à mes sœurs et à Charles. Ils ne pourraient être généreux envers moi, sans contrarier leurs devoirs, et je ne pourrais profiter de leur générosité qu'en devenant l'homme le plus vil de la terre.

Je sais ce qui est d'usage, les pièges qu'on pourra vouloir me tendre, et les imprudences que je pourrais commettre, quand on rédigera le contrat de mariage. Vous pouvez compter que je ne compromettrai pas un denier, et que ce qui me pourra un jour revenir, sera assuré seulement à mes enfants. Mr Alquier, qui est parfaitement au fait de ces choses, ayant été avocat du Roi au Présidial de la Rochelle, m'a donné les avis les plus sages et les plus paternels. Les Italiens sont bêtes au point de croire, que hors de leur pays, on ne saurait être qu'un sot et une dupe, et ils mettent si peu de tact dans leur ruse, que le plus pauvre homme du nord la déjoue aisément. J'ai de mon côté un beau-frère que l'intérêt lie à ma cause. D'après le nouveau code de Gênes¹⁴⁸, les filles héritent par portion égale avec les frères, ce qui fera bien 250 000 bonnes livres pour ma femme et cela est respectable.

Je ne sais à qui l'on s'adressera pour les informations, mais ce sera la première fois que notre malheureuse réputation de richesse nous aura fait quelque bien. Je vous en ai averti, afin que si vous voyiez quelqu'un qui vous veuille sonder, ou s'informer ailleurs, vous manœuvriez d'accord avec moi. Je n'ai pas besoin, j'espère, de me justifier auprès de vous d'une innocente ruse, que le désespoir de la pauvre Manuela et le caractère indomptable de son père rendent indispensable.

Me pardonneriez-vous, mon cher Papa, toutes ces discussions d'intérêt ? Vous ne sauriez concevoir combien ces interrogatoires, ces explications, cette nécessité de vous parler d'un chapitre que je voudrais ne jamais entamer que pour vous et non pour moi, font souffrir mon orgueil et ma délicatesse. Tant de chagrins m'ont vieilli de dix ans, et j'aurai une douloureuse expérience à présenter à mes enfants, en leur prêchant d'être plus sages que moi.

D'ici à un an ou 18 mois, j'espère vous amener ma femme. Après les détails désagréables dans lesquels j'ai été obligé d'entrer, je me repose en vous renouvelant l'éloge de cet ange. Elle a fait l'admiration de tous ceux à qui

¹⁴⁸ La République ligurienne est proclamée en 1797 à Gênes (République sœur).

l'indiscrète passion du père contre moi, a fait connaître ce qui s'est passé. Si c'était une tête gâtée par les romans, j'aurais conçu de la méfiance de sa conduite ; mais elle est l'innocence et la candeur mêmes. Je ne saurais vous exprimer jusqu'à quel point elle est devenue nécessaire à mon existence. J'espère que vous ne me désapprouverez pas en la voyant. La pauvre enfant était grasse et ronde, elle est devenue d'une maigreur extrême, et si cette contention dure encore longtemps, elle fera une maladie sérieuse. Il est impossible qu'une machine morale quelque fortement organisée qu'elle soit, tienne à de si longues et de si fortes secousses.

Cette lettre, mon cher Papa, sera pour vous seul si vous le permettez. Il est inutile que d'autres que vous aient connaissance de ce que je vous ai dit, et j'ai depuis longtemps appris que les choses ne réussissent que par le plus profond secret. Si vous improuvez ce que j'ai fait, je rougirai moins péniblement en présence d'un père indulgent, et même les autres membres de ma famille formeraient Public dans cette circonstance. Mais j'espère qu'en considérant ma position, celle de la pauvre Manuela, les avantages de cette alliance, et le point où les choses sont arrivées, vous vous mettrez à ma place et ma conduite vous paraîtra nécessaire, et calculée. Je vous répète, que Manuela n'a pas cessé même par la plus légère faiblesse de mériter votre intérêt.

Adieu, mon cher Papa. Agréez mille tendres et respectueux hommages.

Louis

Maman, mes sœurs, Charles et mes beaux-frères et Joe et les enfants, mille choses aimables, et tendres.

J'ai reçu votre dernière. La sous-préfecture de Deux-Ponts me conviendrait bien. Je n'ai pas encore renoncé à l'administration. Je ne veux détacher aucune corde de mon arc, et je ne choisirai pas sans réflexion. En attendant je m'en tiens à ce que j'ai.

Mr Théry, aide de camp du Général Vial, notre Ministre à Malte¹⁴⁹, est ici. Il fait mille compliments à Parade, avec lequel il a fait la campagne des Grisons¹⁵⁰.

*

Lettre 14. (À son père)

Reçue le 8 Thermid¹⁵¹.

¹⁴⁹ Honoré Vial (1766-1813), général de division. Nommé Ministre plénipotentiaire à Malte en l'an X.

¹⁵⁰ Cette campagne a eu lieu au printemps 1799. Dirigée par Masséna, l'armée d'Helvétie conquiert les vallées des Grisons face à l'Autriche.

Reps le 10^e¹⁵².

Naples le 20 Messidor 11¹⁵³

Je suis toujours sans nouvelles de votre part, mon cher Papa, et je ne m'explique votre silence qu'en imaginant que vous êtes en Lorraine, auprès de Minna, d'autant que je n'ai pas vu votre nom parmi ceux des autres membres du Conseil g^{al} de préfecture, au bas de l'adresse au 1^{er} Consul.

Vous allez voir Bonaparte à Strasbourg. Quoique très éloigné, je sais peut-être mieux ce qui est de costume¹⁵⁴ autour de lui, et je crois devoir vous le dire. Il est très difficile à aborder, et si le Conseil général tout entier n'est pas présenté, n'espérez pas pouvoir l'être tout seul. Dans le cas où vous le fussiez, ne lui dites pas, je vous prie, que vous avez un fils au service de l'État, car je suis loin d'avoir à me louer de ce qu'on a fait pour moi. Il nous convient de ne faire penser à moi, que le moins possible, même chez nous. Si ce n'était pour vous, je jetterais le manche après la cognée. Mon étoile ne se démentit pas. *Del resto, non s'inquieti per me. Non mancano, la Speranza, il coraggio, ed i mezzi di vincere la fortuna*¹⁵⁵. J'ai 25 ans. Mon ambition ne doit pas encore désespérer. Je ne manquerai point de pain, et mon caractère se forme singulièrement par les contrariétés. Je m'applique ce proverbe espagnol : *El vaso hecho a martillo, resiste al martillo ; et hecho a soplos, un soplo lo rompe*. Le vase fait au marteau résiste au marteau, celui qu'un souffle a produit, un souffle le brise.

Mr C.¹⁵⁶ a eu de chez nous, des renseignements tellement honorables sur mon compte, que j'ai eu un moment de bien douce jouissance, en songeant que les hommes n'ont pu nous enlever au moins cette rétribution d'une vie sans tache. Mais le manquement de parole le plus scandaleux a suivi l'espoir déçu de ce monstre. Car il n'avait promis que dans la ferme croyance que je n'étais qu'un vagabond, et que les réponses demandées le prouveraient. Je ne vous parlerai plus de cette affaire, quoiqu'elle ne soit pas finie pour tout le monde. Tant que les deux personnes intéressées vivront, elles se tiendront la parole donnée, et plus j'apprends à connaître la femme extraordinaire à laquelle j'ai voué mon existence, moins il m'est permis de suivre, à son égard,

¹⁵¹ Thermidor.

¹⁵² 27 et 29 juillet 1803.

¹⁵³ 9 juillet 1803.

¹⁵⁴ « Costume. Mot pris de l'Italien, et qui signifie "les usages des différens temps, des différens lieux, relatifs aux objets extérieurs auxquels le peintre est obligé de se conformer". Il se dit surtout des habillements » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e édition, 1798).

¹⁵⁵ « Du reste, ne vous inquiétez pas pour moi. Il ne me manque ni l'espoir, ni le courage, ni les moyens de vaincre la fortune/gagner de l'argent ». Nous proposons de garder les deux sens de *Vincere fortuna*, tous deux possibles grammaticalement et en ce qui concerne le sens. Cette formule permet à Louis de jouer sur les mots.

¹⁵⁶ Cordiglia.

la marche ordinaire des hommes qui ont reçu un *korb*¹⁵⁷. Je serai prudent, au reste, vous y pouvez compter.

Metzger m'a écrit une lettre pleine d'amitié. Je vous prie de vouloir bien lui remettre ma réponse.

Nous avons de nouveau des troupes dans le royaume. Elles nous donnent tout l'ennui que les désordres militaires procurent aux hommes tranquilles. Au reste, il y en a aussi peu que la nature des choses le comporte. Cette guerre est un événement bien malheureux. J'espère cependant qu'elle ne durera pas.

Adieu, mon cher Papa. Recevez et faites agréer à Maman mille tendres et respectueux hommages.

LB

Charles est un paresseux de ne pas m'écrire lorsque vous ne le pouvez pas.

Henriette sera à St Aquilin, je ne sais si j'y dois compter, et lui écrire là ou chez vous. Veuillez bien m'en dire un mot.

J'embrasse les bambins.

Ne vous effarouchez pas de ma lettre. Je suis un peu de mauvaise humeur, mais point malheureux du reste. Je suis plein de courage et de constance. Tout finira bien.

L'ambassadeur a écrit à Mr Otto¹⁵⁸, une lettre très forte et infiniment honorable. J'en attends tout le succès possible.

*

Lettre 15. (À son frère)

Naples le 15 Germinal 12¹⁵⁹

Je profite mon cher Charles, du retour du courrier qui nous a annoncé la mort du Duc d'Enghien¹⁶⁰, pour répondre à ta lettre du 9 Vent¹⁶¹, que j'ai

¹⁵⁷ Littéralement, *Korb* signifie « panier ». L'expression *ein Korb bekommen* (littéralement « recevoir un panier ») signifie en langage familier « se faire envoyer sur les roses ». Louis écrit ici la moitié de l'expression en français (« qui ont reçu un »), l'autre en allemand (*Korb*).

¹⁵⁸ Louis Guillaume Otto, comte de Mosloy (1754-1817), diplomate, conseiller d'État, secrétaire d'État. De 1803 à 1809, il représente le gouvernement consulaire puis impérial à Munich.

¹⁵⁹ 5 avril 1804.

¹⁶⁰ Louis-Antoine-Henri de Bourbon, Duc d'Enghien (1772-1804). Au début de l'année 1804, la police démasque une conspiration menée par le général chouan Georges Cadoudal contre Bonaparte pour rétablir la monarchie. Bonaparte soupçonne le duc d'Enghien d'être derrière ce

reçue en son temps. Je suis bien inquiet d'une boîte de graines que j'ai envoyée à l'adresse de Mr Scherz, et qui contient des pâtes (pas de farine), des papiers, et une petite épingle de diamants que je te prie d'accepter comme un souvenir. On me l'a donnée et je te la donne, car je ne porte rien de pareil dans mon simple costume de Quaker¹⁶². Toi, tu as toujours été coquet, et j'espère que tu aveugleras tous les Ribeuwillains par l'éclat de tes pierreries. Dis-moi bien vite si cela est arrivé. Si Mr Scherz n'avait pas reçu ma lettre d'avis, il faudrait l'avertir de l'arrivée de cette boîte, elle est carrée, peu haute, et à peu près de la grandeur de cette feuille de papier.

Je suis enchanté que Mina soit heureuse, elle est si bonne. Donne-lui ce petit billet. Si nous n'étions pas si loin, et si je savais ce qui lui ferait plaisir dans ce pays, je voudrais bien lui envoyer quelque petit souvenir. Cela se pourra par une occasion. Sonde-la et vois un peu ce qui conviendrait ; tu me le diras.

Papa a 100 francs à moi. Je le prie de te les remettre. Notre fortune sera commune jusqu'à ce que nous ayons de la marmaille, ainsi point de façons. Il y a longtemps que je cherche le moyen de te faire passer 25 louis. Je suis ton débiteur pr 500 francs, après ce premier paiement. Il n'est pas juste que tu souffres de la mauvaise fortune qui t'empêche de gagner de l'argent.

Dis à Henriette que je lui écrirai ainsi qu'à Parade. Celui-ci aura été de l'expédition d'Ettenheim¹⁶³.

Je me figure le plaisant contraste de Mina, de Henriette, et de mon Italienne, qui saura à peine un mot de français, et dira encore Monzou¹⁶⁴ en arrivant chez nous. C'est un genre de femme tout différent des nôtres. 8 ou 10 degrés sud de plus ne sont pas une chose indifférente, et je ris quelquefois en pensant comme on ne pourra pas s'accoutumer à ce tout autre costume qu'ont chez Manuella, les mêmes vertus et les mêmes défauts, qu'on rencontre chez toutes les femmes. Elle est bonne, douce, d'une franchise trop allemande ; mais chez nous, la tête sert de *caldarium*¹⁶⁵ et nous sommes bons et sensibles pr¹⁶⁶ modération et par réflexion, ici le cœur est plus actif, et le cœur obéit au tempérament ce qui rend les sentiments plus vifs et moins *empfindsam*¹⁶⁷. Manuella gagnera beaucoup à se modeler sur nos bonnes femmes, mais elle gardera toujours cette naïveté brusque qui me lui a fait

complot. Il le fait arrêter et après un jugement bâclé, le duc est fusillé dans la nuit du 20 au 21 mars 1804 dans les fossés du château de Vincennes. C'est un acte fondateur de l'Empire.

¹⁶¹ 29 février 1804.

¹⁶² « Quaker » désigne *grosso modo* les anabaptistes.

¹⁶³ Un des foyers de l'émigration. C'est là que le duc d'Enghien s'était réfugié. Un millier d'hommes sont envoyés à Ettenheim pour l'enlever.

¹⁶⁴ Peut-être « Bonjour » avec l'accent italien.

¹⁶⁵ Dans la Rome antique, partie des thermes où l'on prend des bains chauds.

¹⁶⁶ Par.

¹⁶⁷ « Sensible ». Employé, probablement par erreur, au singulier.

donner le nom de *Bambina*¹⁶⁸, quoiqu'elle ait 19 1/2 ans. Cepend^t¹⁶⁹, c'est une tête forte, et elle est remplie de sens commun et de bon esprit. Quant à la fermeté, j'espère qu'elle a fait ses preuves. C'est toi qu'elle aimera davantage, et si tu étais plus artificieux (comme aucune forteresse n'est imprenable) tu me ferais cocu plutôt qu'un freluquet. Aussi mes transes, comme tu peux te l'imaginer, sont-elles extrêmes !!!!

Hélas, mon cher Charles, tu te prépares bien des chagrins, si tu te voues à être homme de plume, et précepteur de la canaille humaine, et confrère de ce qu'il y a en général de moins estimable dans la société, les hommes de lettres ! Montesquieu fit voir, un jour, à son fils, Mr de Secondat, qui avait des projets de réformation et de philanthropie, il lui fit voir, dis-je, un Christ en croix, et lui dit : Voyez, mon fils, ce qu'il en a coûté à cet homme-là ! Les passions haineuses résident de préférence dans le cœur des gens de lettres. Mais l'instruction n'en est pas moins bonne, pour cela, même la science ; tu as raison de te contenter de peu et de vouer ton existence à l'étude mais gare la mauvaise bête qu'on nomme public.

Adieu, mon excellent ami.

Dein treuer Louis¹⁷⁰

*

Lettre 16. (À son père)

Reçue le 18 mars.

Reps. le 19^e et envoyé une note pour M. de [mot illisible].

Bénévent le 5 Mars 1807

Mon cher Père, j'ai reçu votre lettre du 6 février. Lorsque Mgr Haffelin¹⁷¹ ira à Munich, ne doutez pas que je prierai le Prince¹⁷² d'appuyer ses démarches auprès de Mr de Mongelas¹⁷³. S.A.S.¹⁷⁴ est pleine de bonté pour moi, et j'espère que notre affaire ira bien. Il sera inutile d'envoyer de nouvelles pièces. Les nôtres sont encore entre les mains de Mr Otto, auquel

¹⁶⁸ « petite fille ».

¹⁶⁹ cependant.

¹⁷⁰ « Ton fidèle Louis ».

¹⁷¹ Cardinal Haeffelin (1737-1827), né dans le duché de Deux-Ponts, il fut ministre de Bavière.

¹⁷² Il s'agit probablement de Talleyrand.

¹⁷³ Maximilan comte de Montgelas (1759-1838), homme d'État bavarois. Il est alors premier ministre de la Bavière.

¹⁷⁴ Son Altesse Sérénissime.

j'écrirai alors. En attendant, ne vous livrez pas à la mélancolie, et attribuez une bonne part des difficultés que nous éprouvons, aux circonstances calamiteuses de la guerre.

Je vous fais mille tendres remerciements des soins que vous voulez bien vous donner pour me marier. J'aimerais mieux que ce fût Charles qui se mariât, car je désire bien vivement des enfants de notre nom. Mais celui d'entre nous qui aura besoin de rester dans le grand monde, ne sera jamais assez riche pour entretenir femme et enfants. Le luxe est arrivé au point que la plus belle dot ne suffit pas, et il est dur de ne pas pouvoir produire sa campagne avec la décence convenable. Si je pouvais, ou si un jour je devais me retirer à la maison, je me marierais de suite, et je crois que je ne ferais pas un trop mauvais père de famille. Malheureusement il ne m'est pas encore permis de jouir du repos et du bonheur domestique pour lesquels je suis né. Je me regarde comme le chanoine de la famille, qui doit se sacrifier pour ses neveux. Pensez, mon cher Papa, à marier Charles. Je ne saurais assez vous dire combien je le désire, si notre fortune le permet. Laissez-moi être un honnête vagabond toute ma vie, ou faire le *Ins Haus geschlachtete Onkel*¹⁷⁵. Je me sens incapable quant à présent de m'attacher assez à une femme pour être un mari digne d'être aimé. J'ai épuisé la faculté aimante, qui d'ailleurs a toujours été subordonnée [en] moi à l'ambition. Et pour finir par où j'aurais peut-être dû commencer, tant que M. ne sera pas mariée, je ne me résoudrai point à laisser mon état de garçon. C'est une dernière marque d'intérêt que je dois à cette excellente fille, dont, au reste, je n'entends plus parler depuis plus d'un an. Je ne veux pas nuire à son établissement, en lui enlevant les honneurs de la retraite¹⁷⁶.

Je suis très occupé dans ce moment. Nous introduisons la législation française à Bénévent, mais comme les circonstances locales de ce pays ne sont pas les mêmes qu'en France, il faut modifier et ce n'est pas une opération facile, pour un homme qui n'a jamais étudié la jurisprudence. Je suis bien las d'apprendre tous les jours un nouveau métier. Voici le quatrième ou le cinquième. Cependant, cela ne va pas mal, et j'espère me faire honneur. C'est les finances qui m'ont le plus embarrassé, dans le commencement. Je n'y entendais rien du tout, et cependant c'est la partie essentielle. Peu à peu je serai moins ignorant. Dans un an ou deux, le gouvernement de cette petite principauté sera canonicat, et alors je m'en irai !

Gardez-moi la boîte que vous me destinez. Je ne connais aucun moyen sûr de la recevoir ici, et je serais au désespoir de perdre cette marque de vos bontés pour moi.

¹⁷⁵ Littéralement : « l'oncle abattu à la maison ».

¹⁷⁶ Louis de Beer n'a jamais revu Manuella.

J'imagine que Maman est déjà au *Ziegelscheuer*¹⁷⁷ ou au *Schützenhausgarten*¹⁷⁸. J'ai une quantité de graines, que je ne sais pas comment lui faire passer. Offrez-lui, s'il vous plaît, mes tendres et respectueux hommages. Dans quelque temps, je lui écrirai. Je la supplie de ne pas m'en vouloir de ma négligence.

J'ai aussi pour une cinquantaine de Louis, de médailles grecques et romaines, que je voudrais bien savoir en sûreté chez nous. Car ces choses-là sont toujours en danger de se perdre ou d'être volées.

J'embrasse mes sœurs et le pauvre Joe. Joe devrait bien être ici pour gouverner ma maison. Les affaires de ménage ne sont pas les miennes, et je suis sûr que je paye tout double. C'est un très grand ennui pour moi, de me mêler de soins que je n'ai jamais connus. Adieu, mon cher père. Conservez-vous.

Votre bon fils L.

*

Lettre 17. (À son frère)

Bénévent le 6 Septembre 1808

Mon cher Charles. On dirait que tu es italien, à t'entendre demander avec tant d'exigences les compliments qui te sont dus pour ton avancement. Je le sus dès le mois de juin par une lettre de Papa, et j'en fus enchanté. Tu as déjà recueilli les premiers fruits de ton travail, en perdant ce *tadium vita*¹⁷⁹ qui te tourmentait. Le trop d'existence dans le physique, nous porte aux femmes, le trop d'existence au moral, nous rend nécessaire d'agir, et d'influer sur les affaires publiques. Tous les chagrins que donne cette carrière, ne sont rien en comparaison de la douleur vague mais insupportable que cause l'oisiveté. J'éprouve tous les jours cette vérité. Dans quatre jours, il y aura deux ans que je suis à Bénévent. J'ai [eu] des peines de tout genre, dangers, travail, colères énormes, ingratitude de la part de quelques-uns. Mais j'ai eu de grandes satisfactions. L'attachement extrême du peuple, une bonne réputation, et plus de renom que je n'en mérite, et que n'en comporte ce petit pays.

Tu pousses la délicatesse à l'excès. Quant à moi je n'exige jamais, mais je donne et reçois avec la même indifférence, et en tant, je me crois quitte avec tous. Cela ne veut pas dire cependant qu'étant homme public, je reçoive

¹⁷⁷ Lieu-dit de la commune de Nierderhergheim (Haut-Rhin) où se trouve une tuilerie (*Ziegel* signifie tuile).

¹⁷⁸ Littéralement, la « maison-jardin protégée ».

¹⁷⁹ *Tadium vita* : « dégoût/fatigue de la vie ».

des présents. C'était l'usage du pays, et l'on me considère comme un animal rare, parce que je ne suis pas sale dans les affaires. J'entends parler de ton séjour à Deux-Ponts. Tant mieux pour toi, si l'on a cru que tu pouvais vouloir épouser. Les belles auront été plus aimables, et cela n'engage à rien.

Sais-tu ce qui m'a attendri ? C'est ta visite à K[mot illisible]¹⁸⁰. Combien de souvenirs se sont réveillés en moi ! '96¹⁸¹, qui de nous aurait songé à notre dispersion ? Nous voilà tous séparés. Quand nous reverrons-nous ?

Ta traduction de Tiedge¹⁸² a les qualités ordinaires de tes vers. Elle est bien faite et pleine de sentiment, mais on voit que le poète n'écrit pas à Paris. Hors de Paris on ne saurait faire des vers français qui puissent être imprimés, et l'on a toujours le goût de sa province. Ce défaut t'est commun avec les [...] ¹⁸³

[...] bon et touchant à qui me rappelle notre bon pays, auquel je pense plus souvent qu'il ne faudrait pour mon repos.

Je n'écris pas à Henriette. Ce sera pour une autre fois. Demande-lui pardon pour moi. Je n'ai pas le temps aujourd'hui d'écrire aux miens. À peine ai-je pu t'écrire ces quatre lignes. En revanche je pense à vous jour et nuit.

Adieu, mon ami. Mille tendres hommages à nos parents. J'embrasse mes sœurs et leurs enfants.

Louis¹⁸⁴

*

Lettre 18. (À son frère)

Bénévent le 6 Avril 1809

Mon cher Charles, j'ai reçu hier ta lettre du 9 mars, avant d'avoir fini de dîner. Quelles qu'aient été tes précautions, comme je souffre beaucoup des nerfs depuis quatre mois, toute constance m'a manqué, et j'ai failli étouffer, jusqu'à ce que les larmes se fussent fait jour. Elles m'ont en effet soulagé, mais elles ne cesseront pas de sitôt. Notre pauvre père était non seulement l'objet de ma vive tendresse, il était mon soutien dans ma carrière, mon public, celui pour la satisfaction duquel je cherchais à me faire honneur. Quoiqu'entouré des trois amis que je peux dire véritables, et qui ont pris une

¹⁸⁰ La feuille est trouée.

¹⁸¹ Louis fait ici précéder « 96 » d'un signe mal lisible : parenthèse ouverte, ou apostrophe.

¹⁸² Poète allemand (1752-1851).

¹⁸³ La moitié de la feuille manque, coupée au ciseau/couteau.

¹⁸⁴ La moitié de la feuille manque. Impossible de savoir s'il y avait encore quelque chose d'écrit.

part sincère à mon affliction, il m'a semblé être resté seul au monde. Ma longue absence n'a servi qu'à me donner une sensibilité plus irritable quand il s'agit des miens. Je me mets à votre place : vous avez le spectacle de Maman qui vous navre le cœur. Je lui écris. Tâchez de la soutenir. Si dans ce moment, je pouvais sans déshonneur demander un congé, je serais chez vous avant quinze jours. Mais pour notre intérêt, je ne peux pas laisser recueillir à d'autres ce que j'ai semé, et perdre les bontés du Prince, dont l'effet seul peut mettre un jour un terme à notre affaire de Munich. J'écris ce soir à Mgr Haffelin, Ministre de Bavière à Rome, et ami de quarante ans de Papa. Cet excellent prélat sera vivement affligé de la triste nouvelle que je lui donnerai, et s'intéressera davantage pour nous, car il n'a pas suivi le système du jour, d'oublier ceux avec qui l'on n'a plus rien à gagner. Tu vois du reste, dans la guerre qui se renouvelle, et qui est extrêmement coûteuse pour la Bavière¹⁸⁵, la vraie et plausible raison du retard que nous éprouvons. Papa ne voyait que son bon droit, et son impatience était bien juste. En t'occupant à aider Maman dans l'administration de la maison, suis l'usage de Papa, de tenir un journal des dépenses. Il n'y a point d'ordre et de sécurité sans cela¹⁸⁶. Je te dois des excuses de ce que j'ai dit de toi dans la lettre¹⁸⁷ qui n'est plus parvenue à celui que nous pleurons. Ta justification et la mienne se trouvent dans notre disgrâce. Veille toujours aux enfants de Henriette. Peut-être irai-je t'aider plus tôt que je ne le prévois, car je suis bien las de la vie publique, malgré l'attachement presque excessif de ce peuple pour moi. Depuis hier ma douleur s'accroît de cent visites d'une importune affection. Tu sais qu'on me croit ici catholique. Papa aura demain des catafalques à la Cathédrale, et dans toutes les églises, et l'Archevêque fera la cérémonie funèbre. Je suis sensible à la part que l'on prend à notre malheur, mais juge combien tout cela renouvelle ma peine. Les moindres circonstances domestiques se retracent à ma mémoire, et je vois Papa me dire adieu le 2 Janvier 1800, il y a plus de neuf ans !

Papa pensait à sa fin depuis longtemps. S'il avait laissé quelqu'écrit où il eût voulu m'avantager, et me recommander plus particulièrement à Maman, propriétaire de presque tout ce que nous avons, je demande pardon à sa mémoire, mais j'y renonce dès ce moment, et ne veux rien que vous ne partagiez pas. Je tâcherai d'exister honorablement, et de ne pas avilir le nom que je porte, sans faire tort à mes frères et sœurs. Si du côté de Strubberg, il était question d'intérêt, prie Maman d'arranger ce point-là, pour qu'il n'y ait aucune désunion (je ne parle pas ici de Minna, dont je connais les sentiments). Je te prie de bien me garder la boîte de Dresde, que Papa m'a donnée quand j'ai été fait G^r de Bénévent¹⁸⁸, comme un souvenir, auquel je ne veux pas

¹⁸⁵ En avril 1809, l'archiduc Charles d'Autriche envahit la Bavière, allié de la France.

¹⁸⁶ Louis de Beer tient lui-même un journal de dépenses. Il en est conservé plusieurs cahiers aux ADHR sous la cote 10J19.

¹⁸⁷ Nous n'avons pas retrouvé cette lettre.

¹⁸⁸ Gouverneur de Bénévent.

renoncer. Embrasse Henriette et Parade pour moi, et dis-leur que je n'ai pas changé et que je serai toujours le même pour eux et pour tous. Je te recommande surtout d'être attentif à ce qu'il n'y ait aucun malentendu entre les membres de la famille. Sans père on risque toujours une république sans chef qui unisse les partis. Adieu, mon cher ami. Prends courage, et ne te ravale pas toi-même. Tu as maintenant besoin de plus de caractère. Je te laisse pour pleurer à mon aise.

L. Beer

*

Lettre 19. (À son frère)

Bénévent le 13 Mai 1809

Mon cher Charles, j'ai reçu successivement tes deux lettres du 4 et du 18 du mois passé. À l'heure qu'il est tu auras entre les miens¹⁸⁹ au moins ma réponse à ta première du 9 Mars, qui est en date du 5 Avril. Tes lettres ne me coûtent rien, au lieu qu'il te faut payer pour les miennes, c'est ce qui m'empêche de t'écrire aussi souvent que je le voudrais.

Nous nous convenons parfaitement dans nos sentiments. Le temps et les distractions que me donnent les affaires, ont apaisé mon affliction ; mais je me suis comme toi quelquefois reproché de m'être trop vite consolé, ce qui est peut-être un signe qu'il m'est resté un souvenir tendre de celui que nous avons perdu, et un respect profond pour son honorable mémoire. C'est je crois ce qui convient à des hommes fermes de caractère.

Mon cher Charles, tu nous fais tort à tous les deux en parlant des soins que tu donnes aux affaires de la famille, avec les expressions que tu emploies. Sois sûr de mon entière et absolue confiance dans les sentiments que tu as comme moi sucés avec le lait. Je te donne pour ma part, carte blanche, et je ne désavouerai jamais rien de ce que tu feras en mon nom. Ma lettre du 5 Avril t'aura prouvé que j'ai pensé sans perdre de temps à l'affaire des dots de nos sœurs. J'ignore si l'on a fait des contrats de mariage, et quelles en sont les clauses. Informe-toi à quoi se montent les dots. Je serai le premier à en écrire à Maman. Je suis prêt aussi à t'envoyer une déclaration faite par devant notaire, pour reconnaître Maman comme usufruitière et administratrice absolue de la part qui pourrait me revenir de l'héritage de notre père. Mais je crois que tout appartient à Maman et que cet acte n'est pas nécessaire. Tu sais que Grand-papa de Grünstadt¹⁹⁰ n'a pas laissé de quoi l'enterrer, et que dans

¹⁸⁹ Louis voulait probablement écrire « mains ».

¹⁹⁰ Son grand-père paternel.

ses dernières années, il a vécu du secours de son fils. Notre père a mené une vie coûteuse à la Cour, et je n'éprouve que trop par ma propre expérience, que *Chi serve in Corte, in pagliare muore*¹⁹¹. Les dépenses d'opinion de l'homme en dignité ne permettent point d'économies, lorsqu'on va par le droit chemin, et on n'a jamais volé dans notre famille. Permetts-moi de te parler franchement. J'ai cru m'apercevoir dans deux lettres que Parade m'a écrites, et notamment dans sa dernière de Munningen¹⁹², qu'il songeait à ses intérêts. Or, il ne serait ni bon ni honorable pour nous que nos biens fussent sous la coupelle d'un autre que Maman, toi ou moi. Il m'échappa il y a cinq ans de dire qu'en ne me mariant pas j'adopterais mon filleul. On m'a pris au mot de manière qu'on m'en a dégoûté. Je suis à mille lieux de songer à me marier, mais je n'aime pas qu'on ait le projet de me faire l'oncle Rosé, ou comme nous disons, *mich in's Haus zu schlachten*¹⁹³. Voilà pour Parade, qui n'a rien ou peu de chez lui, et dont je reconnais d'ailleurs les bonnes qualités. Quant à Str.¹⁹⁴ si je l'ai bien jugé quand je le vis à Paris en 1798, il est serré et beaucoup plus mathématique que sentimental. Du reste, j'avoue que je souffre de devoir quelque chose au bon cœur de qui que ce soit, comme si j'avais à recevoir une aumône. Je n'ai pas demandé à Papa, à plus forte raison, ne puis-je me résoudre à avoir obligation à des alliés, et sous ce rapport je suis bouffi d'orgueil. Vois si Papa payait l'intérêt des dots, et à quoi cela se montait. Après ces données nous résoudrons, et j'écrirai à Maman, le mieux que je pourrai. J'ai eu depuis dix ans, des moments de véritable misère, j'ai eu des dettes, mais je m'en suis toujours tiré sans qu'il y parût et sans rabattre de ma fierté. Agissons-en toujours ainsi.

La guerre finie, Parade pourra agir à Munich. Aujourd'hui il n'en a ni le temps ni l'occasion. À la mauvaise volonté du roi, se sont jointes les circonstances pénibles où s'est trouvée la Bavière. Les meilleurs Princes ne peuvent pas toujours être justes à temps. J'ignore si Parade a reçu ma réponse à sa lettre de Huningue. Je ne lui réponds pas sur celle de Munningen. Prie Henriette de lui dire que je l'ai reçue, et que je crains que ma réponse ne se perde. Ma première, s'il la reçoit lui dit tout ce qu'il faut. Ton projet sur le château¹⁹⁵ mérite réflexion. Il faudrait des sommes énormes pour dépaver la cour. Il serait dommage de ruiner les caves qui pourront un jour nous servir à déposer du vin, qui est l'objet de l'unique industrie que nous entendions. Nous avons le temps d'y penser. Dans ces sortes de projets, Maman est d'un excellent conseil. Dis-moi, je te prie, si la dette que Papa fit pour payer le château, existe encore, ou si elle est acquittée, et quels sont les créanciers. Je

¹⁹¹ Expression qu'on peut sans doute traduire : « Qui sert à la Cour meurt sur la paille » ou « sur une paillasse ». *Pagliare* (de *paglia*, paille) est un terme dialectal désignant une meule.

¹⁹² Commune de Bavière.

¹⁹³ Littéralement « m'abattre à la maison ». L'idée est qu'un homme à la maison est un homme abattu.

¹⁹⁴ Strubberg, mari de Mina et beau-frère de Louis de Beer.

¹⁹⁵ En 1803, Guillaume de Beer acheta le château de Ribeauvillé.

te félicite, mon cher Charles, d'avoir trouvé quelques amis véritables. Ils sont rares, je le sais. Chacun pense à soi, et cède à l'épreuve. Fais mes compliments à Lichtenberger¹⁹⁶, à Mr Engel, Pfeffel, et à Mr de Berkheim¹⁹⁷, que je croyais mort. Dans le moment actuel il ne serait ni honorable pour moi, ni utile à la famille, que je me retirasse du service. Il faut endurer encore. Peut-être le résultat de la patience me dédommagera de tant et de si longs sacrifices. Mes tendres respects à Maman. J'embrasse mes sœurs et leurs enfants.

Adieu, mon cher Charles, ton bon frère Louis.

Je me porte mieux. Les grandes chaleurs me remettent toujours, mais le printemps humide et variable de l'Italie est tuant, et il n'y a sorte de précautions qui suffise. Je fais construire des routes, des fontaines, etc. Je m'occupe des finances publiques, des comptes des communes, de la haute police, de querelles avec Naples pour les frontières etc. Je jure du matin au soir contre mes vilains subordonnés, et je rends compte au Prince en rapports de douze pages. Tu vois que je n'ai pas non plus le temps de m'ennuyer, où même de penser à ma santé. Du reste, je ne sais plus parler français ni allemand, et à mon retour tu m'entendras véritablement *welschen*¹⁹⁸.

*

Lettre 20. (À son frère)

Bénévent le 10 février 1810

Mon cher Charles, ta dernière lettre, sans faire tort aux précédentes, est celle qui m'a fait le plus de plaisir. Elle m'a tranquilisé, et j'ai pu y trouver une nouvelle preuve de ton bon esprit. Je n'ai point comme H.¹⁹⁹ l'art de dégoûter un membre de la famille de se dévouer à l'intérêt de tous les autres, en usant de finesses. Il est temps de l'avouer : après avoir reçu tant de reproches d'être un paresseux sans âme, je me vis en 1797, si fort loué d'être l'Eliezer²⁰⁰ de la maison, et si fort encouragé à l'être toujours, que je me jetai dans le monde pour ne pas être dupe, et que je sacrifiai par dépit mes inclinations paisibles et domestiques, pour ne pas être ou le jouet d'une femme, ou un bourru incommode. Dieu m'a donné trop de tact pour que je puisse être heureux. Je vois venir de loin, et si mon bon cœur souffre à déconcerter les gens en les

¹⁹⁶ Il s'agit peut-être de Jean Frédéric Lichtenberger (1743-1831), historien et enseignant au Gymnase à Strasbourg.

¹⁹⁷ Il s'agit vraisemblablement du père de Sigismond de Berckheim.

¹⁹⁸ Signifie littéralement « romand ». Dans ce contexte, désigne probablement la langue française qui n'a pas été pratiquée depuis un certain temps.

¹⁹⁹ Henriette.

²⁰⁰ Figure biblique. Désigne l'instigateur du mariage pour les autres ; celui qui s'efface.

prenant la main dans la poche, je ne suis pas au-dessus de la vanité de leur faire doucement apercevoir *Wurst gegen Wurst*²⁰¹. Je suis devenu un peu italien : je n'oublie pas que le nom d'enfant gâté m'est venu de l'institut calviniste de Mr Titot²⁰², et que j'ai reçu vingt fois la déclaration d'être haï. Cela n'est plus, puisque le temps et le malheur rendent sage. J'ai pardonné, mais je ne peux pas oublier. Plût à Dieu que je fisse fortune ! Quel bonheur je trouverais à combler de biens une personne à secondes fins ! Dix ou quatorze ans de corruption ne m'ont pas fait perdre le sentiment des vengeances généreuses.

Tu ne feras jamais rien de trop pour Maman. Laissons nos sœurs être femmes, petites, vaines, sans élévation. Je ne voudrai jamais rien qui puisse donner un instant de chagrin à ma mère, et je respecte jusqu'à la dernière de ses faiblesses.

Si M. avait l'esprit de H.²⁰³ et celle-ci, le cœur de l'autre, elles seraient toutes les deux des femmes accomplies. Prenons-les du bon côté. Je les aime toutes les deux, et voudrais pouvoir les contenter.

Il est hors de saison de parler dans ce moment de S.M.B²⁰⁴. Cepend^t²⁰⁵ j'ai écrit à mon maître²⁰⁶. Je n'espère rien quant à présent. L'Europe entière est dans la misère. Ce n'est je crois qu'ici qu'on est heureux, plus que partout ailleurs. Je ne sais si je t'ai dit que forcé enfin de destituer deux ambitieux téméraires, je remis le calme dans ma petite administration. C'a été un 18 brumaire en miniature. Me voilà content autant que les calamités des temps le permettent, et ma santé reprend. Je me mourais tous les jours : peut-être la rage ne m'aurait pas fait passer le mois d'avril.

Si je ne suis ni à mon aise, ni tranquille, ni heureux à ma manière, je n'ai pas à me plaindre sous d'autres rapports. Au-dehors et dans l'intérieur, l'estime publique passe tout ce dont j'ai droit de me flatter.

Tu ne saurais croire combien je pense et m'intéresse aux enfants du bon P²⁰⁷. Maintiens l'esprit d'honnête homme en eux, mais profite toujours, comme je vois que tu fais, de notre funeste expérience, pour leur donner ce qui fait réussir dans le monde. *Ich habe nach zweij und dreissig Jahren, die Schlacken noch nicht völlig abgeworfen*²⁰⁸.

²⁰¹ Littéralement « saucisse contre saucisse ». Expression qui désigne une compétition, un défi.

²⁰² Jacques Frédéric Nicolas Titot (1754-1815), pasteur. Il a enseigné à l'Académie militaire de Pfeffel à Colmar où Louis de Beer a étudié.

²⁰³ « Si Mina avait l'esprit de Henriette ». Rappelons qu'il s'agit des deux sœurs de Louis de Beer.

²⁰⁴ Probablement « Sa Majesté Bonaparte ».

²⁰⁵ Cependant.

²⁰⁶ Alquier.

²⁰⁷ Parade.

²⁰⁸ « J'ai plus de 32 ans, et je ne me suis pas encore débarrassé de mes scories ».

Il faut se consoler d'une dépense que l'on doit à une confiance sans bornes de Maman dans la probité de son mari. Peu de femmes auraient consenti à se dépouiller ainsi de leurs droits. C'est du bon vieux temps. Aujourd'hui il ne serait pas même prudent d'en faire autant avec qui que ce fût.

Je ne te méconnais pas, mon cher Charles. Je te connais beaucoup et en bien. Je te remercie de prendre des soins dont une partie devrait être à ma charge. Mais je ne peux pas quitter encore, puisqu'il y aurait du déshonneur tant que tout danger n'est pas passé. Espérons que cela me fera quérir des rapports qui puissent être utiles à nos neveux, ou du moins nous conduire à ravoier ce que nous doit si saintement le Prince Max²⁰⁹. Mes tendres respects à Maman. J'embrasse mes sœurs et leurs enfants.

Ton bon frère Louis

*

Lettre 21. (À son frère)

Bénévent le 4 Janvier 1813

Mon cher Charles, j'ai reçu le 29 du mois dernier ta lettre du 6, au moment où je me mettais au lit avec des vertiges et des maux d'estomac insupportables, que je dois à l'eau que j'ai prise pendant le mois de Décembre, pour accourir aux ravages des inondations. Il m'est resté une fièvre lymphatique qui m'ôte le sommeil pendant la nuit, mais qui du reste ne signifie pas grand'chose. Tu m'as gagné de vitesse par ton *Prosi*²¹⁰, et je reconnais la dette d'un panier d'oranges. En attendant, tu m'as donné mieux que cela par les bonnes nouvelles que contient ta lettre. Je ne suis pas avide d'argent. Mais ma contenance, toute modeste qu'elle est, passant mes appointements, je voudrais être au-dessus de mes besoins d'opinion. Les autres ne m'ont jamais abattu. Je sais vivre de pain et d'eau et voyager à pied, mais non faire mauvaise figure. J'ai toujours très bien compris tes portraits ; je n'ai vu dans tous les inconvénients qui existent dans notre famille, que beaucoup de faiblesse, de petites femmes, et d'ignorance du monde. Qu'ai-je fait pour en être la victime à 450 lieues de chez moi, et me trouver entre l'enclume et le marteau ? J'ai été relégué ici par l'envie, car je ne voulais pas y venir. On me prit par la délicatesse. On me fit promettre qu'après deux ans on penserait à moi. Quand j'y ai été, on s'est bien gardé d'y penser. Cela m'a piqué, et j'avoue que si j'ai donné une sorte de nom à ce petit pays, qui est l'objet de l'envie de toute l'Italie, et si tout ce qui va à Paris, me donne des

²⁰⁹ Le Prince Maximilien de Deux-Ponts.

²¹⁰ Expression utilisée familièrement pour dire « À votre santé ».

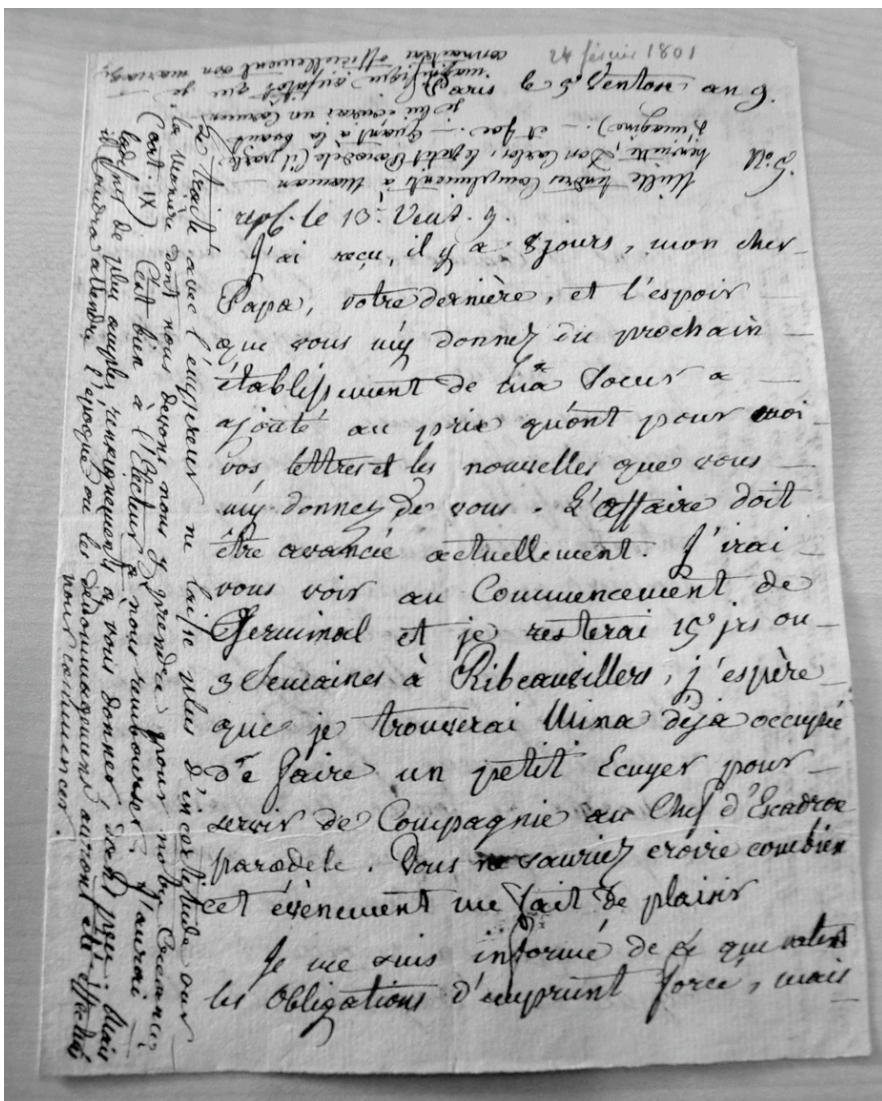
éloges souvent outrés auprès du Prince²¹¹, la pique a fait les trois quarts, et la vertu à peine un. Mais cette bonne réputation a déjà excité la jalousie de ceux qui entourent S.A.²¹², et depuis un an, on cherche à me faire des crocs en jambe. L'été dernier, je reçus trois lettres dures, et qui marquaient de la méfiance. Je faillis en mourir. Mais je renversai à terre l'édifice qu'on cherchait à élever. On m'a donné des éloges, on m'a caressé, et « l'on n'avait jamais douté etc ». Tu sens bien que cette victoire a accru la haine de mes adversaires, et qu'il devient tous les jours plus nécessaire que je sois au-dessus du besoin de rien tolérer d'outrageant, car sous ce rapport, je suis pour le moins aussi fier et aussi intolérant que l'était Papa. La visite que je reçus, au mois de mai, de Mr le Ministre de France, n'était qu'une exploration. Je m'en aperçus, et le prévins. Je lui dis : on a donné sur mon compte des soupçons à S.A., et vous avez été en qualité de son ami, chargé de le vérifier. Je vous ai des obligations, et à ce titre vous pouvez tout examiner. Un autre partirait comme il est venu, et on a tort de croire que l'on manque de finesse par cela seul qu'on parle allemand. Le Ministre partit extrêmement content de moi et de mon administration, et m'a rendu, à Paris, un témoignage non seulement obligeant, mais plein d'affection. Vois comme un pauvre diable qui s'est sacrifié depuis 6 ans, qui a perdu sa santé et ses épargnes pour bien servir, doit être content d'avoir à se justifier encore, par-dessus le marché, et aie de l'indulgence pour la mauvaise humeur et la noire hypocondrie qui me dévorent souvent. Je te répète que je te verrais marié avec plaisir, mais surtout avec Mlle de Creutzer. Tout mariage alsacien me déplairait ; commérage, prétentions françaises mal justifiées, ou bigoterie, ou esprit de catin, voilà la caractéristique de nos chers compatriotes. À Deux-Ponts, il me semble que toutes les convenances se trouvent, pourvu que celle de l'affection ne manque pas. Pour moi, c'est une affaire finie. Je serais le plus malheureux des hommes étant marié. Les chagrins et les fatigues m'ont usé, et chaque cri d'un de mes enfants me donnerait des angoisses mortelles. J'aimerais les tiens comme s'ils m'appartenaient. Pour se marier, il faut être chez soi, et n'avoir que ses affaires domestiques à soigner, à moins d'être très riche. Adieu, mon cher Charles, mes respects à Maman. J'ai écrit à Henriette ces jours passés.

Ton frère Louis

*

²¹¹ Talleyrand.

²¹² Son Altesse.



Cote : 10J20/1 aux Archives Départementales du Haut-Rhin (ADHR)

Ce n'est pas seulement pour faire des économies de papier que Louis de Beer noircit ses lettres jusque dans les marges. Pour des très proches, il paraît impossible de se quitter tant que le papier n'est pas saturé. « Voilà ce qui s'appelle des lettres, et si tu prenais du papier aussi grand, et que tu écrivisses sur les quatre pages autant de billesées que moi, tu me ferais encore plus de plaisir que ne m'en causent déjà tes lettres que je reçois trop rarement », écrit-il à son frère le 24 Thermidor 7.

(cliché Juliette Deloye)

III.

ACTUALITÉ ÉDITORIALE DES MEMBRES DE
L'ÉQUIPE ARCHE

*ACTUALITÉ ÉDITORIALE DES MEMBRES DE
L'ÉQUIPE ARCHE*

Choix de publications récentes et à paraître, années 2013 à 2015

- BISCHOFF Georges, « De la “Pfaffengasse” au “Büchertal” : les retombées du concile de Bâle dans les pays du Rhin supérieur (1431-v. 1460-1480) », dans Catherine MAURER et Astrid STARCK-ADLER (dir.), *L'espace rhénan, pôle de savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, p. 17-36.
- BISCHOFF Georges, « “Un faiseur de rois”. Le diplomate Paul d'Armsdorf entre Maximilien et Charles Quint », *Publication du centre européen d'études bourguignonnes*, n° 53, 2013, p. 235-251.
- BISCHOFF Georges, « “Comme si tout le royaume de France estoit en azart de finale ruyne”. Les Confédérés suisses, Maximilien I^{er} et le siège de Dijon », *Annales de Bourgogne*, n° sous presse.
- BORLÉE Denise, « “Pour le remède des âmes” : la chapelle du cimetière de l'hôpital Saint-Jacques de Cuiseaux et son décor peint », *In Situ* [en ligne], n° 22, 2013 (URL : <http://insitu.revues.org/10656> [adresse vérifiée le 5/11/2014]).
- BORLÉE Denise, « Transferts stylistiques et iconographiques au portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg », dans Jacques DUBOIS, Jean-Marie GUILLOUËT et Benoît VAN DEN BOSSCHE (dir.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^e-XVI^e siècle)*, Paris, Picard, 2014, p. 275-287.
- BORLÉE Denise, « La cathédrale de Strasbourg dans la seconde moitié du XIII^e siècle : un état des lieux », dans Georges BISCHOFF (dir.), *Strasbourg, le Rhin, la Liberté 1262-2012* (colloque international du 750^e anniversaire de la Bataille de Hausbergen, Strasbourg, 8 mars 2012), actes à paraître en 2014.
- BOURGUINAT Nicolas, « Gendarmerie, insoumission et brigandage dans l'Italie centrale et méridionale à l'époque napoléonienne », dans Jacques-Olivier BOUDON (dir.), *Police et gendarmerie dans l'Empire napoléonien*, Paris, SPM, 2013, p. 167-182.
- BOURGUINAT Nicolas (avec Éléonore REVERZY), « Zola et la “fiction du parlementarisme” », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 87, 2013, p. 135-149.
- BOURGUINAT Nicolas (avec Hélène RISCH), *Friederike Brun, Lettres de Rome (1808-1810). La Rome pontificale sous l'occupation napoléonienne. Édition et commentaires*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014.
- BRUNNER Thomas, édition électronique des actes en ancien français conservés à Douai (1204-1270), dans le cadre de *Plus anciens documents linguistiques de la France*, dir. Martin-Dietrich GLESSGEN en partenariat avec Frédéric DUVAL et Paul

- VIDESOTT (Université de Zürich et École Nationale des Chartes). URL : <http://www.rose.uzh.ch/docling/> [adresse vérifiée le 5/11/2014].
- BRUNNER Thomas, *Douai, une ville dans la révolution de l'écrit du XIII^e siècle* (thèse de Doctorat, Université de Strasbourg, 2014), à paraître.
- BUCHHOLZER Laurence, « Parler de réforme fiscale : l'exemple de Fribourg-en-Brisgau (2nde moitié du XV^e siècle) », dans Ludovic AYRAULT et Florent GARNIER (dir.), *Histoire du discours fiscal en Europe* (actes du colloque international *Passé et présent du discours fiscal*, Université de droit de Clermont-Ferrand, 20 et 21 septembre 2007), Bruxelles, Bruylant (collection « Finances Publiques »), 2014, p. 23-42.
- BUCHHOLZER Laurence (avec Frédérique LACHAUD) (dir.), *Le serment dans les villes*, numéro thématique de la revue *Histoire Urbaine*, n° 39, avril 2014 ; Introduction du dossier, avec Frédérique LACHAUD, « Le serment dans les villes du bas Moyen Âge (XIV^e-début XVI^e siècle) », p. 7-28 ; avec Olivier RICHARD, « Jurer et faire jurer. Les serments des secrétaires municipaux (Rhin supérieur, XV^e-XVI^e siècles) », p. 63-84.
- BUCHHOLZER Laurence, « Écrire l'histoire des ligues urbaines et en éditer les actes (espaces germaniques, XIX^e-début XX^e siècle) », dans Isabelle GUYOT-BACHY et Jean-Marie MOEGLIN (dir.), *Naissance de la médiévistique. Les historiens médiévistes et leurs sources en Europe (XIX^e-début XX^e siècle)* (actes du colloque international de Nancy, 8-10 novembre 2012), Paris, École Pratique des Hautes Études, à paraître en 2014, p. 435-459.
- CHÂTELET Anne-Marie (avec Franck STORNE) (dir.), *Des Beaux-Arts à l'Université. Enseigner l'architecture à Strasbourg*, Paris-Strasbourg, Éditions Recherches-ENSAS, 2013, 2 vol., 368 et 216 pages.
- CHÂTELET Anne-Marie, « Tuberculose et architecture. Un enjeu hygiénique entre France et Allemagne », dans Jean-Louis COHEN et Hartmut FRANK (dir.), *Interférences / Interferenzen. Architecture Allemagne-France 1800-2000*, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2013, p. 280-290.
- CHÂTELET Anne-Marie, « L'architecture scolaire », dans Jean-François CONDETTE et Marguerite FIGEAC-MONTHUS (dir.), *Sur les traces du passé de l'éducation. Patrimoines et territoires de la recherche en éducation dans l'espace français*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2014, p. 55-72.
- CLEMENTZ Élisabeth, « Les lépreux en tant que communauté religieuse : le cas de l'Alsace », *Revue de la Société française d'Histoire des hôpitaux*, n° 152, novembre 2014, p. 31-37.
- CLEMENTZ Élisabeth, « Die Beginen im Elsaß - ein Überblick », dans Jörg VOIGT, Marco A. SORACE et Bernward SCHMIDT (dir.), *Das Beginnenwesen in Mittelalter und Früher Neuzeit* (actes du colloque international *Beginen, eine religiöse Lebensform von Frauen in Geschichte und Gegenwart*, Aix-la-Chapelle, 4-6 mai 2012), Fribourg-Stuttgart, Academic Press-Kohlhammer (collection « Studien zur christlichen Religions- und Kulturgeschichte »), à paraître en 2015.
- CLEMENTZ Élisabeth, « Catholiques, protestants et assistance en Alsace au XVI^e siècle », dans *La coexistence confessionnelle en France et dans les mondes germaniques du Moyen Âge à nos jours* (actes du colloque organisé par la Société d'Histoire religieuse de la France, Strasbourg, 18-20 octobre 2012), numéro thématique de la revue *Chrétiens et Société XVI^e-XXI^e siècles*, n° 22, à paraître en 2015.

- CORNELOUP Anne, « Autour d'une "Jeune femme au nourrisson" de Cranach : traces de l'intime conjugal dans le portrait », *Source(s). Cahiers de l'équipe de recherche Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe*, n° 5, 2014, p. 47-74.
- CORNELOUP Anne, « Peindre la Fuite, le Repos, le Retour, dans l'Italie du XVI^e siècle : les Saintes Familles comme figures de l'exil », dans Céline BORELLO et Airton POLLINI (dir.), *Questions d'appartenance* (actes de la journée *Exils et exilés*, Mulhouse, CRESAT, 2 décembre 2011), Paris, Orizons, à paraître à l'automne-hiver 2014-2015, p. 263-280.
- COULON Damien, « Entre Almeria et Gênes. Barcelone et les réseaux de grand commerce au XII^e siècle », dans Manuel SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Ana GÓMEZ RABAL, Roser SALICRÚ I LLUCH et Pere VERDÉS PIJUAN (dir.), *A l'entorn de la Barcelona medieval. Estudis dedicats a la doctora Josefina Mutgé i Vives*, Barcelone, CSIC, 2013, p. 213-222.
- COULON Damien, « L'identité marchande de Perpignan. Expressions et symboles à contre-courant de l' "Automne du Moyen Âge" », dans Patrick GILLI et Enrica SALVATORI (dir.), *Les identités urbaines au Moyen Âge. Regards sur les villes du Midi français*, Turnhout, Brepols (coll. « Studies in European Urban History », 32), 2014, p. 251-260.
- COULON Damien, « Le pèlerinage au Purgatoire de saint Patrick de Ramon de Perellos ou la conscience de soi à travers un récit recomposé », dans ID. et Christine GADRAT-OUERFELLI (dir.), *Le voyage au Moyen Âge, quête individuelle et description du monde*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence (collection « Le Temps de l'Histoire »), à paraître.
- DA COSTA Valérie, *Écrits de Lucio Fontana*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, 407 pages.
- DA COSTA Valérie, « Michel Blazy : différences et répétitions ou comment sculpter le vivant », dans *Michel Blazy*, Paris, Manuella Éditions-Frac Ile-de-France, 2014, p. 378-390.
- DA COSTA Valérie, *Pino Pascali : retour à la Méditerranée*, Dijon, Les Presses du réel, à paraître en 2015.
- DELOIGNON Olivier, « Le plomb et la plume. La figure du "Libraire, & Auteur du dict Livre" dans les pages liminaires du Champ fleury », dans Anne RÉACH-NGÔ (dir.), *Genèses éditoriales*, numéro thématique de la revue *Seizième Siècle*, n° 10, 2014, p. 161-174.
- DELOIGNON Olivier, « À la lumière des pages. Formes et fonctions de l'ornementation typographique au XVI^e siècle », dans Caroline HEERING, Ralph DECONINCK et Michel LEFFTZ (dir.), *Questions d'ornements. XV^e-XVIII^e siècle. 2. Peinture et arts graphiques*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 100-111.
- DELOIGNON Olivier (avec Guillaume DÉGÉ) (dir.), *La Séquence du regardeur* (actes du colloque international, Strasbourg, 7-8 mars 2013), Strasbourg, HEAR, 2014, 204 pages.
- DÉSOS Catherine, « Du contrôle politique à l'évolution des pratiques : l'influence de la "faculté" française à la cour de Philippe V d'Espagne (1700-1746) », dans Marie-Claude DINET et Scarlett BEAUVALET (dir.), *Lieux et pratiques de santé du Moyen-Âge à la Première Guerre mondiale*, Amiens, Encrage, 2013, p. 97-114.

- DÉDOS Catherine, « La bibliothèque de Blaise de Beaumont, chirurgien du roi d'Espagne : étude de l'inventaire après décès de 1758 », *Bulletin du bibliophile*, n° 2, 2013, p. 310-350.
- DÉDOS Catherine, « De Madrid à Barcelone : les variations de l'influence française (1705-1715) », dans *Els Tractats d'Utrecht. Clarors i foscors de la pau. La resistència del catalans* (colloque de Barcelone, 9-12 avril 2014), actes à paraître en 2015.
- DIEDLER Jean-Claude, « Le corps empoisonné dans l'imaginaire des populations rurales. L'exemple des communautés du sud de la Lorraine aux XVI^e et XVII^e siècles », dans Lydie BODIQU, Frédéric CHAUVAUD et Myriam SORIA (dir.), *Le corps empoisonné. Pratiques, savoirs, imaginaire de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 75-91.
- DIEDLER Jean-Claude, *Les Démons des forêts et des montagnes. Les débordements de l'imaginaire dans l'espace européen au XVI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- DOUCET Hervé (avec Olivier HAEGEL), « Du paysage urbain au foyer confortable, un essai de synthèse de l'immeuble strasbourgeois », dans *Strasbourg, un patrimoine urbain exceptionnel. De la Grande-Île à la Neustadt*, Lyon, Éditions Lieux Dits, 2013, p. 78-85.
- DOUCET Hervé, « L'École de Nancy et la formation des ouvriers d'art », dans Pierre LAMARD et Nicolas STOSKOPF (dir.), *Art et industrie* (actes du colloque de Mulhouse et Belfort, 18-19 novembre 2010), Paris, Picard, 2013, p. 85-92.
- DOUCET Hervé, « Paris assassiné : les historiens d'art et les transformations de Paris dans les années 1960 et 1970 », dans Claudio GAMBA, Annick LEMOINE et Jean-Miguel PIRE (dir.), *Argan et Chastel : l'historien de l'art, savant et politique. Le rôle des historiens de l'art dans les politiques culturelles françaises et italiennes* (actes du colloque de Rome, 16-17 mars 2012), Paris, Mare & Martin, 2014, p. 239-255.
- FERSING Antoine, « Une belle carrière qui finit mal : retour sur le procès fait à Claude de La Vallée, prévôt de Clermont, en Lorraine, dans la première moitié du XVI^e siècle », dans Antoine FOLLAIN (dir.), *Contrôler et punir les agents du Pouvoir (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, à paraître en 2015.
- FOLLAIN Antoine et SIMON Maryse (dir.), *Sorcellerie savante et mentalités populaires*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, 340 pages.
- FOLLAIN Antoine, *Blaison Barisel, le pire officier du duc de Lorraine*, Paris, L'Harmattan, 2014, 288 pages.
- FOLLAIN Antoine (dir.), *Brutes ou braves gens ? La violence et sa mesure XVI^e-XVIII^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, à paraître en janvier 2015.
- GAY Jean-Pascal, « Lettres de controverses. Religion, publication et espace public en France au XVII^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 68, n° 1, 2013, p. 7-41.
- GAY Jean-Pascal, « Genre, savoir théologique et publicité à Toulouse (1659-1661) : autour du jansénisme des Dames Maltaises », *Revue de l'Histoire des Religions*, partie I : n° 3, 2013, p. 355-383 ; partie II : n° 1, 2014, p. 71-99.
- GAY Jean-Pascal, « Le "cas Maimbourg". La possibilité d'un gallicanisme jésuite au XVII^e siècle », *Revue Historique*, n° 672, 2014/4, p. 781-829.
- GEROSA Pier Giorgio, « Dall'edificio all'ecumene: l'eredità in divenire di Saverio Muratori », dans Giancarlo CATALDI (dir.), *Saverio Muratori architetto a cento anni dalla*

- nascita* (actes de colloques, Modène-Venise-Rome-Gênes-Milan-Delft, 2010-2012), Florence, Aión Edizioni, 2013, p. 196-200.
- GEROSA Pier Giorgio, « Territorio, paesaggio e insediamenti », dans Giuseppe CHIESI et Paolo OSTINELLI (dir.), *Storia del Ticino. Vol. I: Antichità e Medioevo*, Bellinzzone, Collana di storia edita dallo Stato del Cantone Ticino, sous presse, 30 pages.
- GOUNOT André, « Les x^e Jeux de l'Amérique centrale et des Caraïbes en 1966 : Porto Rico comme autre lieu de la Guerre froide », *STADION. Internationale Zeitschrift für Geschichte des Sports*, vol. 39/40, 2012/2013, sous presse.
- GOUNOT André, *Histoire des mouvements sportifs ouvriers en Europe (1893-1939). Dimensions transnationales et déclinaisons locales*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, à paraître en 2015.
- GOUNOT André, « Social Democratic and Communist Influences on Workers' Sport across Europe (1893-1939) », *Labour History*, n° à paraître en 2015.
- GRANDHOMME Jean-Noël (en collaboration avec Francis GRANDHOMME), *Les Alsaciens-Lorrains dans la Grande Guerre*, Strasbourg, La Nuée bleue, 2013, 513 pages.
- GRANDHOMME Jean-Noël (dir.), *L'Alsace et la Grande Guerre*, numéro thématique de la *Revue d'Alsace*, n° 139, 2013, 587 pages.
- GRANDHOMME Jean-Noël (en collaboration avec Isabelle SANDIFORD-PELLÉ), *La Guerre ne tardera pas. Correspondance de Maurice Pellé, attaché militaire de France à Berlin de 1909 à 1912*, Paris, Armand Colin, 2014, 315 pages.
- GRANDVOINNET Philippe (avec Raphaël LABRUNYE), « "Fiat justitia". Le palais de justice de Strasbourg (1892-1898) », dans *Strasbourg, un patrimoine urbain exceptionnel. De la Grande-Île à la Neustadt*, Lyon, Éditions Lieux Dits, 2013, p. 166-173.
- GRANDVOINNET Philippe, *Architecture thérapeutique. Histoire des sanatoriums en France (1900-1945)*, Genève, Métis Presses, 2014.
- GRANDVOINNET Philippe, « Guérir la tuberculose pulmonaire. Le sanatorium entre type médical et projet esthétique », dans Annalisa VIATI NAVONE (dir.), *L'Opera sovrana. Études sur l'architecture du XX^e siècle offertes à Bruno Reichlin*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2014, p. 225-232.
- GUÉDRON Martial, « Panel and Sequence: Classifications and Associations in Scientific Illustrations of the Human Races (1770-1830) », dans Nicolas BANCEL, Thomas DAVID et Dominic THOMAS (dir.), *The Invention of Race. Scientific and Popular Representations of Race*, Londres, Routledge, 2014, p. 60-67.
- GUÉDRON Martial, « De la figure humaine comme "tableau vivant" : mimiques, gestes et postures dans les théories physiognomoniques (XVIII^e-XIX^e siècles) », dans Julie RAMOS et Léonard POUY (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Mare & Martin, 2014, p. 137-147.
- GUESLIN Julien, « Une "Vienne du Nord" ? Riga, laboratoire de la social-démocratie (1920-1934) » et « Les socialistes dans la vie politique municipale de Riga (1920-1934) », dans Céline BAYOU et Éric LE BOURHIS (dir.), *Riga, une capitale*, dossier thématique de la revue en ligne *Regard sur l'Est*, doss. n° 65, 2013 (URL : http://www.regard-est.com/home/breve_contenu.php?id=1439 [adresse vérifiée le 5/11/2014]).

- GUESLIN Julien, « Une “illumination” politique ? ou comment Milosz est (re)devenu Lituanien (1917-1918). À propos des textes inédits de “L’ Affranchi” », *Cahiers de l’Association Les Amis de Milosz*, n° 53, à paraître en 2014.
- GUESLIN Julien, *Histoire des Pays baltiques*, Paris, Armand Colin (« Collection U »), à paraître en 2015.
- HATT Thierry, « Les paysages de Strasbourg en 1725 : contribution à une construction du paysage de Strasbourg sur le plan-relief en 1725, confrontations cartographiques quantitatives », *Atlas Historique d’Alsace* [en ligne], 2013, 57 pages (URL : <http://www.atlas.historique.alsace.uha.fr/epoque-moderne/em-alsace-urbaine/plonearticle.2013-08-30.4462644667> [adresse vérifiée le 22/10/2014]).
- HATT Thierry, « Modélisations graphiques d’un plan de nivellement militaire de Strasbourg en 1774 », *Comité français de cartographie, Cartes et Géomatique*, n° 219, mars 2014, p. 53-68 (URL : <http://thierry.hatt.gps.free.fr/01-site-acad-tous-pdf/Hatt-2014-plans-de-1774-etude-et-modelisations-web.pdf> [adresse vérifiée le 22/10/2014]).
- HATT Thierry, « Strasbourg, aménagements de la Neustadt : étude du remblaiement d’après un plan coté vers 1875, numérisation et modélisation graphique », *Cahiers du groupe de travail Metacult*, n° 2, Université de Strasbourg, 2014, 6 pages (URL : <http://thierry.hatt.gps.free.fr/01-site-acad-tous-pdf/Cahier-Metacult-02-08-2014-Hatt-avec-figures.pdf> [adresse vérifiée le 22/10/2014]).
- HAU Michel, « Industrial Paternalism and Social Development. The Commitment of the Community of Businessmen in Alsace », dans Hubert BONIN et Paul THOMES (dir.), *Old Paternalism, New Paternalism, Post-Paternalism (19th-21th Centuries)*, Bruxelles, Peter Lang, 2013, p. 31-43.
- HAU Michel, Conclusion de l’ouvrage de Catherine MAURER et Astrid STARCK-ADLER (dir.), *L’espace rhénan, pôle de savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, p. 435-441.
- HAU Michel, *France-Allemagne. La difficile convergence*, Berne, Peter Lang, 2014, 215 pages.
- HENNEQUIN-LECOMTE Laure, « “Les femmes ne représentent-elles pas la moitié du genre humain ?” : les réponses antagonistes de deux diaristes et amies, Octavie de Berckheim et Annette de Gérard pendant la Révolution française », dans *La cause des femmes dans l’Europe du XVIII^e siècle*, numéro thématique de la revue *Lumières*, n° 23, à paraître en 2014.
- HENNEQUIN-LECOMTE Laure, notices du *Dictionnaire SIEFAR-Société internationale des femmes d’Ancien Régime* : « Dietrich de Louise (épouse Perier) » ; « Dietrich de Amélie (épouse Sahune) » ; « Berckheim de Amélie (épouse de Dietrich) » ; « Berckheim de Henriette (épouse Perier) » ; « Oberkirch de Marie (épouse de Montbrison) » ; « Orville de Élisabeth (épouse Schoenemann) » ; « Pfeffel Frédérique » ; « Ratsamhausen Marie Anne » ; « Schöenemann Élisabeth (épouse de Turckheim) ». Mention sur le site, automne-hiver 2014-2015 (URL : <http://www.siefar.org/dictionnaire/fr> [adresse vérifiée le 5/11/2014]).
- HENNEQUIN-LECOMTE Laure, *Amélie, dame de fer de Dietrich*, Strasbourg, Vent d’Est (collection « Hommes remarquables d’Alsace »), parution printemps 2015.

- IGERSHEIM François, « L'université de Strasbourg et la recherche sur l'Alsace entre les deux guerres : la "bibliographie alsacienne" (1923-1938) », dans Catherine MAURER et Astrid STARCK-ADLER (dir.), *L'espace rhénan, pôle de savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, p. 377-395.
- IGERSHEIM François, « Strasbourg et Louis Pasteur, paradigmes de la santé et de la ville modernes », dans *Strasbourg, un patrimoine urbain exceptionnel. De la Grande-Île à la Neustadt*, Lyon, Éditions Lieux Dits, 2013, p. 121-133.
- IGERSHEIM François, « Pour l'unité et le renouveau : le MRP du Haut-Rhin (1945-1946) », *Revue d'Alsace*, n° 140, 2014, p. 377-426.
- KICHELEWSKI Audrey (avec Judith LINDENBERG), « "Les enfants accusent". Témoignages d'enfants survivants dans le monde polonais et yiddish », dans Ivan JABLONKA (dir.), *L'enfant-Sboab*, Paris, PUF, 2014, p. 33-50.
- KICHELEWSKI Audrey, « "Déshonorée par des actes barbares...". Comprendre la violence antijuive en Pologne au sortir de la Seconde guerre mondiale », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, n° à paraître (URL : <http://www.histoire-politique.fr> [adresse vérifiée le 30/11/2014]).
- KICHELEWSKI Audrey, *Les survivants. Être Juif en Pologne de 1945 à nos jours*, Paris, Vendémiaire, à paraître fin 2015.
- LABOULAIS Isabelle, « La bibliothèque de l'École des mines, lieu de savoir et lieu de mémoire », *La Revue de la BNU*, n° à paraître en 2014.
- LABOULAIS Isabelle (avec Martial GUÉDRON) (dir.), *Écrire les sciences*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles (collection « Études sur le XVIII^e siècle »), à paraître en 2015.
- LABOULAIS Isabelle, « La fabrique des savoirs administratifs », dans Stéphane VAN DAMME (dir.), *Sciences et savoirs à l'époque moderne (Renaissance-1770)*, Paris, Le Seuil, à paraître en 2015.
- LARROQUE Tiphaine, « Parole partagée dans les documentaires filmiques de Chantal Akerman, Robert Cahen et Rob Rombout », dans Alison JAMES et Christophe RIEG (dir.), *Frontières de la "non-fiction". L'esthétique documentaire et ses objets*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 69-83.
- LARROQUE Tiphaine, « "Je vois" : réciprocity de la perception vidéographique », dans Françoise BUISSON, Christelle LACASSAIN-LAGOIN et Florence MARIE (dir.), *Perception, Perspective, Perspicacité*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 417-436.
- LARROQUE Tiphaine (avec Michel DEMANGE et Claire LE THOMAS) (dir.), *Voyages d'artistes à l'époque contemporaine : continuités et ruptures*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, à paraître.
- LEFORT Nicolas, « Patrimoine régional, administration nationale : la conservation des monuments historiques en Alsace de 1914 à 1964 » (position de thèse), *Revue d'Alsace*, n° 140, 2014, p. 449-458.
- LEFORT Nicolas, « Les Monuments historiques, l'Œuvre Notre-Dame et la cathédrale de Strasbourg de 1918 à 1939 », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, n° 31, à paraître fin 2014.
- LEFORT Nicolas, « La protection des monuments et œuvres d'art dans les territoires d'Alsace occupés par l'armée française pendant la Grande Guerre : enjeux,

- organisation et réalisations (1914-1919) », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, n° 57, à paraître fin 2014.
- LEROMAIN Émilie, « Les états des crimes dignes de mort ou de peines afflictives : une source sur la criminalité et l'activité des juridictions dans tout le royaume au XVIII^e siècle », dans Antoine FOLLAIN (dir.), *Brutes ou braves gens ? La violence et sa mesure XVI^e-XVIII^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, à paraître en 2015.
- LÉTHENET Benoît, « Mâcon et la “maudite guerre” (1407-1435). Une diplomatie habile fondée sur le renseignement », dans Bertrand SCHNERB et Stéphane CURVEILLER (dir.), *Négociations, traités et diplomatie dans l'espace bourguignon (XIV^e-XVI^e siècles)* (actes du 9^{ème} colloque européen, 53^{èmes} rencontres du Centre Européen d'Études Bourguignonnes, Calais, 19-22 octobre 2012), Turnhout, Brepols, 2013, p. 67-79.
- LÉTHENET Benoît, « “Selon les nouvelles que vous me ferez savoir”. Essai sur le renseignement au Moyen Âge », *Revue du Nord*, vol. 95, n° 402, octobre-décembre 2013, p. 839-857.
- LÉTHENET Benoît, « Pierre II de Challes, capitaine armagnac (1409-1436). Renseignement, désinformation et pillage durant la guerre civile », *Source(s). Cahiers de l'équipe de recherche Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe*, n° 4, 2014, p. 23-35.
- MARIN Séverine Antigone, « Regards européens sur l'exceptionnalisme américain au XIX^e siècle », dans Éric BUSSIÈRE, Isabelle DAVION, Olivier FORCADE et Stanislas JEANNESSON (dir.), *Penser le système international, XIX^e-XXI^e siècle. Autour de l'œuvre de Georges-Henri Soutou*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 257-272.
- MARIN Séverine Antigone, « Did the United States Scare the Europeans? The Propaganda about the “American Danger” in Europe around 1900 », *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, n° à paraître en 2015.
- MAURER Catherine (avec Astrid STARCK-ADLER) (dir.), *L'espace rhénan, pôle de savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, 446 pages.
- MAURER Catherine, « Frédéric Ozanam et l'Allemagne : extériorité et attirance », dans *Frédéric Ozanam (1813-1853). Facettes d'un itinéraire*, numéro thématique de la *Revue d'histoire de l'Église de France*, vol. 100, n° 244, janvier-juin 2014, p. 37-47.
- MAURER Catherine (avec Catherine VINCENT) (dir.), *Juifs, catholiques et protestants en France et en Europe centrale du Moyen Âge à nos jours*, numéro thématique de la revue *Chrétiens et Société XVI^e-XXI^e siècles*, n° à paraître en 2015.
- MULLER Claude, *Dieu, la Prusse et l'Alsace (1870-1914)*, Strasbourg, Éditions du Signe, 2013, 374 pages.
- MULLER Claude (avec Didier ÉBERLÉ), *Les vins d'Alsace. Les vendanges de l'histoire*, Strasbourg, Éditions du Signe, 2013, 51 pages, bande dessinée.
- MULLER Claude (avec Fabien BAUMANN), *Notre-Dame de Strasbourg. Du génie humain à l'éclat divin*, Strasbourg, Éditions du Signe, 2014, 140 pages, livre-objet.
- MULLER Frank (dir.), *De l'objet culturel à l'œuvre d'art en Europe. Repères de transition* (actes du colloque international, Strasbourg-Saint-Avold, 16-17 juin 2006), Genève, Droz, 2013.
- MULLER Frank, « Hans Baldung Grien et Jan Gossaert entre christianisme et

- paganisme », dans ID. (dir.), *De l'objet culturel à l'œuvre d'art en Europe. Repères de transition* (actes), Genève, Droz, 2013, p. 173-197.
- MULLER Frank, « Le moment de l'athéisme dans l'icoclisme de l'époque de la Réforme », dans Frédéric ELSIG *et al.* (dir.), *L'image en questions. Pour Jean Wirth*, Genève, Droz, 2013, p. 242-247.
- PELLEGRIN Nicole, « Errances, odyssees ou cheminements ? Quelques religieuses voyageuses au temps des Républiques », dans Gilles BERTRAND et Pierre SERNA, *La République en voyage, 1770-1830*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 126-143.
- PELLEGRIN Nicole, « La Nonne en ses costumes de scène. Le cas du théâtre révolutionnaire français », dans Didier DOUMERGUE et Anne VERDIER (dir.), *Le Costume de scène, objet de recherche*, Vignon, Lampsague, 2014, p. 139-156, ill.
- PELLEGRIN Nicole, « Des amitiés "particulières" ? Nonnes et pensionnaires, entre normes et souvenirs (XVIII^e-XIX^e siècles) », dans Maurice DAUMAS (dir.), *L'Amitié dans les écrits du for privé et les correspondances de la fin du Moyen Âge à 1914*, Pau, Presses de l'Université de Pau, 2014, p. 143-162.
- PELTRE Christine, *Femmes ottomanes et Dames turques. Une collection de cartes postales (1880-1930)*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2014.
- PELTRE Christine, *L'École de Metz. Figures et pratiques d'artistes au XIX^e siècle*, nouvelle édition augmentée, Metz, Éditions du Quotidien, 2014.
- PELTRE Christine, « "Un peuple tout nouveau pour nous" » et « Empreintes. Objets et décors chez les peintres du Maghreb », dans Dominique de FONT-RÉAULX (dir.), *Objets dans la peinture. Souvenir du Maroc* (catalogue d'exposition, Paris, Musée Eugène Delacroix, novembre 2014-février 2015), Paris, Éditions du Louvre-Le Passage, à paraître novembre 2014.
- PLYER Ségolène, « Expulsion, grands récits nationaux et petits récits européens. Mémoires individuelles et construction des communautés en Europe centrale depuis 1945 », *Source(s). Cahiers de l'équipe de recherche Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe*, n° 4, 2014, p. 77-91.
- PLYER Ségolène, « Récits de vie, enfance sudète et expulsion », dans Dominique HERBET et Caroline HÄHNEL-MESNARD (dir.), *Représentations transnationales de la fuite et de l'expulsion des Allemands après la Seconde Guerre mondiale (Allemagne, Pologne, République tchèque et Slovaquie)*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, à paraître en 2015.
- PLYER Ségolène, « Une curieuse migration. L'Alsace et les Allemands du Banat, 1948-1952 », *Revue d'Alsace*, n° à paraître.
- REGE Adeline, « Exil et intégration des réfugiés huguenots en Allemagne : l'exemple de la famille Du Ry », *Bollettino della Società di Studi Valdesi*, n° 214, 2014, p. 41-77.
- REGE Adeline, « Entre bibliothèque personnelle et bibliothèque professionnelle : la bibliothèque de l'architecte Simon-Louis Du Ry (1726-1799) », dans Gilles BERTRAND, Anne CAYUELA, Christian DEL VENTO et Raphaële MOUREN (dir.), *Bibliothèques et lecteurs dans l'Europe moderne (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Genève, Droz, à paraître.
- SANCHEZ Jean-Noël, « "Clavados con el Clavo". El debate económico entorno a las Molucas en el siglo XVII », dans Salvador BERNABEU ALBERT et Carlos MARTINEZ

- SHAW (dir.), *Un océano de seda y plata. El universo económico del Galeón de Manila*, Séville, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (collection « Universos Americanos »), 2013, p. 107-132.
- SANCHEZ Jean-Noël, « La provincia jesuita de Filipinas 1581-1898 », dans Leonor CORREA ETCHEGARAY, Emanuele COLOMBO et Guillermo WILDE (dir.), *Las misiones antes y después de la restauración de la Compañía de Jesús. Continuidades y cambios*, Mexico, Universidad Iberoamericana, 2014, p. 163-222.
- SANCHEZ Jean-Noël (dir.), *L'invention des traditions : nouvelles perspectives*, numéro thématique de la revue *Raison Présente*, n° à paraître en 2015.
- SCHURR Marc, « Der "Schöne Stil" in der Architektur um 1400 », dans *Das Konstanzer Konzil 1414-1418: Weltereignis des Mittelalters* (cat. d'exposition, Landesausstellung Baden-Württemberg '14 des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, Konzilgebäude Konstanz, avril-septembre 2014), vol. 1 : *Essays*, Darmstadt, Theiss, 2013, p. 171-174.
- SCHURR Marc, « L'"Opus francigenum" de Wimpfen im Tal : transfert technologique ou artistique ? », dans Jacques DUBOIS, Jean-Marie GUILLOUËT et Benoît VAN DEN BOSSCHE (dir.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^e-XVI^e siècle)*, Paris, Picard, 2014, p. 45-55.
- SCHURR Marc, « Stilpluralismus, Stilentwicklung oder Hofstil? Gedanken zu Formphänomenen am Chor des Wiener Stephansdomes », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 62, n° 1, 2014, p. 21-38.
- SOLIGNAT Anne-Valérie, « Recompositions familiales et pouvoir de la noblesse auvergnate au XVI^e siècle. La place de la marâtre dans la parenté aristocratique », dans Christine DOUSSET, Lucien FAGGION, Stéphane MINVIELLE et Christophe REGINA (dir.), *Parentalité : approches historiques en Europe*, numéro thématique de la revue *Popolazione e storia*, vol. 14, n° 1, 2013, p. 55-77.
- SOLIGNAT Anne-Valérie, « Administrer la seigneurie et l'État royal au XVI^e siècle. Les officiers royaux d'Auvergne, premiers rouages administratifs et judiciaires du royaume », dans Antoine FOLLAIN (dir.), *Contrôler et punir les agents du Pouvoir (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, à paraître en 2015.
- SOLIGNAT Anne-Valérie, « État et cultures familiales. Les généalogies politiques de la noblesse d'Auvergne au XVII^e siècle », dans Isabelle LUCIANI et Valérie PIETRI (dir.), *L'incorporation des ancêtres*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, à paraître.
- STENTZ Barbara (avec Valérie ETTER) (dir.), *Les monstres qui parlent* (actes, Strasbourg, Collège doctoral européen, 15-16 mai 2009), Paris, L'Harmattan, 2014.
- STENTZ Barbara, entrées « Aristokrat » et « Presse/Kelter », dans Wolfgang CILLESSEN, Martin MIERSCH et Rolf REICHARDT (dir.), *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Bildpublizistik 1789-1889*, Münster, Rhema, à paraître.
- SUMPF Alexandre, *De Lénine à Gagarine. Une histoire sociale de l'Union soviétique*, Paris, Gallimard, Folio Histoire inédit, 2013, 944 pages.
- SUMPF Alexandre, *La Grande Guerre oubliée. Russie, 1914-1918*, Paris, Perrin, 2014, 526 pages.

- SUMPF Alexandre, *Naissance de la nation soviétique. Guerres et Révolution sur les écrans russes et soviétiques (1917-1985)*, Paris, Armand Colin, à paraître au premier semestre 2015.
- TOCK Benoît-Michel, « L'acte d'échange dans le Nord de la France », dans Irmgard FEES et Philippe DEPREUX (dir.), *Tauschgeschäft und Tauschurkunde vom 8. bis zum 12. Jahrhundert / L'acte d'échange du VIII^e au XII^e siècle*, Cologne-Weimar-Vienne, Böhlau (coll. « Archiv für Diplomatik. Beiheft », 13), 2013, p. 313-324.
- TOCK Benoît-Michel, « La diplomatie numérique, une diplomatie magique ? », dans Antonella AMBROSIO, Sébastien BARRET et Georg VOGELER (dir.), *Digital Diplomats. The Computer as a Tool for the Diplomatist?*, Cologne, Böhlau (coll. « Archiv für Diplomatik. Beiheft », 14), 2014, p. 15-21.
- TOCK Benoît-Michel, « Actes confirmatifs et vidimus dans le Nord de la France jusqu'à la fin du XIII^e siècle », dans Werner MALECZEK (dir.), *Urkunden und ihre Erforschung. Zum Gedenken an Heinrich Appelt*, Vienne, Böhlau (coll. « Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung », 62), 2014, p. 227-246.
- UMBRECHT Véronique, « Pierre Valentin Boudhors (1754-1831), un architecte singulier au service de la ville de Strasbourg », *Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire*, n° 56, 2013, p. 221-235.
- UMBRECHT Véronique, « Transformer un dépôt de mendicité en prison. Les préoccupations morales et hygiénistes d'un architecte », *Source(s). Cahiers de l'équipe de recherche Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe*, n° 3, 2013, p. 87-105.
- UMBRECHT Véronique, « Pierre Valentin Boudhors (1754-1831), initiateur du néo-classicisme en Alsace », dans Anne-Marie CHÂTELET et Franck STORNE (dir.), *Des Beaux-Arts à l'Université. Enseigner l'architecture à Strasbourg*, Paris-Strasbourg, Éditions Recherches-ENSAS, 2013, p. 136-143.
- WILLER Thérèse (avec Anne SCHNEIDER), « Tomi Ungerer : la traduction palimpseste », dans Virginie DOUGLAS et Florence CABARET (dir.), *La Retraduction en littérature de jeunesse*, Bruxelles, Peter Lang (collection « Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance », 7), 2014, p. 303-315.
- WILLER Thérèse, « Bosc & Cie », dans ID. (dir.), *Bosc. De l'humour à l'encre noire* (catalogue d'exposition, Strasbourg, Musée Tomi Ungerer-Centre international de l'illustration, octobre 2014-mars 2015), Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg, 2014, p. 27-32.
- WILLER Thérèse, « Tomi Ungerer. Le goût de la catastrophe », dans Catherine CHARPIN (dir.), *Humour et catastrophes*, numéro thématique de la revue *Humoresques*, n° 40, à paraître en 2014.

RÉSUMÉS DES ARTICLES DU DOSSIER
“AFFECTS, ÉMOTIONS, CONVICTIONS : L’INTIME ET L’HISTORIEN”

français – anglais – allemand

Les émotions dans le monde régulier au Moyen Âge (XII^e-début XIII^e siècle): quelques pistes de recherche — L’histoire des émotions, champ de recherche assez neuf dans les sciences historiques, s’est encore peu intéressée à la vie monastique. Il est vrai que beaucoup de textes religieux, lorsqu’ils parlent d’émotions, le font de manière très construite, soit pour les nier, soit pour mettre en avant celles qui sont présumées bonnes. Mais une lecture attentive des sources permet, dans certains cas, de dépasser ce barrage sciemment aménagé par les auteurs, et de saisir sur le vif, en creux ou pas, des séquences d’émotions. Dans cette perspective, la question de l’acédie, que l’on peut plus ou moins aujourd’hui rebaptiser dépression, est d’un intérêt majeur.

Benoît-Michel Tock est Professeur en Histoire médiévale à l’Université de Strasbourg.

Emotions among the regular clergy during the Middle Ages (XIIth-early XIIIth centuries): some avenues of research — The history of emotions, a relatively new area of research in the historical sciences, has not paid much attention so far to monastic life. Many religious texts indeed use a highly structured form to deal with emotions, whether to negate them or to emphasize those considered as good. Yet, through a careful study of the sources, the historian can sometimes see beyond the barrier deliberately erected by the author and catch a glimpse of more or less indirectly expressed sequences of emotions. The issue of *acedia*, which can roughly be related to modern-day depression, certainly is of major importance.

Benoît-Michel Tock is Professor in medieval history at the University of Strasbourg.

Emotionen in den monastischen Ordensgemeinschaften im Hochmittelalter (12. Jahrhundert – Anfang des 13. Jahrhunderts): einige Forschungsskizzen — Die Emotionsgeschichte bildet ein relativ neues Feld im Bereich der Geschichtswissenschaften und hat bis jetzt kaum Interesse an das monastische Leben gezeigt. Es ist ja wahr, dass viele religiöse Texte, wenn sie von Emotionen sprechen, sehr strukturiert verfahren, sei es, um die Emotionen zu verneinen, oder um die vermeintlich guten Gefühle in den

Vordergrund zu stellen. Eine aufmerksame Lektüre der Quellen erlaubt aber, in einigen Fällen, diese von den Verfassern absichtlich angelegte Sperre umzugehen und direkt, sei es zwischen den Zeilen oder nicht, die an Emotionen reichen Ausschnitte zu erfassen. In dieser Hinsicht ist die Frage der *acedia*, die heute mehr oder weniger Depression genannt wird, vom großen Interesse.

Benoît-Michel Tock ist Professor für Geschichte des Mittelalters an der Universität Straßburg.

*

“Sculpter les mouvements de l’âme” : traduction des affects et émotions dans la sculpture du XIII^e siècle — Alors que l’on redécouvre les écrits des philosophes grecs – ceux d’Aristote en particulier –, les réflexions sur les mouvements de l’âme humaine sont intenses au tournant du XIII^e siècle. Parallèlement à ces débats philosophiques et théologiques, les artistes, notamment les sculpteurs empreints de ce naturalisme nouveau, vont s’employer à transcrire les affects et émotions de l’homme, non sans s’inspirer d’œuvres antiques dont ils cherchent à reproduire le caractère vivant. Puis, tandis que les modèles fournis par la sculpture antique ne sont pas complètement abandonnés, la nature elle-même devient la principale source d’inspiration. Moins contrariée, l’expression se fait plus naturelle alors qu’est introduit le sourire proscrit jusque-là. L’article examine à la suite d’autres de ces affects que la sculpture offrait à ses contemporains de lire, de déchiffrer. Et ceci, jusqu’à des propositions formelles qu’on pourrait juger paradoxales – têtes en raccourci, figures de dos –, autant d’autres manières, en fait, d’agir sur les émotions du fidèle.

Denise Borlée est Maître de conférences en Histoire de l’art médiéval à l’Université de Strasbourg.

“Sculpting the movements of the soul”: the translation of affects and emotions in XIIIth century sculpture — With the rediscovery of the writings of Greek philosophers, particularly Aristotle, the turn of the XIIIth century was a time of intense reflection on the movements of the human soul. In parallel with philosophical and theological debates, artists, and more particularly sculptors, imbued with a new sense of naturalism, strove to transcribe the affects and emotions of man, sometimes drawing inspiration from Antiquity’s lifelike sculptures. While never completely relinquishing the models provided by ancient sculpture, artists then turned to nature itself as their main source of inspiration. Expressions became less tormented, more natural, with the appearance of the heretofore proscribed smile. The paper then examines some other similar affects that sculptors gave their contemporaries to read, to decipher. Their formal repertoire included some rather paradoxical devices –

foreshortened heads, figures seen from the back – which nevertheless proved to be as many ways of acting on the emotions of believers.

Denise Borlée is Associate Professor in medieval art history at the University of Strasbourg.

„Die Bewegungen der Seele in den Stein zu meißeln“: die Übertragung der Affekte und der Emotionen in die Bildhauerei des 13. Jahrhunderts — Als die Schriften der griechischen Philosophen, insbesondere die von Aristoteles, wieder entdeckt sind, verstärken sich die Betrachtungen über die Bewegungen der menschlichen Seele an der Wende des 13. Jahrhunderts. Diese philosophischen und theologischen Debatten begleitend, werden die Künstler, und insbesondere die durch diesen neuen Naturalismus geprägten Bildhauern daran arbeiten, die menschlichen Affekten und Emotionen zu übertragen. Dabei lassen sie sich durch antike Werke inspirieren, aus denen sie versuchen, den lebendigen Charakter nachzubilden. Dann, während die durch die antike Bildhauerei gelieferten Modelle nicht völlig verlassen sind, wird die Natur selbst die Hauptinspirationsquelle. Weniger forciert, wird der Ausdruck natürlicher, während das bis dahin verbannte Lächeln eingeführt wird. Der Beitrag untersucht danach weitere Affekte, die die Bildhauerei ihren Zeitgenössischen anbot, zu lesen oder zu entziffern. Und zwar bis zu formellen Versuchen, die für paradoxal gelten können – so wie verkleinerten Köpfen oder Figuren, die den Rücken kehren – und die sich trotzdem erweisen, als weitere Weisen auf die Emotionen der Gläubigen zu wirken.

Denise Borlée ist Dozentin für mittelalterliche Kunstgeschichte an der Universität Straßburg.

*

Autour d'une "Jeune femme au nourrisson" de Cranach : traces de l'intime conjugal dans le portrait — Étude de cas sur un portrait de femme de Cranach, l'article explore tout d'abord les références mariologiques disséminées dans le tableau : à côté de leur portée publique, on s'efforce d'en retracer les effets plus privés voire intimes, sur les destinataires. On se penche ensuite sur une figure masculine qui, infime par la taille, se révèle fort déplacée *a priori*, par son thème, dans le contexte de ce portrait de jeune mère noble : un « détail intime ». Au fil de l'enquête, se posent ainsi des questions plus amples. Quelle part de leur intimité conjugale des Wittenbergeois autour de 1530 étaient-ils disposés à laisser voir, et à percevoir eux-mêmes ? Par-delà le cliché d'un Cranach peintre sériel ou encore pornographe par pur opportunisme mercantile, ne faut-il pas plutôt souligner sa grande qualité d'attention aux nuances affectives de ses contemporains ? Quant à nous historiens, quels sont les biais émotionnels qui, peut-être, infléchissent nos lectures de ces archives ?

Anne Corneloup est Maître de conférences en Histoire de l'art moderne à l'Université de Strasbourg.

On a "Young Mother with Infant" by Cranach: tracing conjugal intimacy in portrait painting — This case study explores the mariological references Cranach disseminated in a rather unusual female portrait of his: beside their public meaning, the paper endeavours to reconstruct their more private and intimate effects. It then focuses on a tiny male figure: this "intimate detail", added by the artist to his portrait of the noble young mother, could appear quite out of place, out of context indeed, by its subject. Larger questions are thus raised in the course of the investigation. What part of their conjugal intimacy would Wittenbergers in the 1520-1530s agree to let others see – and accept to see themselves? Beyond the cliché that depicts Cranach as a serial painter, or even a pornographer, acting out of pure mercantile opportunism, shouldn't we rather underline the very nuanced attention he proves to be able to pay to his contemporaries' affects? As for us, historians, what are the emotional biases that may weigh in our various readings of such archives? [trad. de l'auteur]

Anne Corneloup is Associate Professor in modern art history at the University of Strasbourg.

Über eine „Junge Frau mit Neugeborenem“ von Cranach: Spuren der ehelichen Intimsphäre im Porträt — Der Beitrag, eine Fallstudie eines Frauporträts von Cranach, sieht zuerst die im Tafelbild verstreuten mariologischen Verweise durch: neben ihre öffentliche Wirkungsbreite gab es auch Privatwirkungen, sogar Intimwirkungen, auf die Empfänger. Man befasst sich dann mit einer männlichen Figur, die sich - trotz ihrer winzigen Größe - durch ihr Thema im Kontext dieses Porträts einer adeligen jungen Mutter *a priori* ganz ungeeignet herausstellt: ein „intimen Detail“, im Sinne des Daniel Arasses. Bei der Untersuchung stellen sich also umfangreichere Fragen. Welcher Teil ihrer ehelichen Intimsphäre waren Wittenberger um 1530 bereit, sehen zu lassen oder selber zu erkennen? Über das Klischee von Cranach als Serienmaler oder als Pornographen aus rein krämerischem Opportunismus, sollte man nicht eher unterstreichen, wie viel er fähig war, Aufmerksamkeit auf die affektiven Nuancen seiner Zeitgenössischen zu schenken? Und was uns Historiker betrifft, welche sind die emotionellen Umwege, die unsere Lektüre dieser Quellen beeinflussen können?

Anne Corneloup ist Dozentin für frühneuzeitliche Kunstgeschichte an der Universität Straßburg.

*

"Dextrarum junctio" ou le sceau des âmes unies : usages d'un geste dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles — La jonction des esprits lors des serments de fidélité, de paix et d'alliance se traduit dans le langage

iconographique par la réunion des mains droites. Les valeurs juridiques, rituelles mais aussi affectives de la *dextrarum junctio*, analysées par des théoriciens du langage corporel comme Giovanni Bonifacio, Juan Caramuel, John Bulwer et Alphonse Costadau, se déploient au sein de la peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles selon des formules innovantes, et interagissent avec d'autres repères de gestique et d'expression. Ainsi la formule traditionnelle – exprimant l'idéal de l'union des âmes, la consolidation des rapports humains par le lien physique, la fiabilité supposée du toucher – va-t-elle s'enrichir de significations complexes, voire ambivalentes, au gré des contextes et du temps : de quelle nature est exactement l'intimité des mains, dans tels accords diplomatiques subtilement déséquilibrés, dans tels Mariages de la Vierge, portraits de couples ou encore scènes de galanterie ?

Temenuzhka Dimova est doctorante en Histoire de l'art moderne à l'Université de Strasbourg.

“Dextrarum junctio” or the seal of united souls: the uses of a gesture in XVIIth and XVIIIth century France — The union of minds sealed by oaths of allegiance, peace or alliance is translated in the language of iconography by the meeting of two right hands. The legal, ritual as well as affective meanings of *dextrarum junctio*, which were theorized by such analysts of body language as Giovanni Bonifacio, Juan Caramuel, John Bulwer and Alphonse Costadau, reveal themselves in XVIIth and XVIIIth century French painting in a great variety of innovative ways, and interact with other connotations conveyed by gestures and expression. The traditional formula – which expresses the ideal of a union between two souls, the consolidation of human ties through physical contact, the greater reliability granted to the sense of touch – thus acquires new, more complex, or even ambivalent, meanings depending on the context and the time: what kind of intimacy does the contact between two hands really indicate in this subtly unbalanced diplomatic agreement, this Marriage of the Virgin, this portrait of a couple or that gallant scene?

Temenuzhka Dimova is a doctoral candidate in modern art history at the University of Strasbourg.

„Dextrarum junctio“ oder die Verbindung der vereinigten Seelen: Gebrauch einer Handbewegung in Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts — Die Verbindung der Geister im Laufe der Treu-, Frieden- oder Bündnisseide ist durch den Zusammenschluss der rechten Hände in die Bildsprache übersetzt. Die gerichtlichen, rituellen aber auch affektiven Werte der *dextrarum junctio*, die von Theoretiker der körperlichen Sprache wie Giovanni Bonifacio, Juan Caramuel, Johan Bulwer und Alphonse Costadau analysiert sind, verbreiten sich durch innovative Verfahren in die französische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts und wirken aufeinander mit anderen Ausdruck- und Gestusarten ein. Wird sich das herkömmliche Verfahren, das das Ideal der Seelenvereinigung, sowie die menschlichen durch die körperliche Bindung

verfestigten Beziehungen und die vermutete Zuverlässigkeit des Tastsinns ausdrückt, mit komplexen sogar ambivalenten Deutungen im Laufe der Kontexten und der Zeit bereichern? Von welcher Art ist die Vertrautheit der Hände, wenn diese in leicht ungleichgewichtigen diplomatischen Abkommen oder in einigen „Vermählung Marias“, in Paarenporträten oder noch in galanten Szenen vorkommt?

Temenuzhka Dimova ist Doktorandin für frühneuzeitliche Kunstgeschichte an der Universität Straßburg.

*

Exposer ou voiler? Les représentations de la douleur au XVIII^e siècle —

Au XVIII^e siècle, la multitude des débats et des discours octroyant une place centrale à la douleur témoigne d'un intérêt singulier, presque obsessionnel, pour ses manifestations. Les arts figurés offrent eux aussi un champ d'étude remarquable : la douleur y fait en effet l'objet de valorisations esthétiques et morales inédites qui fournissent l'occasion de se pencher sur la question de ses perceptions et de ses interprétations. L'analyse des images qui mettent en scène des corps dolents éclaire en effet les modalités de ses représentations et les normes picturales comme sociales qui les sous-tendent et sont supposées opérer un tri entre ce que l'on peut laisser paraître et ce qu'il faut taire ou dissimuler.

Barbara Stentz, Docteur en Histoire de l'art moderne, est ATER à l'Université de Strasbourg.

Displaying or veiling? Representing pain in the XVIIIth century — In the XVIIIth century, the numerous debates and discourses granting a central place to pain testify to a peculiar, and quasi obsessional, interest in its manifestations. The visual arts provide a remarkable field of study: pain is indeed endowed with new aesthetic and moral values, giving the historian the opportunity to explore the way it was perceived and interpreted at the time. Analysis of the images staging suffering bodies sheds light on its modes of representation and on the underlying artistic and social norms supposedly marking out what could be disclosed from what needed to be silenced or concealed.

Barbara Stentz holds a Ph.D. in modern art history from the University of Strasbourg, where she currently teaches as a Lecturer.

Offenbaren oder verschleiern? Die Abbildungen des Schmerzes im 18. Jahrhundert — Im 18. Jahrhundert beweist die Vielfältigkeit der Debatte und der Diskurse, die dem Schmerz einen zentralen Platz widmeten, ein besonderes und fast zwanghaftes Interesse für seine Manifestationen. Die bildenden Künste bilden ihrerseits auch ein merkwürdiges Forschungsfeld: der Schmerz ist hier nämlich Gegenstand ästhetischer und moralischer ganz neuen Bewertungen, die erlauben, sich mit der Frage seiner Empfindungen und Deutungen zu beschäftigen. Die Analyse der kränkliche Körper inszenierenden Bilder

erläutert tatsächlich die Modalitäten seiner Abbildungen und die malerischen sowie sozialen Normen, die ihnen zugrunde liegen und die sortieren sollen, unter was man offenbaren kann oder was zu schweigen oder zu verdecken ist.

Barbara Stentz ist Doktor für frühneuzeitliche Kunstgeschichte. Sie ist auch vorläufige wissenschaftliche Mitarbeiterin (ATER) an der Universität Straßburg.

*

Écrire la Catastrophe : l'historien-témoin et le génocide juif en Pologne, 1945-1950

— Cet article examine le rôle des membres fondateurs des commissions historiques juives qui se sont créées au lendemain de la Seconde Guerre mondiale en Pologne et dans plusieurs autres pays d'Europe abritant des rescapés du génocide. Ces commissions historiques avaient une triple fonction, documentaire, mémorielle et judiciaire. Leurs membres avaient en commun d'être tous des rescapés d'un passé tragique dont ils tentaient de faire sens par ces entreprises pionnières de collectes de témoignages et de publications de documents. Comment l'affect, l'émotion et les expériences intimes vécues par ces hommes et ces femmes influèrent-ils sur leur manière de faire de l'Histoire ? Pourquoi ces initiatives précoces de documentation et d'analyse de l'extermination des Juifs d'Europe ont-elles été pendant si longtemps négligées par l'historiographie ?

Audrey Kichelewski est Maître de conférences en Histoire contemporaine à l'Université de Strasbourg.

Writing the Catastrophe: the historian-witness and Jewish genocide in Poland, 1945-1950

— This paper studies the role of the founding members of the Jewish historical commissions created after the Second World War in Poland and in other European countries where survivors from the genocide had taken refuge. These historical commissions served three kinds of purposes: documentary, commemorative and judicial. Their members were all survivors from a tragic past which they were trying to make sense of through pioneering work in collecting testimonies and publishing documents. How did affects, emotions, and the intimate experiences of these men and women influence their way of making History? Why have these early attempts at documenting and analysing the extermination of European Jews been overlooked for so long by historiography?

Audrey Kichelewski is Associate Professor in contemporary history at the University of Strasbourg.

Die „Katastrophe“ zu schildern: Der Historiker als Zeuge und der Völkermord an den Juden in Polen, 1945-1950 — Dieser Beitrag untersucht die Rolle der Gründermitglieder der jüdischen historischen Kommissionen, die kurz nach dem Zweiten Weltkrieg in Polen und in mehreren anderen europäischen Ländern, die Überlebende des Völkermordes beherbergten, entstanden. Diese

historischen Kommissionen hatten eine dreifache Funktion, das heißt eine Dokumentar-, Erinnerungs- und gerichtliche Funktion. Ihre Mitglieder waren alle Überlebende einer tragischen Vergangenheit, und sie versuchten ihren Sinn zu verstehen, indem sie pioniersweise Zeugenaussagen sammelten und Dokumente veröffentlichten. Wie wirkten der Affekt, die Emotion und die inneren Erlebnisse dieser Männer und Frauen auf ihre Weise, Geschichte zu schreiben? Warum wurden diese frühen Initiativen der Dokumentation und der Analyse über die Vernichtung der Juden Europas durch die Historiografie so lang vernachlässigt?

Audrey Kichelewski ist Dozentin für Zeitgeschichte an der Universität Straßburg.

Traductions en anglais : Stéphanie Alkofer

Traductions en allemand : Laurence Buchholzer

Imprimerie et reprographie
Direction des affaires logistiques intérieures
Université de Strasbourg

Dépôt légal au 1^{er} trimestre 2015

I. DOSSIER. AFFECTS, ÉMOTIONS, CONVICTIONS : L'INTIME ET L'HISTORIEN

Présentation

Anne Corneloup

*Les émotions dans le monde régulier au Moyen Âge :
quelques pistes de recherche (XII^e-début XIII^e siècle)*

Benoît-Michel Tock

*« Sculpter les mouvements de l'âme » :
traduction des affects et émotions dans la sculpture du XIII^e siècle*
Denise Borlée

*Autour d'une « Jeune femme au nourrisson » de Cranach :
traces de l'intime conjugal dans le portrait*
Anne Corneloup

*« Dextrarum junctio » ou le sceau des âmes unies :
usages d'un geste dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles*
Temenuzhka Dimova

Exposer ou voiler ? Les représentations de la douleur au XVIII^e siècle
Barbara Stentz

*Écrire la Catastrophe : l'historien-témoin et le génocide juif
en Pologne, 1945-1950*
Audrey Kichelewski

II. AUTOUR D'UNE SOURCE

*Louis de Beer : part de l'intime dans la correspondance familiale
d'un jeune administrateur au temps de Napoléon*
Juliette Deloye

Correspondance de Louis de Beer. Extraits choisis, 1791-1813
Édition annotée

III. ACTUALITÉ ÉDITORIALE DES MEMBRES DE L'ÉQUIPE

Choix de publications récentes et à paraître



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG